Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 3 (1992)

Artikel: Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña
Autor: Sánchez, Yvette
Kapitel: Sarduy, universalista incómodo y travieso
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840882

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

SARDUY, universalista incómodo y travieso

Severo Sarduy da un paso más en la innovación experimental de la narrativa; radicaliza más que Arenas.

Su exilio ha durado veinte años más (1962) [302], y con cada publicación se aleja más del reino del mundo de su tierra natal, Cuba, a otro internacional que no conoce fronteras, ni continentales siquiera. Cobra, el protagonista, „travestí", de la obra homónima canta un mambo dedicado a Dios en un café tangerino, en esperanto (p. 93).

El etnólogo que quiera utilizar *Cobra* como una especie de fuente escrita moderna para sus pesquisas sobre una cultura específica tercermunidsta, pues, tendría que desistir, frustrado, de su proyecto. Los conceptos de la verosimilitud literaria o de la mímesis no figuran en la estética de Sarduy, ya que nunca parte de una realidad extratextual supuesta (cf. p. 65 de este estudio).

En cambio, el antropólogo podrá reconocerse en el texto como si se mirara en un espejo, porque Sarduy aplica a menudo la terminología técnica institucionalizada en la rama de la etnología que se ocupa de la religión. La imagen reflejada resulta un poco desfigurada, porque nuestro autor suele distorsionar los conceptos al llenarlos de nuevos contenidos. Los términos *mito*, *magia*, *ritual* y *determinismo*, recargados de tantos matices diferentes, los especifica Sarduy fijándolos para el teatro en el que actúa el protagonista travestido. Se trata de la situación concreta del aseo y la preparación de Cobra, descrita al comienzo del libro en la parte *Teatro Lírico de Muñecas*. Acude a la „magia" para embellecer sus pies toscos y deformes y luego tiene que reconocer que la desesperación y el fatalismo se han apoderado de él/ ella, terminando por caer en el „determinismo ortopédico" (pp. 11 y 29). Se efectúa el acto del maquillaje (con pestañas postizas y demás) que es

302. Un cuarto de siglo ha sido suficiente para que se deterioraran sus relaciones con Cuba, donde su obra ha sido tan silenciada como la de Arenas, aunque su actitud política sea de izquierdas.

todo un „ritual“ (p. 12) para que los espectadores puedan disfrutar plenamente del „Mito“ (p. 16).

De esta misma manera subvierte burlonamente términos interpretativos de fenómenos religiosos como *trance* (p. 24), *fetiche* (pp. 70, 81, 87 y 116), *iniciación* (éste a lo largo de un capítulo entero, *Iniciación*, p. 133), *tótem* (p. 185), *exvoto* (p. 111), *amuletos (funerarios)* (pp. 23, 138, 167 y 258), *analogía* (p. 70), *éxtasis* (p. 89), *limbo* (pp. 106 y 170), *nirvana* (p. 43), *panteón* (p. 89), *(re) encarnación* (pp. 118 y 179), *adivinación* (p. 154), etc. etc.

Sarduy se muestra igual de generoso al mencionar un sinnúmero de datos etnográficos que atañen nuestro tema, pero con el fin de respetar su estética antimimética, no nos hemos atrevido a aprovechar ninguno de ellos para la primera parte del estudio. De la „pata de conejo“ (p. 14) al „esponjazo de vinagre“ (p. 22), del „yin“ (p. 12) a los „ángeles de hieso“ (p. 23) y del „budismo“ (p. 257) al „vampirismo“ (p. 66) figura en el texto todo lo habido y por haber en lo tocante a creencias, tan tentadoras para nuestro propósito.

Acerquémonos a este libro con criterios más filológicos que etnográficos y visitemos a Sarduy en su „paraíso de las palabras“ cuajado de „placer verbal de exceso“ [303].

La estructura sigue la huella de la serpiente venenosa de la India. Sarduy toca todas las cuerdas posibles e imposibles en cuanto a vías de comunicación con el lector, sirviéndose de un calidoscopio de diversas perspectivas que implican el uso de todas las personas gramaticales. El narrador, a menudo, no interviene directamente por lo que a veces suscita una presentación teatral (pp. 113-116). O bien, platica directamente con el lector, implicándole así en la obra, por ejemplo, en notas de pie de página, donde le da explicaciones o sugerencias para que sepa captar mejor el texto. En un tono que hace justicia al nombre del autor, severo, y provocador además, se dirige al lector, duro de entendederas, lento en coger las vueltas que dan sus escritos. Después de uno de los tantos pasajes de intertextualidad iconográfica - asimila una obra de las artes plásticas al suyo de las letras - al adaptar *Las Meninas* de Velázquez a su

303. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*. Hemos citado de un pasaje traducido al español y publicado en una colección de ensayos de Julián Ríos (ed.), *Severo Sarduy* (Madrid, Editorial Espiral/ Fundamentos, 1976), p. 113

texto, hace reaparecer unas páginas más adelante al famoso Maestro dentro de un ambiente barroco[304].

