

MECÁNICAS GROSERAS, MECÁNICAS EN CRISIS:
TRAVESTISMO Y RETÓRICA EN SEVERO SARDUY

POR

CARMELO ESTERRICH
Columbia College Chicago

La escritura es el arte de descomponer un orden y
componer un desorden. *Cobra*

Esthetics and cosmetics are for the boudoir.
James Joyce, *Ulysses*

Escribir a Severo Sarduy (1937-1993), o sea leerlo, apropiarse de él y descifrarlo, es una tarea cuya necesidad parte del texto sarduyano mismo: su hermetismo juguetón nos entrega un texto oblicuo, casi fuera de foco –tanto desenfocado como sin foco, sin centro gravitacional–, un texto que incita a buscarle sus ángulos, en el que lo importante no es ir directamente al grano, al acecho del significado, sino dar rodeos y vueltas (cuidado con los mareos), distraerse, pasearse por el texto y dejar que, en pulsaciones, vaya mostrando sus garras.

Quisiera proponer en este ensayo que en dos novelas de Severo Sarduy, *De donde son los cantantes* (1967) y *Cobra* (1972) –novelas severas, resbaladizas, juguetonas, jodonas– se concibe una suerte de travestismo que produce un doble efecto: detiene el flujo mecanizante de la retórica a la vez que desmantela y se deshace de la obsesión latinoamericana por excelencia: la identidad y su búsqueda.

De donde son los cantantes es un show-museo burlón por las supuestas raíces fundamentales de la cultura cubana: (en el orden de la novela) China, África y España. Un curioso prólogo titulado “Curriculum cubense” articula la crisis de identidad de Auxilio y Socorro, los dos travestis que actuarán en las tres estampas encarnando un sinnúmero de personajes. Luego aparece el primer diorama: en un teatro chino de La Habana, Flor de Loto, la estrella principal del burlesco, va de metamorfosis en metamorfosis para escapar del General, quien está obsesionado con ella y trata de fijarla, atraparla, pensarla una e indivisible. En la segunda estampa, a la manera de un programa de radio, Auxilio y Socorro –ahora Narrador Uno y Dos– narran las aventuras y desventuras de una mulata que se va para la ciudad, siguiendo el peculiar eslogan de “el que no cambia se estanca” (74). La tercera es una especie de peregrinación pseudo-mística por Cuba, de Oriente a La Habana, en la que Auxilio y Socorro siguen a un Cristo rubio (a veces vivo, a veces de madera) que las lleva por los espacios de la cultura española-mora-católica.

La otra novela de Sarduy, *Cobra*, continúa con el interés por la metamorfosis y el rito. La primera parte se desarrolla en el Teatro Lírico de Muñecas, burdel de transformaciones dirigido por la Señora, esteticista obsesionada con hacer de sus travestis bellísimas “muñecas”. Cobra –la estrella del Teatro, “el logro mejor de la Señora” (50)– intenta de cualquier modo encoger sus gigantescos pies que arruinan su ‘perfecta’ belleza; la intentona lleva a Cobra y a la Señora por una serie de transformaciones físicas. La segunda parte de la novela presenta los rituales de iniciación y transformación de un grupo de homosexuales motociclistas en cuero negro entre sadomasoquista y budista pop. El libro termina con una especie de coda en la forma de un diario sobre la muerte escrito en la India.

En la obra de Sarduy se respira una total artificialidad. Frecuentemente, el texto se transforma en un libreto de teatro, con acotaciones para el director –detallando el vestuario, la utilería, música de fondo y efectos especiales– y una estructura de diálogo (el nombre de un personaje seguido de un guión y su parlamento). La narración revela grotescamente que estamos ante una presentación, un performance. Y el travestismo en Sarduy es, sin más, fundamental. Todos los “personajes” son, en cierta medida, farsantes, actores, todos están en escena, todos simulan: la condición de todas las voces sarduyanas se acerca a la del travesti. De hecho, muchas de estas voces son travestis –Auxilio y Socorro, voces que aparecen a través de toda la trayectoria sarduyana, desde *De donde son los cantantes* hasta su última novela, *Pájaros de la playa* (1993), son el ejemplo más concreto. Incluso, personajes que no son travestis literales se “travisten” a través de las novelas. Mortal, amante de la Dolores Rondón en la segunda sección de *De donde son los cantantes* se transforma en el Cristo rubio de la última sección de la novela; Eustaquio, el indio costumista del Teatro Lírico de Muñecas en *Cobra*, se convierte en el Doctor Ktazob quien intenta transformar a Cobra en un ser perfectamente divino.

Ahora bien, el travestismo en Sarduy es complejísimo, porque se concibe en él un doble gesto: ello cubre y descubre, se recata y se regodea, esconde y revela, tapa y destapa.

Por un lado, la noción de travestismo se revela metafóricamente en la escritura sarduyana. Novelas como *De donde son los cantantes* y *Cobra* travisten el lenguaje. La palabra se *desviste* para exponer la retórica, esa Gran Maquilladora, como máquina productora y cristalizadora de sentido (muchas veces intencionadamente unívoco), a la vez que se *traviste* con el maquillaje neobarroco de su escritura –su bardo de adjetivos, enrevesado rímel sintáctico, riguroso lápiz labial, sombra hermética, colorete burlón– para proponer una forma otra de escribir y de producir sentido multivalente y líquida.