> 1 Tarado lector : si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior - fíjate si no cómo le han quedado los gestos del oficio - abandona esta novela y dedícate al templete [cubanismo por ‚coito'] o a leer las del Boom, que son mucho más claras (p. 66).

Habla el extremista. Varias novelas del „Boom" han impuesto innovaciones. Él quiere más:

> [...] minar, pulverizar, coroer a través de la parodia... La novela que viene será pues paródica, erótica, macarrónica, rococó, etc... El texto será una galaxia de sentido, una nebulosa de información. Sin anverso ni reverso, sin autor y sin título. Sin principio ni fin[305].

E inmediatamente después de la nota 1), dentro del flujo narrativo, se dirige, no con menos provocación, a su público en plural: „Sí, alelados míos, [...]" (p. 66), o al comienzo habla, lleno de sarcasmo, a las „Estimadas lectoras" del „viril presidente de una delegación cubana" [¿alusión a Fidel por su actitud contra los homosexuales?] (p. 14).

En la primera parte de *Cobra*, la de la metamorfosis o „Transformación" del protagonista, cuenta mediante largos pasajes de omnisciencia narrativa, en tercera persona (con diálogos ocasionales entre las figuras), en los que el narrador interviene con algunas acotaciones, que revelan el programa de Sarduy sobre la escritura tendente a no reproducir la realidad, que la única realidad del discurso es el discurso mismo.

> La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden (p. 20).

Sarduy hace añicos realmente todos los modelos retóricos. Se establece en *El Teatro Lírico de Muñecas* un breve diálogo en discurso

304. Los críticos han mencionado reiteradas veces el carácter neobarroco de la escritura de Sarduy. Baste citar el artículo de su traductora al inglés: Suzanne Jill Levine, *Borges a Cobra es barroco exégesis*, en; Julián Ríos, *op. cit.*, pp. 87-105.

305. Palabras de Severo Sarduy en plena época del Boom (1970) citadas por José Sánchez-Boudy, *La temática narrativa de Severo Sarduy (‚De donde son los cantantes')* (Miami, Ediciones Universal, 1985), p. 97.

directo entre el narrador y uno de los personajes, La Señora, que interrumpe al primero y recibe de él la reprimenda:

> Cállese o la saco del capítulo [...] (p. 26).

La segunda parte, la de la „Iniciación" de Cobra, presenta más cambios de punto de vista; al comienzo, cuando se introduce a la banda de motociclistas, alterna la tercera persona del narrador con la primera (singular y plural) del yo-protagonista, Cobra (p. 140). O, el yo-narrador dirige la palabra, en segunda a los miembros de la banda (pp. 168-173). El lema de la metamorfosis vale tanto para los puntos de vista como para las citas y autocitas[306].

Si hemos aseverado que en *La guaracha del Macho Camacho* de Sánchez intervienen a menudo referencias a otros literatos o artistas y a los propios escritos, incluso (cf. pp. 101-103 de este estudio), aquí la intertextualidad se vuelve una obsesión ya[307].

Sarduy practica en *Cobra* la autocita directa y literal de sus novelas anteriores (*Gestos* y *De donde son los cantantes*) (p. 91) y de su colección de ensayos (*Escritos sobre un cuerpo*) (p. 88) ; algunas frases que en la primera lectura dan la impresión más de una vez del „déjà-vu", se destaparán con el tiempo como citas o repeticiones íntegras de la misma obra (pp. 11 y 29). También opta a ratos por ahorrarse el esfuerzo de citarse y detiene el flujo narrativo regular, remitiendo al lector a otro lugar del libro, burlonamente a un hipotético capítulo V inexistente en la obra: „ [...] - cf. : capítulo V -, [...]." (p. 14). (No nos vamos a dejar impresionar por la tomadura de pelo y seguiremos indicando referencias „cf." en el trabajo).