El travesti sarduyano, por su parte, se la pasa transformándose: es un ente en incesante metamorfosis. Son travestis no conformes con su estado, siempre en busca de la perfección, de la belleza inefable, y –no se puede olvidar– de la borradura del macho. Pero el desesperado ‘travístete-travístete’ de los travestis, sin embargo, desviste el intento de borradura para revelar un ente en crisis, en terrorífica metamorfosis por encontrar una esencia, cualquier esencia, que se adhiera a su cuerpo. La identidad se piensa epidérmica.¹

¹ El tatuaje, otro elemento fundamental en las primeras novelas de Severo Sarduy, tiene muchos elementos en común con la manera en que Sarduy trabaja con el travestismo: su profunda conexión con la escritura, junto con la idea de vestirse y maquillarse con tatuaje. Pero el tatuaje no contiene

Se trata de un doble gesto mordaz y prepotente, arriesgadísimo, además de burlón y divertido. Y hay que tomar esto último en cuenta: la escritura de Sarduy es de una intensa hilaridad, te partes de risa (valga el juego de palabras), a la vez que eres testigo de una crítica sumamente severa de la literatura y el ser. Choteo cubano: burla que desnuda, humor agudísimo. Es con la carcajada, junto a la simulación y la artificialidad, que Sarduy logra producir un texto antiproducente y minado de gestos desmanteladores.

LA GRAN MAQUILLADORA

De donde son los cantantes y Cobra delatan la siniestra máquina de la Retórica. La Retórica [valga la hegemónica mayúscula], como aparece en Sarduy, no es nada más ni nada menos que un proceso tecnológico: hace del lenguaje algo práctico, algo sumamente eficiente. Pienso en este proceso tecnológico como lo asume J.F. Lyotard en *La condición posmoderna*: “son... juegos en los que la pertinencia no es ni la verdadera, ni la justa, ni la bella, etc., sino la eficiente: una ‘jugada’ técnica es ‘buena’ cuando funciona mejor y/o cuando gasta menos que otra” (83; mi énfasis). La Retórica utiliza el lenguaje en un sentido cuasi laboral, definitivamente progresista.² Lo mecaniza, y le otorga una función concreta: comunicar clara y coherentemente, es decir, fijar al lenguaje en un proceso de significación unívoca. Y como cualquier máquina perfeccionadora, la Retórica fluye por el lenguaje sin ser percibida, transparente,³ escondida tras el lenguaje, al que esclaviza y paraliza. Fluyendo imperceptible, la Retórica pretende mejorar el estado de la comunicación, porque el lenguaje es para ésta sólo un medio de comunicación.⁴ La Retórica media; se cree más, mejor.

un aspecto importante para el argumento de este ensayo: el doble gesto de esconder y revelar, de vestir y desvestir del travestismo. El cuerpo tatuado pierde su organicidad, se convierte en fondo, en base; es papel, es canvas. El cuerpo del travesti sarduyano existe para una metamorfosis, para una transformación fallida, histórica.

² Uso el término “retórica” no tanto en el sentido platónico, especialmente en el “Gorgias” y el “Fedro”, en los que se la representa como enemiga de la razón e instrumento de la pasión (Blumenberg 423), sino más bien en la acepción del término en la oratoria –técnica de persuasión, desde Aristóteles y Cicerón en adelante, que denota elocuencia y razón, el arte que separa al hombre de un estado natural violento y primitivo (Fish 207). Pero junto con esta acepción, tomo también en cuenta la que existe en el espacio literario de los dos últimos siglos: un estilo bello y sublime, con todo el bagaje que esos dos adjetivos traen consigo en el occidente, que “trataba, mediante un juego de figuras... de llevar... la espesura, la opacidad, la oscuridad del lenguaje a la transparencia, a la luminosidad misma de los signos” (Foucault 79). La retórica: abogada de la iluminante buena escritura, protectora de Don Estilo y Doña Gramática.

³ “Rhetoric is... always... a means of keeping the effect transparent” (Blumenberg 436).

⁴ En el diálogo de San Agustín “De Magistro,” el desprecio que tiene por la palabra como un objeto de segunda categoría –“las cosas significadas han de estimarse en más que los signos” (32-33)– encuentra un contrincante feroz en Sarduy. En este repudio a la palabra, San Agustín también concibe al lenguaje como una mecánica: “Ves ciertamente cuánto menos se han de estimar las palabras que aquello para lo cual nos servimos de ellas, puesto que el uso de las palabras debe ser antepuesto a las palabras mismas, pues las palabras son para que nosotros usemos de ellas, y usámoslas para enseñar” (34).

Pero en Sarduy, el lenguaje maquinado por la Retórica queda dislocado por el estilo desconcertante de su escritura; el típico mecanismo de significación y desciframiento parece decelerar. Sarduy detiene el flujo de la escritura que le otorga la Retórica para así destruir su transparencia y revelarla como mera tecnología. Se trata del frenazo neobarroco.

La novela de Sarduy es un intento, no lo olvidemos, hecho de palabras. En Sarduy el lenguaje es una revelación de sí mismo. Hay una materialidad desbordante, y esa materia prima se convierte en la muralla con la que nos estrellamos cada vez que intentamos leer. Como explica Roland Barthes al leer *Cobra*: “estamos colmados por el lenguaje” (*El placer del texto* 16). Este atraganto de palabras nos inunda, casi nos ahoga de placer, pero también de desconcierto. No quiero decir con esto que el proceso de significación se detenga por completo –la palabra siempre tiene la capacidad de manifestar algo– sino que la palabra en Sarduy se disloca, la significación se hace más complicada, por su sintaxis y por su léxico.⁵ En el léxico, existe otro aspecto que desconcierta: su novela está impregnada del lenguaje popular cubano, de boleros y de mambos, de frases publicitarias, de refranes y clichés pop. Esta fusión de un vocabulario rebuscado –“palúdico”, “pústula”, “giboso”– con un lenguaje callejero y popular –“Apága y vámonos” (*Cobra* 90), “Pedí la vida entera, con cascabeles y panderetas” (*De donde son los cantantes* 12)– además de producir un texto híbrido, es otro aspecto anti-retórico, anti-clásico.