Cuando nuestro autor no utiliza la propia obra para pegar los elementos de su „collage" (o „bricolage") recurre a las grandes creaciones de la literatura oriental (por ejemplo, el tibetano *Libro de los muertos*) y occidental. Menciona explícitamente los nombres de Gustave Flaubert (p. 63), Góngora (p. 67), William Burroughs (p. 96) o de Juan Goytisolo al título de cuya obra *La reivindicación del Conde Don Julián* añade

306. Lo ha destacado Emir Rodríguez Monegal en: *La metamorfosis del texto*, en: J. Ríos (ed.), *op. cit.*, pp. 35-61.

307. Véase el artículo sobre la base teórica del método intertextual de Sarduy: Suzanne Jill Levine, *‚Cobra': el discurso como bricolage*, en: J. Ríos (ed.), *op. cit.*, pp. 123-134.

Sarduy el verbo *conducir* en pretérito que funciona como una contracción aliterativa: „El Conde Don Julián la condujo [...]" (p. 97).

Rememora a Joyce, Cervantes y García Márquez con una breve mención de alguno de sus típicos giros: „El sombrero de alas torcidas" (p. 125) pertenece a Melquíades de *Cien años de soledad*, y en las „piedras blancas, angulosas y pulidas como vértebras de reptiles prehistóricos" (p. 156) resuena la segunda frase de la misma obra de García Márquez[308]. El Quijote es quien vive para „deshacer entuertos" (p. 90) ; y el título sarduyano *Portrait de Pup en Enfant* (p. 56) recuerda el de Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man.*

Ambas, la intertextualidad literaria y la iconográfica (cf. cuadros de Velázquez, de Goya, móviles de Calder, etc.) se sintetizan en el corto capítulo *BLANCO* de la segunda parte del libro.

A Octavio Paz y a Severo Sarduy les une el especial interés por las culturas orientales, el primero por la India, en el segundo se percibe influencia hindú, tibetana y china. Ambos han hecho viajes a la India (cf. el último capítulo de *Cobra*: *Diario Indio* escrito con una perspectiva occidental, elegida deliberadamente y con plena conciencia de su etnocentrismo turístico). Paz escribió en 1966 un poema del mismo título, *Blanco*[309].

A esta fuente literaria se añade la pictográfica de la cubierta de *Cobra*, que reproduce un fragmento de un cuadro cuya ilustración completa, el „Yogín con seis cakras", figura también en la colección de ensayos *Conjunciones y disyunciones* de Paz.

Sarduy funde letras -el poema *Blanco* y el ensayo de *Conjunciones y disyunciones*- e imagen (el cuadro tántrico). Logra borrar las fronteras entre escritura y pintura en estas cuatro páginas del capítulo *BLANCO* (pp. 213-216). La calidad del texto es muy corporal, palpable y sensual:

308. „Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos." (G. García Márquez, *op. cit.*, p. 71).

309. Octavio Paz, *Ladera Este. Hacia el Comienzo. Blanco.* (México, Editorial Joaquín Moritz, 1969).

hay que activar los sentidos de la vista, del olfato y del tacto [310].

Intercalado en la descripción del cuadro tántrico se halla la del ritual tántrico celebrado por la banda de motociclistas -en París (domicilio de Sarduy) existe una de nombre „Cobra" - el final de cuya celebración demanda injerir segregaciones corporales para apoderarse de la fuerza vital del donador (cf. p. 36 de este estudio).

Coronaron el banquete *las cinco ambrosías*:

Sangre de COBRA
orine de TIGRE [sic]
excremento de TUNDRA
saliva de ESCORPIÓN
semen de TOTEM (p. 216) [311].

La concepción homosexual de Sarduy explica que las dos venas que en el Yogín del cuadro tántrico simbolizan los dos aspectos, femenino y masculino, „brotan del pene" (p. 213) y no del órgano de la mujer también. No respeta la dualidad de los sexos del cuadro original[312].

En esta misma dirección apuntan las palabras que componen el complejo capítulo *Blanco*: artificiales, celebraciones de sí mismas, en boca de Sarduy, „como los actos retóricos sin intento reproductivo". No hay que caer, tengámoslo presente, en la trampa del gran esmero con que describe nuestro autor el ritual tántrico. Queda libre de cualquier significado religioso. El rito funerario es ficción total, una forma artística muy trabajada[313].

La intertextualidad de fuentes no literarias: periódicas („Le Monde", p. 59), publicitarias (anuncios norteamericanos en inglés, de homosexuales que buscan contacto con hombres de la misma condición,

310. Cf. Arenas, y Paz, *op. cit.*, p. 163. La meta del movimiento sacral del Tantrismo es liberar la sensualidad a través del uso ritual de los sentidos.

311. Cf. sangre, huesos, falo, testículos que aparecen en el poema homónimo de Paz, *Blanco*, *op. cit.*, pp. 152 y 162.

312. Se conoce este triunfo fálico de otros muchos pasajes de Sarduy, también de José Lezama Lima, *Paradiso* (cap. VIII).

313. Se presenta ya en la primera parte de *Cobra* una alusión al cuadro tántrico (repetido en el capítulo *Eat Flowers*, p. 163). El doble enano de Cobra, Pup, es comparado al Yogín (p. 68).

pp. 137-138) ; o la cita íntegra de un slogan para un detergente en polvo, p. 52) nos remite a los autores Arenas y, sobre todo, a Luis Rafael Sánchez. Con este último puede competir en toda línea Sarduy en cuanto a la intertextualidad literaria y no literaria y también la abundante mención de ídolos (Greta Garbo y Verónica Lake, p. 103; Theda Bara, p. 129; Rodolfo Valentino, p. 97; Cocó Chanel, p. 147; The Beatles y Ravi Shankar, p. 153), héroes (Supermán, p. 207; Che Guevara, p. 177) y marcas (objetos sagrados modernos: Maja y Nescafé, p. 192; Shell, p. 189; Esso y Coca-Cola, p. 151; pastillas Librium, p. 17).

Lo que igualmente le vincula a Sánchez es el placer y el entusiasmo, así como la extrema facilidad y amplitud de conocimientos de que hace gala en sus figuras estilísticas y tropos. En *La guaracha*, hemos destacado la metáfora acústica de unas quijadas tornadas „castañuelas" (cf. p. 108). Sarduy la aplica idéntica para los dientes que „castañeteaban" (p. 46). En el puertorriqueño hemos escuchado una" risa acordeónica" y un „bocinazo sostenutto" (cf. p. 106), en el cubano se oye a una mujer que „baritoniza" (p. 75). En otra imagen acústica, „Las bocinas alinean aristas de aluminio." (p. 125), hay una semejanza con el „silbato que penetra la urdimbre del aire" en *El Comandante Veneno* de Pereira (cf. p. 142).

Y con ello ya nos vemos sumergidos en medio de las figuras retóricas, entre las que Sarduy sabe moverse como pez en el agua. Se permite el gusto y la travesura de llevar estos juegos de forma, que no guardan proporción siempre con el fondo, a una perfección que casi se pasa de la raya.

En una nota a pie de página se nos presenta un coro de cuatro mujeres acompañando a Cobra en la interpretación de sus mambos en un café de Tánger. Sarduy pergeña un calambur inusitado barajando los nombres y entremezclando los países de origen de estas cabareteras: La Divina, La Adivina, la Di Vina y Lady Vinah (p. 94), similitud onomástica que parece evocar la semejanza de su función.

Es posible que tuviera en la mente de modo más o menos consciente la uniformidad del mundo de las coristas; la total homogeneidad al presentarse en escena en la coreografía, en la vestimenta, en la caracterización y en la mímica, las asemeja de forma tal que su individualidad llega casi a disolverse, siendo indiferente la aparente procedencia de tres continentes. Sarduy menciona, quizá no por casualidad, el Caribe, Europa y Asia. El primero, su tierra natal, el segundo, su patria adoptiva, el tercero, su inclinación, con lo que documenta su universalismo. Lady Vinah, noble inglesa con un pie en Asia; la Di Vina, italiana con ramificaciones austríacas, puertorriqueñas y venezolanas; la Adivina, con conexiones

tricontinentales (lo delatan sus técnicas adivinatorias, el tarot: asiático, el tute: europeo, los caracoles: afrocubanos) ; La Divina, cubana oriunda de México[314].

Un solo calambur nos ha retenido en nuestro trabajo por espacio de una página. La escritura de Sarduy es tan recargada que en una lectura detenida, uno queda prendido por las incesantes[315] asociaciones, y tiene la impresión de que el autor no quisiera soltarle.

Construye una combinación no menos exuberante de sonidos, una aliteración en el fonema /fi/ (cf. /fr/ de Sánchez, p. 110 y Mora Serrano, p. 170 de este estudio) que casi desarrolla una dinámica propia que gira en torno a Pup, la doble, enana „liliputense" de Cobra.