Su ensayo “Barroco” propone que el neobarroco desmantela la mecánica del lenguaje, revela sus trucos para darnos una versión multivalente del lenguaje barnizado por la Retórica contundente, además de desproveer al lenguaje de su uso práctico, funcional: “[La] repetición obstinada de una cosa inútil... es lo que determina el barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo* ... Es el superyó del homo faber, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer” (210). Se trata de “la transgresión de lo útil” (210). Y es el lector tradicional –el que lee eficientemente en busca del relato, del nudo, del tema principal– lo que estalla con el neobarroco de Sarduy: “Ser barroco significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (209). Es un ataque subversivo, *revolucionario* dirían en los sesentas, al orden: “[E]l barroco será extravaganza y artificio, perversión de un orden natural y equilibrado: moral” (“Barroco” 170).⁶ Es esta forma-de-escribir (¿me atrevería a llamarlo ‘estilo’?) la que producirá una estructura para martirizar la Retórica y el buen sentido de la escritura.⁷

⁵ Dice Sarduy, en una de sus últimas entrevistas, sobre su escritura: “Lo desconcertante es la sintaxis, curiosamente. . . Es la forma la que verdaderamente despista, desorienta y enfurece, a veces, al lector y no el significado ni el contenido. La organización sintáctica, derivada de Lezama Lima y de Góngora, deja al lector como en un barco sin rumbo. La verdadera subversión y la verdadera molestia se encuentra en ese aspecto formal” (Klengel 40).

⁶ En un ensayo sobre Góngora, Sarduy acomete otra interesante descripción del barroco: “Debíamos preguntarnos si el barroco no es, esencialmente, más que una inmensa hipérbole en la cual los ejes de la naturaleza [del lenguaje] ... han sido rotos, borrados” (“Sobre Góngora” 84).

⁷ Aníbal González, en una fascinante crítica del posmodernismo, dice: “La posmodernidad busca reconciliarse consigo misma a través de una actitud abierta y pluralista que rehúye el conflicto y la

Pero Sarduy no se limita a criticar la Retórica, sino que se entrega a dismantlar el proceso de lectura y la mecánica transparente de la Retórica.

IN PRINCIPIO

Desde el primer párrafo de *De donde son los cantantes* se presenta la compleja relación entre el travestismo y la retórica en Sarduy. Primer párrafo:

Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas; desde él caen hasta el suelo los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos de nylon, enlazados con cintas rosadas y campanitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y Auxilio rayada, pájaro indio detrás de la lluvia. (11)

La novela comienza con el instrumento clásico de la escritura: la pluma. Pluma que escribe, pero también es la pluma que viste y que adorna, que tapa, disfraza y traveste, pues se trata de un accesorio en el horrorosamente grotesco vestuario de Auxilio. (Tampoco hay que olvidar la pluma del “pájaro” cubano, marica que seguirá rondando por toda su novelística.) En su ajuar de travesti, vestida y alborotada, “No puedo más –chilla” (11), Auxilio trata de esconderse detrás de toda esa capa de ropa y maquillaje. Desnudada de su transparencia, *De donde son los cantantes* comienza con un travesti forrado de accesorios, embarrado de maquillaje, mostrando toda su técnica; aquí nada fluye. El primer párrafo es el primer frenazo de la novela. Pero ese frenazo es doble, porque no sólo leemos la descripción de un travesti que revela su propio travestismo, sino que el párrafo en sí es un *stop* lingüístico.

El párrafo apenas tiene verbos: es en realidad un momento literario antinarrativo –un *in medias res* brutal– que recuerda más bien una técnica del cine: el *pull out*. Comenzando con la pluma, totalmente descontextualizada (digamos que se trata de un ECU –*extreme close-up*) el párrafo va moviendo la cámara hacia atrás hasta revelar a Auxilio maquillada y travestida en todo su espantoso esplendor.

Y un golpe de gracia contra la Retórica está ya escondido en estas primeras líneas: dentro de ese *pull-out* cinematográfico hay un *amplificatio* excéntrico –fuera de serie y lejos de un centro. Dice el Gran diccionario de la lengua española: “amplificación... 2. RET. Desarrollo extenso de una idea o una proposición con el fin de hacerla más eficaz para conmover o persuadir” (82). El *amplificatio* de Sarduy es excéntrico porque el supuesto desarrollo no se refiere a ideas o proposiciones, sino a una colección de objetos. Y ni conmueve ni persuade. Desorbita. A la eficacia la han tirado por la ventana. Sarduy comienza la novela con una figura retórica clásica, pero ni siquiera es una oración completa –los verbos brillan por su ausencia– y rompe con una sintaxis domada, rezagada, bella, comunicativa.

polémica, o que al menos procura reducir la polémica al nivel de un espectáculo, de una teatralidad sin consecuencias” (207). Si es cierto que el neobarroco es “virtualmente sinónimo” (199) al posmodernismo, como González asume que Sarduy asume, espero que este ensayo presente una visión del barroco sarduyano no como juego inconsecuente sino como un espacio dismantlador fundamental dentro de la historia literaria de América Latina.

RETÓRICA: ¡DESCIFRA O REVENTA!