> [...] ni fueron suficientes las mareantes filigranas que entrelaza la metafísica sufí de la fisura [...] (p. 108).

Incorporando en su texto escrito el cuadro *Oiseau pendu* del pintor holandés Karel Appel[316], Sarduy bosqueja a Cobra colgándose cabeza abajo, desesperado/a de no haber podido manipular sus pies deformes. Una vez liberado/a de su posición torturante, su creador se entrega a un retruécano magistral:

> Había perdido el sentido del equilibrio y, al parecer, también el equilibrio de los sentidos (p. 33).

Dentro de su acostumbrado baño alterno entre los géneros literarios, nuestro autor pasa de la narrativa a la poesía lírica para describir otro estado de exasperación del doble en miniatura de Cobra, Pup. Acomoda

314. Cito la nota íntegra: „[1] Formaban el coro la Divina -una guachinanga cubana antaño lanzada por Juan Orol-, la Adivina -que en el entreacto tiraba el tarot, el tute y los caracoles-, la Di Vina -bailarina napolitana de ascendencia austríaca, nacida en Puerto Rico y procedente de Caracas- y Lady Vinah -diz que noble inglesa venida a menos con la pérdida de plantación de té en Ceilán" (p. 94).

315. La interpretación podría seguir: la homogeneización conseguida por el calambur referente a la actuación de las coristas en escena hace más patente la heterogeneidad de proveniencia; el colonialismo inglés en India; uso del cubanismo *guachinanga* particularmente, frente al internacionalismo; etc.

316. Cf. R. González Echevarría, *Memorias de apariencias y ensayo*, en: J. Ríos (ed.), *op. cit.*, p. 73).

sus frases en versos e invierte el orden gramatical de las palabras, originando así algún que otro hipérbaton.

> [...] aunque sin náuseas quería vomitar,
> no hacía más que gemir,
> por los muros quería trepar (p. 80).

¿Qué figura retórica, si no la antítesis, refleja mejor los intentos de la misma Pup de superar el polo negativo de su insuficiencia energética, en este caso acústica, con el poder opuesto de eliminar a su rival, Cadillac, en el Teatro Lírico de Muñecas?

> [...] da aullidos inaudibles [de paso, una resonancia aliterativa en /au/], como los murciélagos, para matarla a Cadillac con sonidos [...] (p. 62).

Otra prueba que distingue a Sarduy como conocedor en materia estilística, la suministra la antonomasia „el galeno" (p. 110) que designa al médico por el griego insigne en este oficio en la Antigüedad, Claudio Galeno, metaforizado en otra parte como „orfebre dérmico" (p. 18).

No hay quien enumere todas las metáforas y símiles de *Cobra*. Una agenda repleta de citas en todas las hojas es „frondosa" (p. 15), los pies de Cobra son sus „cimientos" (p. 35), el herborista practica" la alquimia verde" (p. 31), el bonete blanco de una criada le da el aspecto de „azafata mozartiana" (p. 62), etc., y la cara lisa, clara y fría a un cirujano el de una „cebolla blanca recién lavada" (p. 113), etc. La cebolla nos remite a su vez, a una paronomasia alojada en el campo de la delincuencia y drogadicción, motivo recurrente en todo el libro (por ejemplo, en los ambientes „hippies" de Amsterdam y París) en el que topamos con un „traficante de apio" (p. 19). Con un simple trueque de vocal se pasa de la ilegalidad a la legalidad.

Nos dedicaremos, por fin, a descomponer el título en el que Sarduy ha concentrado una vez más sus esfuerzos lúdicos (de acumulación polisémica) disparándonos una dilogía (juego con sonidos homógrafos) contenedora de los múltiples significados de COBRA:

1) el protagonista „travestí" de la obra

2) „la serpiente venenosa de la India" (p. 136)

3) el nombre de una banda de motociclistas en París

4) una escuela de pintores: „Appel, Aleschinsky, Corneille, Jorn" (p. 136)

5) las iniciales de tres ciudades europeas en las que éstos trabajaban: „Copenhague, Bruselas y Amsterdam" (p. 136)

6) una forma del verbo *cobrar*: „recibe en la pagaduría su salario" (p. 136)

7) la referencia crucial a un poema anagramático de Octavio Paz, *La boca obra* (p. 229), en el que una cobra, al hablar se metamorfosea en palabra.

La relación entre las seis primeras acepciones es más bien laxa, sintetizando la séptima lo que el autor parece haber pretendido transmitirnos como mensaje: que en conjunto se trata de un verbalismo hedonista al que quizá falte un relleno conceptual equivalente.

La entidad del lenguaje de *Cobra* es tan insegura y escurridiza como la identidad del travestí. Con esta especie de riqueza oscilante, cubre muchas facetas tonales del español. Y no se decide ni por la barroca ni por la coloquial ni por la culta; y ni, mucho menos, por la regionalista nostálgica ni por una sin connotaciones especiales, aunque, de algún modo, las domine todas, según se desprende de una nota en la que se autocalifica irónicamente de „millonario del lenguaje" (p. 41). Revela ahí un método de trabajo que no funcionaría sin un diccionario adecuado, verbigracia, para el empleo de modismos („echar el bofe", *ibidem*; „sin ton ni son", (p. 74) ; „a ras de roca", p. 155). Y no está excluido que haya echado mano de un léxico sobre la flora para consultar latinismos del tipo „ilex pedunculosa" (p. 105). No desecha voces americanas aparte de los cubanismos (cf. *guachinanga*), como sería la onomatopeya argentina de ‚piojito' en el contexto de sus dos personajes enanas, en el que Pup advierte a su interlocutora que ya está bien de tonterías, „Déjese de tiqui-tiqui" (p. 61), que seguramente juega con *tiquismiquis*.

Ocasionalmente se deja arrastrar por una tendencia barroca. Por una parte, se retrotrae al lenguaje de la correspondiente época colonial de las Américas, al describir su decoro, para lo cual imita el léxico y la sintaxis de los historiadores de Indias, de los que se mofa, por ejemplo, del *Diario* de Colón, con tópicos tales como „convento", „bautizo", „indios mansos"," cascabeles", „cuentecillas de vidrio", „árboles", „frutas", „aves", „yerbas aromáticas", „papagayos", etc. :

> Franqueados los sargazos, llegaban por entonces al convento serrano, desde los lejanos islarios, a deprender a fablar, recibir el bautizo y morir de frío, indios mansos, desnudos y pintados, orondos con sus cascabeles y cuentecillas de vidrio [...] papagayos [...] árboles y frutas de muy maravi-

> lloso sabor [...] que la fe churrigueresca, cornucopia de emblemas florales [...] capiteles de frutas sefardíes, retablos virreinales y espesas coronas góticas suspendidas sobre remolinantes angelotes tridentinos (p. 86).

En el párrafo siguiente, mediante „arabescos" (p. 87) adicionales, acumula en una sola frase los indigenismos clásicos préstamos, que las lenguas autóctonas caribeñas han dado al español: „casabe", „careyes", „tabaco", „caimitos", „mangos" (*ibidem*).

Por otro lado, nos conduce al ambiente de los pintores barrocos peninsulares diseñando en página y media el decorado interior de la casa en la que trabaja Velázquez.

> Por todas partes surgen columnas de basalto, rejas de plata en filigrana, troncos de marfil y tapices con perlas bordadas. Tibios perfumes. A veces, el chasquido sigiloso de una sandalia [...] (p. 64).

Las geniales vueltas imaginativas, asociativas del camaleón Sarduy, quien hace camino al andar, toman siempre como punto de arranque de las ideas el lenguaje.

> En vez de mirar una culebra y decir cobra, decimos cobra y aparece una culebra fabulosa [317].

El lenguaje marca - y para nuestro autor como con hierro candente - el pensamiento, la manera de concebir la realidad[318]. En este sentido, Severo Sarduy otorga la prioridad absoluta a la palabra. No le interesa, de momento, la realidad sociocultural de creencias y rituales sino la herramienta con que se manipulan. *Su* religión es el texto.

317. Cf. reseña de „The New York Review", en: Julián Ríos (ed.), *op. cit.*, p. 151.

318. Cf. el principio de la „relatividad" del etnolingüista Benjamin Lee Whorf, quien hizo sus investigaciones comparativas entre su propio lenguaje (Standard American English) y el de los indios Hopi, los cuales se distinguen, entre otras cosas, por los conceptos de velocidad, tiempo y espacio. El ejemplo más citado de la incongruencia léxica entre diversas lenguas es el de los colores que no coinciden, sobre todo, en los matices que van del verde al azul. Véase Amado Alonso, *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos* (Madrid, Gredos, 1953), pp. 73-101.