En “La Dolores Rondón,” segunda sección de *De donde son los cantantes*, Auxilio y Socorro se convierten en Narrador Uno y Narrador Dos para contar las peripecias de esta mulata que se va de la provincia a la ciudad. Al comienzo de esta radionovela, ellas expresan casi inmediatamente el asco que sienten hacia la escritura:

Narrador Uno (*corifeo de vocecilla chillona, ácida*): ¡Ah, sí ponerse a escribir otra vez, qué vomitivo! ¡Como si todo esto sirviera para algo, como si todo esto fuera a entrar en alguna cabezota, a entretener a alguno de los lectores babosos, ovillados en sus poltronas, frente al sopón soporífero de cada día!

Narrador Dos (*corifeo sentencioso, grave, de voz engolada*): Pues sí, descifra o revienta: todo sirve, todo es definitivo, todo vuelve al todo, es decir a la nada, nada es todo (*se raspa la garganta*)... con ese juego de palabras quiero decir que tu vomitivo es muy útil, útil porque vomitivo, en fin, con palabras se modifican las cosas, los comportamientos, el comportamiento de las (*se detiene en seco, da un coturnazo contra el suelo*). (58)

Mientras el Narrador uno resueltamente descarta la utilidad de lo que están haciendo, de lo que están ‘escribiendo’, el Narrador dos –fiel y creyente, abogado de la Retórica– reitera “sentencioso” la utilidad del lenguaje, mientras cae en abismos de lógica (“todo vuelve al todo, es decir a la nada, nada es todo...”). Al final de su parlamento el Narrador dos se pierde en su propio argumento e, histérico y frustrado, da contra el suelo con sus sandalias teatrales grecorromanas.⁸ Lo que le contesta el Narrador uno resume la postura de Sarduy contra el lenguaje retórico:

Narrador uno (*muy atiplado*): Comportamiento, futuro, modificar: palabras cojas. No me hagas reír que tengo el labio partido. Tú tienes un perro sarnoso, sarnoso digo por ejemplo, pues bien, tú coges el perro, que es la palabra, le echas encima un cubo de agua hirviendo, que es el sentido justo de la palabra. ¿Qué hace el perro? ¿Qué hace la palabra? Conque ésas tenemos: perro-palabra, agua-sentido... He aquí el resumen de mi metáfora: palabras cojas para realidades cojas que obedecen a un plan cojo trazado por un mono cojo. (58-9)

La palabra-perro (la aclaración “sarnoso digo por ejemplo” es de una ironía brutal: la palabra está ahora putrefacta) huye del significado, del “sentido justo” que la Retórica le impone.⁹ Y parecer ser que es esa imposición lo que hace que la palabra cojee de sentido; lo que pretendía ‘iluminar’ el lenguaje con claridad y eficiencia, en Sarduy es precisamente

⁸ Coturnos: “En el teatro grecorromano, calzado[s] con una suela de corcho muy gruesa, que usaban los actores trágicos para destacar su estatura sobre el escenario” (*Diccionario Clave* 505). La alusión clásica no es gratuita: ¿qué mejor manera de representar a la Retórica sino como un actor trágico griego en un anfiteatro mediterráneo?

⁹ Octavio Paz, en “Trabajos del poeta” (1949), comparte con Sarduy el repudio por la retórica y su lenguaje paralizado: “Vómito de palabras, purgación del idioma infecto, comido y recomido por unos dientes cariados, basca donde nadan trozos de todos los alimentos que nos dieron en la escuela y de todos los que, solos, o en compañía, hemos masticado desde hace siglos. Devuelvo todas las palabras, todas las creencias, toda esa comida fría con que desde el principio nos atragantan” (21).

lo que produce su incomunicabilidad. Sarduy presenta a la Retórica como un mono cojo, y esa cojera denota el fracaso de su mecánica.

LA ESCRITURA ES EL ARTE DE...

En *Cobra* continúa la burla y el desmantelamiento de la retórica comenzados en *De donde son los cantantes*. Lo primero que resalta es la descarada utilización de frases retóricas que aparentan ayudar al lector a seguir la 'lógica' de la narración: "De lo que se infiere que..." (25); "AHORA BIEN" (26); "ERGO" (26; ambas en mayúsculas en el texto); "Que luego tornaré a contaros"¹⁰ (28); "Cual no sería su sorpresa..." (60). En vez de crear una narración fluida, 'transparente,' como generalmente ocurre cuando se usan estas frases, curiosamente son ellas las que detienen el flujo del texto: su inserción suena artificial y forzada dentro de un texto tan estilísticamente herético como la novelística de Sarduy, y se convierten en signos autoconscientes que sacan de quicio (y de sitio) al "tarado lector" (*Cobra* 66).

Pero lo que verdaderamente llama la atención en *Cobra* en relación con la Madre Retórica, es la lista de aseveraciones que definen sentenciosamente lo que es la escritura. Las oraciones están desparramadas a lo largo del aparte de Eustaquio –"indio costumista" (16), tatuador y maquillista del Teatro Lírico (más tarde 'travestido' en el Transformador, el Mago, el Maestro que intenta hacer crecer a la Pup)– y sirven de introducción a la organización narrativa de la descripción e historia de fondo de este personaje.

- La escritura es el arte de la elipsis. (15)
- La escritura es el arte de la digresión. (16)
- La escritura es el arte de recrear la realidad. (17)
- No. La escritura es el arte de restituir la Historia. (18)
- La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un orden. (20)
- La escritura es el arte del remiendo. (25)

Ya Emir Rodríguez Monegal (49-50) ha hecho un concienzudo análisis de cada frase con la narración sobre Eustaquio: "elipsis," resumen del Teatro Lírico; "digresión" que deja a las muñecas del Teatro a un lado para presentarnos a Eustaquio; la previa introducción de Eustaquio queda rechazada para una mejor "recreación de la realidad," y se da una versión diferente de su llegada; con el "restituir la Historia" [nótese la burlona mayúscula] se presenta una biografía del personaje, que resultará ser falsa; con el "descomponer un orden y componer un orden" se presenta la orgía de Eustaquio con las muñecas detenida (descompuesta) por la Señora a escobazos y maldiciones de peregrina católica; el "remiendo," directa alusión al "bricolage" de Lévi-Strauss, estudia las posibilidades de las dos fragmentarias historias previas y concluye –"ERGO" (26)– que tienen que ser falsas.¹¹

¹⁰ Sarduy usa el vosotros castellano en otras ocasiones: "si el indio es tan priápico y gozador como habéis oído. . ." (25-6). El uso de la forma del vosotros en un escritor cubano a principios de los años setentas produce una catarata de carcajadas: se trata de una bofetada a la Retórica.

¹¹ Después de este caótico juego retórico, el texto declara: "Restablecido el orden en el departamento de pictogramas. . ." (27).

Pero poniendo a un lado esta explication-du-texte estructuralista, las oraciones, extraídas del contexto narrativo e insertadas en el proyecto literario de Sarduy remiten a una serie de gestos escriturales. La elipsis, la digresión, la descomposición de un orden y composición de un desorden, el remiendo, son imágenes que describen muy acertadamente la composición del texto sarduyano, no sólo de *Cobra* sino de casi toda su obra temprana.¹² AHORA BIEN, hay también una cierta burla (e irreverencia): “restituir la Historia” y “recrear la realidad,” son frases caducadas, además de pretenciosas y prepotentes para 1972, y minan el sentido de una poética consistente en un texto como *Cobra*.

En *Cobra*, el travesti del título vive traumatizado por la monstrosidad de sus pies, y se dedica incesantemente a transformarlos, de cualquier manera, con cualquier medicina o poción, con brujería o súplicas. El primer párrafo de la novela describe los diversos intentos de Cobra –fallidos todos– por encoger sus pies y, así, embellecerlos.

Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábica los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos.

Intentó curetajes.

Acudió a la magia.

Cayó en el determinismo ortopédico. (11)

El párrafo revela el punto de contacto entre el travesti en crisis y la retórica histórica. La obsesión y frustración por sus pies –“Dios mío, ... ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina” (11), se queja Cobra frecuentemente¹³– es paralela a la obsesión de la Retórica por la palabra, el querer domar al lenguaje con sus “mecánicas groseras”, “armaduras” y “ligaduras”. El travesti sarduyano y la Retórica buscan la perfección y la desaparición a través de la transformación del cuerpo o la escritura, la metamorfosis final y definitiva. El travestismo resulta ser tan histérico como la Retórica. Y esa transformación, ese desesperado enmascaramiento terminará siendo una automutilación, casi una autodestrucción.

¹² En su charla “Lenguaje y literatura,” Foucault explica la relación que se desarrolla después de la ilustración entre retórica y literatura: “[L]a retórica, a finales del siglo XVIII, desaparece... lo que quiere decir que la literatura misma está encargada, a partir de esa desaparición, de definir los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura” (72). Este relevo de la retórica a la literatura ocurre en el momento en que la literatura intenta crear un texto auto-reflexivo y transgresor, y de hecho, se ve obligada “a tener un lenguaje único y, sin embargo, un lenguaje bifurcado, un lenguaje desdoblado, puesto que, no diciendo sino una historia, no contando sino una cosa, deberá en cada instante mostrar y hacer visible lo que es la literatura, lo que es el lenguaje de la literatura, puesto que ha desaparecido la retórica, que era en otro tiempo la encargada de decir lo que debía ser un lenguaje bello” (72). Es esto precisamente lo que hace Sarduy en sus primeras novelas: contar una cosa –el travestismo– y a la vez definir el lenguaje que utiliza para contar esa cosa.

¹³ Esta obsesión en los personajes de Sarduy continúa esporádicamente hasta su última novela, *Pájaros de la playa*, en la que Siempreviva busca las hierbas y productos necesarios para recobrar su juventud, su belleza y su salud; y el intento sigue siendo un fracaso: “Todo el mundo la encontraba muy enigmática. A decir verdad: parecía una muerta-viva” (178).

TRAVESTISMO: SIMULACIÓN

“Teatro, lo tuyo es puro teatro”

La Lupe/C. Curet Alonso, “Puro Teatro”

“To be natural is such a very difficult pose to keep up”.

Oscar Wilde, *An Ideal Husband*

El travestismo en Sarduy es una tachadura a la vez que el simulacro de una imagen. “El travesti no copia: simula” (*Ensayos* 55), afirma Sarduy; es decir, no se trata de una mera imitación –un acto de mimesis– sino más bien de un acto performativo que prescinde de imitar la imagen de una mujer: “[L]a transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita... ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite yendo más allá de la mujer” (“La simulación” 56). Este ir-más-allá-de-la-mujer se deshace inmediatamente de una posible lectura misógina del travesti, para convertirlo en el simulacro de una imagen más allá de lo real.¹⁴ Mientras una copia busca la duplicación del objeto a imitarse, el simulacro sólo busca la apariencia de ese objeto, no se trata de ser el objeto sino aparentar serlo.

Ahora bien, el travesti también se traviste para, en cierto modo, desaparecer, detalle que Sarduy relaciona acertadamente con el acto de mimetismo en el reino animal, ese proceso en el cual el animal ‘desaparece’ para camuflajearse en el paisaje que habita. “El animal-travesti no busca una apariencia amable para atraer... sino una incorporación de la fijeza para desaparecer” (“La simulación” 57). El travestismo es un intento de camuflaje, “de invisibilidad, d’effacement, y de tachadura del macho” (56), tachadura porque cancela al macho, lo que vemos (no se puede olvidar que se trata de una estratagema visual) es un hombre simulando no serlo, contrapuesto al hombre que intenta ‘ser’ macho –sujeto esencialmente por excelencia.

Estas estrategias del travesti –simulación, desaparición– se acercan mucho a ciertas ideas de la sensibilidad del ‘Camp’ que Susan Sontag propuso a mediados de los sesentas en sus “Notes on Camp”. En la nota número 10 de su ensayo, Sontag establece que “Camp sees everything in quotation marks. It’s not a lamp, but a ‘lamp;’ not a woman, but a ‘woman.’ To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater” (280). Este mundo en comillas es precisamente la sensación que produce el travesti en Sarduy: nada es natural (recuérdese la descripción de Auxilio en el primer párrafo de *De donde son los cantantes*), todo es exagerado, acentuado, en negritas. Los “personajes” de Sarduy siempre están actuando, en absoluto performance; son entes conscientes de su rol como personajes.¹⁵

¹⁴ “Only a naive or uninitiated drag queen, or a similar reading of her, would regard drag as a misogynist imitation of ‘woman,’ for the ‘woman’ displayed by drag is pure construction, essentially so” (Montero 170).

¹⁵ “[T]he essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration” (Sontag 275); “The hallmark of Camp is the spirit of extravagance” (283).

“EL TAPIZ PARA TAPARNOS”

Pero el travestismo en Sarduy no es la simulación perfecta, la desaparición del sujeto en una máscara, sujeto eficientemente tapado, sino el travestismo *en crisis*. Como ocurre con la Retórica, se trata del desenmascaramiento del enmascaramiento travesti.

En primer lugar, Sarduy desvela el velo tecnológico del travestismo. El disfraz, el maquillaje, el performance constantemente se desmantela y, así, elimina el efecto: el texto nos recuerda que estamos ante un actor, un farsante. Socorro le advierte a Auxilio en *De donde son los cantantes*: “Las lágrimas te han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje”, e inmediatamente la amenaza con “Evita que te lleguen a la piel” (11). La narración en *Cobra* nos describe en detalle la preparación del travesti antes de su presentación en el Teatro Lírico: “las pestañas postizas y la corona, los pigmentos... los lentes de contacto amarillos –ojos de tigre–, los polvos de las grandes motas blancas” (12). Incluso nos confiesa el narrador que los travestis necesitan de ‘ayudas’ para llevar a cabo la presentación: Eustaquio, el maquillista, “les escribía con azafrán y bermellón, los textos de entrada a escena, los más olvidables, y el orden en que debían recitarlos, y en los dedos, con diminutas flechas, un esquema de sus primeros desplazamientos” (*Cobra* 17).

Pero el desenmascaramiento del travestismo va mucho más allá de la mera revelación de su técnica: el travestismo en crisis es en realidad una imagen de la crisis de identidad, o, mejor aun, de la crisis *de la búsqueda* de la identidad. En el primer párrafo de *De donde son los cantantes*, ya antes citado, además de estar cubierta de accesorios y espesamente maquillada, Auxilio está literalmente “rayada,” es decir, tapada, tachada, forrada de líneas, por una lluvia de migas de pan –la imagen recuerda la lluvia televisiva, tecnológica– que la distorciona y cancela. La primera frase que Auxilio exclama en la novela, que “chilla” (11) con necesarios puntos de exclamación (para intensificar tanto la desesperación como la actuación afectada del travesti) es: “–¡No puedo más!” (11). Incluso, la crisis ya está prevista desde sus nombres: Auxilio, Socorro. Añádase a esto el hecho de que sus nombres son en realidad indiferenciables, lo que intensifica aún más su crisis.

Los travestis sarduyanos se pasan la vida haciendo performances: en ningún momento son ellas (o ellos) porque simplemente nunca son. Ellas quieren ser, pero nunca llegan a cristalizar una identidad, una esencia. Tapan, en la medida que se travisten incesantemente –“¡Metamorfosis! ¡Metamorfosis!” (*De donde son los cantantes* 36) gritan descontroladas.¹⁶ Destapan en la medida en que su constante transformación revela no necesariamente la imposibilidad de ser, sino más bien la imposibilidad de intentar ser, de esforzarse desesperadamente por ser algo, alguien.¹⁷

¹⁶ Las constantes metamorfosis vienen acompañadas en la novela de una incesante renominación de Auxilio y Socorro: “las Siempre-Presentes” (29), “las Siamesas” (29), “las Divinas” (30), “las Sonrientes” (30), “las Llenas de Gracia” (31), “las Simétricas” (33), “las Pie Diminuto” (34), “las Divinidades Calvas” (35), “las Muertas-Vivas” (36), “las Peripatéticas” (36), “las Pintarrajeadas” (38), “las Cejudas” (39), “las Dueñas-de-Todo-Aparecer” (44), “las Biondas” (47). Se convierte en un bautismo que, literalmente, les gasta el nombre.

¹⁷ Otra manera de pensar la frase: en realidad Auxilio y Socorro están soñando en pajaritos preñados: ellas nunca logran tapar, sino simplemente tachar su identidad. Es decir, la tachadura denota negación, intento de eliminación, pero lo que se tacha permanece ahí, medio visible, tras la X.

En un momento de la novela *Auxilio y Socorro* experimentan un momento de lucidez. Como las narradoras de “La Dolores Rondón,” se dan cuenta que ellas no pueden ser el centro de atracción en el programa de radio:

- ... como ellos son el tema esencial del poema tenemos que borrarlos.
- ¿Cómo borrarlos? ¿No aparecer?
- Apareceremos, sí, pero como servidores anónimos: peluqueros, modistos, gente que no suma el ser. (*De donde son los cantantes* 70)

Curiosa frase: “gente que no suma el ser” ¿Gente que no crea una identidad fija, que no suma todas las facetas de su identidad para hacer de ella una, indivisible, y constante y sonante? Aparecer, pero borradas. . . ¿Entidades que funcionan sin una identidad sólida, esencial: los antihomogéneos? Curiosísimo que esa gente que no sume el ser sean modistos y peluqueros; es decir, los que travisten, los que transforman, los que producen el efecto y no los que necesitan de él para realizarse. Son los entes que, de cierto modo, están al margen de lo que el travesti consideraría la identidad, los que andan tras bastidores, los que no salen a escena, los que no posan, los que no gesticulan. Para su desventura, las Gemelas, las Sedientas, no captan la importancia de su aseveración y continúan desesperadas en busca de su esencia, de su identidad.¹⁸

Cobra, por su parte, concentra su crisis en la deseada metamorfosis de sus pies –que se achiquen– y así ser “absolutamente divina” (11). La Señora y Cobra primero se dedican a experimentar con yerbas para transformar los pies de Cobra. El resultado es lamentable: los pies comienzan a segregar pus y a hincharse aún más. Cobra se pudre en vida... Cuando eventualmente consiguen la poción necesaria, se envician las dos con ellas y terminan por encogerse completamente en dos grotescas enanas: la raíz cuadrada de Cobra, más tarde bautizada Pup, y la raíz cuadrada de la Señora (eliminada posteriormente por el narrador, ¡para simplificar la trama de la novela!). Comienza entonces la búsqueda de la manera en que se pueda desencoger a Pup (la raíz cuadrada de Cobra): bizarras acupunturas aplicadas por el Maestro (metamorfosis de Eustaquio) basadas en la charada china, inyecciones diarias de “nieve” (¿heroína?), y finalmente operaciones sin anestesia, hechas por un tal Alterador, en la que Cobra/Pup experimenta “una aguacero de pinchazos, depilaciones y curetajes, cera en los senos, vidrios en las venas, vapores de hongo en la nariz y levaduras verdes por la boca” (103). Como le dice la Señora: “[T]ómalo como si fueras al dentista, la belleza se paga” (104).

El quita y pon de vestuarios y personajes de *Auxilio y Socorro* en *De donde son los cantantes* se convierte en *Cobra* en un autodestructivo proceso de metamorfosis somática. Si *Auxilio y Socorro* creían suficiente el vestuario y el maquillaje para la transformación y así encontrar su ‘perfección,’ *Cobra/Pup* no quedan conformes con eso, y pasan al próximo nivel: la mutilación del cuerpo mismo para lograr la belleza. Así, la constante búsqueda del travesti sarduyano reside exclusivamente a un nivel puramente material:

¹⁸ Hay otros momentos en que *Auxilio y Socorro* dentro de la burla y el relajo, declaran aseveraciones antiesencialistas que podrían servirle de mucho. Hablando de la Rondón, una de ellas la critica: “Narrador Uno: ¿Ya lo ves? Desprecia lo esencial, el lugar de su origen. Narrador Dos: Calla, estúpido. Lo esencial está entre la guanábana y el mango” (60).

maquillaje, vestuario, accesorios, cirugía.¹⁹ Ellos (¿ellas?) buscan la esencia en la superficie, en el cuerpo mismo. De cierta manera, Auxilio, Socorro y Cobra ya parecen haber descartado la posibilidad de una esencia ‘interior’ o ‘espiritual,’ por así decirlo. Pero han asumido que lo epidérmico, lo visual, lo físico, los llevará al encuentro con su centro, su identidad, su alfa y su omega, o como diría José Lezama Lima, con “su definición mejor” (85). Ellas son, literalmente hablando, superficiales. La supuesta identidad se exterioriza, se convierte en maquillaje, y al exteriorizarse revela su falsedad, su fragilidad. Y es en ese fracaso que Sarduy parece proponer el abandono de la búsqueda de una noción de sujeto. Hacia el final de “La Dolores Rondón,” el Narrador Uno arremete: “Tú que decías que todo era útil, que todo servía para algo. Mira que situación. Dime de qué ha servido, ... de qué sirve la vida de Dolores Rondón, de qué servirá su muerte. ¿Se han “modificado los comportamientos”? ¿Se han “asido las esencias”? Nada. Deliciosa Nada batida con leche” (*De donde son los cantantes* 86).²⁰

El deseo de perfección, de belleza es lo que une tan fascinadamente la Retórica al travestismo. Tanto la Retórica como el travesti tienen una compulsiva obsesión por la perfección y la belleza, un deseo mortal por crear, construir, montar de manera transparente –y por esto son, fundamentalmente tecnologías– estilo, estética. De ahí, el epígrafe joyceano al comienzo de este ensayo: “La estética y la cosmética son para el tocador” (584): tanto el intento de la retórica por la belleza y la buena frase como el esmero por la belleza (por artificial que sea) que el maquillaje o la cirugía intentan crear, son en realidad el mismo acto, la misma intentona.

Pero que no se engañe nadie: el lenguaje es, de cierta manera, tecnológico, incluso sin la ayuda de la Santa Retórica. Lo que Sarduy intenta hacer en su novela es hacer del lenguaje una tecnología *abierto*,²¹ casi líquida. Una mecánica consciente de sí misma, neobarroca, es decir multivalente y maleable, y un “arte de descomponer un orden y componer un desorden” (*Cobra* 20).

Y esa desenfadada búsqueda de la belleza ideal –momento fatal, con cataclismos desastrosos, como hemos visto, tanto para la retórica como para el travesti– se transfiere al espacio del sujeto. La búsqueda de la esencia en el travesti sarduyano, es un fracaso porque busca algo unívoco, decisivo, claro, y perfecto: bello. El viaje por las tres ‘razas’ de la cultura cubana es un simulacro, un recuento que no nos lleva a ningún lado, excepto a un final sin respuestas, o a un desenlace fatal. Las tres estampas, como narrativas de búsqueda de la cultura cubana, son un fracaso: el Gene(ral) mata a Flor de Loto, Dolores

¹⁹ Yo me atrevería a añadir un elemento más a esta lista: cultura. En *De donde son los cantantes* lo chino, lo africano y lo español son en realidad capas de maquillaje en la búsqueda de la identidad cultural cubana. La sospechosa “nota” de explicación al final de la novela no es más que un comentario bufón, un choteo bien montado. [Muy acertadamente, Roberto González Echevarría ha llamado a esta novela “una épica bufa sobre los orígenes de lo cubano” 128]. La novela representa, entonces, una crisis de identidad cultural paralela a la del sujeto y la de la escritura.

²⁰ Esa derrota ya quedaba clara desde el comienzo de la novela, en el ‘currículum cubense’: “La adivinanza de las adivinanzas. La pregunta de los sesenta y cuatro mil dólares, la definición del ser. Se acabó lo que se daba. Se acabó el jamón. No hay queso ya” (12).

²¹ La imagen para describir la intentona en Sarduy no es original mía. Ya Alberto Moreiras ha hablado de una dialéctica abierta de la identidad en la novela de Sarduy (173).

Rondón muere fracasada, y Auxilio y Socorro, en su peregrinaje, son acribilladas en una balacera: “Ya iban alcanzando los portales” –los portales de la iglesia, el final de su viaje; ¿los portales de la razón? ¿los portales de la respuesta?– “cuando, desde los helicópteros, llovió la balacera” (149). Con Cobra ocurre lo mismo, la raíz cuadrada de Cobra, para decirlo mejor. Las grotescas metamorfosis de Cobra, en última instancia, no la transforman en el ser divino que quiere ser, sino que revelan lo que desde un principio un travesti quiere hacer desaparecer: su masculinidad.²² Además, en *Cobra* ya no hay interés en la búsqueda de una identidad americana en sí; el “problema” se ha dejado a un lado.²³

La novela temprana de Severo Sarduy es el performance de una crisis: crisis lingüística y ontológica.²⁴ El travestismo no se presenta como una alternativa a la identidad, ni mucho menos. El travestismo en Sarduy no es sino una tecnología abierta que revela los mecanismos de la identidad.²⁵ Ciertas ideas de la noción de performatividad en los ensayos de Judith Butler parecen tener lúcida resonancia aquí. Los travestis de *De donde son los cantantes* y *Cobra* residen en un espacio melancólico en su definición freudiana: sus posturas, sus gestos, sus deseos de perfección física están ligados a una pérdida que son incapaces de reconocer o identificar, como dice Butler, “lo que ‘se actúa’ en el performance [*what is ‘performed’*] funciona para esconder, si no es para negar lo que permanece opaco, inconsciente, imposible de actuar [*unperformable*]” (234). Si bien es cierto que en Sarduy este gesto de negación está ligado a la noción de género –lo cual es meollo del proyecto de Butler– en *De donde son los cantantes* y *Cobra* el gesto melancólico ilumina también la problemática de la búsqueda de la identidad: aquí no hay duelo, no hay reconocimiento, no se procesa la pérdida en el intento de una identidad cultural (con Auxilio y Socorro) o corporal (con Cobra). Por eso la incesante metamorfosis; por eso el fracaso sin aprendizaje alguno.

La novela de Sarduy no pretende solucionar el problema de la identidad; no aboga por concluir que en la superficie está la esencia ni que en el performance radica nuestra definición—aquí no hay respuestas, alternativas emancipatorias o nuevos credos, lo que añade otro nivel de desconcierto en el lector—sino más bien propone descartar una búsqueda estrecha y rígida de la identidad como nuestro objetivo fundamental e irrevocable. Escribe sobre lo que no podemos hacer, porque nos llevará al fracaso. Sarduy “no suma

²² Habla Cobra al final de la historia: “Me siguieron. Me hostigaron. Me acosaron contra un muro ... del grupo surgió una octogenaria pintarrajeada. Se acercó contoneándose, cantando, gangosa, en falsete: –¿Qué tal?– me preguntó, imitándome. El índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó: –Es él!” (130).

²³ Jorge Aguilar Mora ya ha mencionado esto: “Cobra no busca una identidad americana: Cobra tiene dos identidades que se eliminan mutuamente: es un *travesti*.” (*Severo Sarduy* 26).

²⁴ Adriana Méndez Rodenas comenta muy acertadamente: “Si en el juego de significación la palabra es una máscara que tapa la falta de sentido... la disolución del sujeto se cubre por la continua metamorfosis –escritura/travestismo” (116).

²⁵ Roland Barthes presiente este efecto partiendo del reparto de personajes en *De donde son los cantantes*: “las criaturas de Severo Sarduy van y vienen a través del cristal de un parloteo depurado que le ‘pasan’ al autor, demostrando así que no hay tal cristal, que no hay nada que ver detrás del cristal (“La faz barroca” 5, énfasis en el texto).

el ser;” más bien lo resta, lo arresta y lo cuelga en el armario. Y se larga tan campante, con un gesto burlón²⁶ y amanerado...

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Mora, Jorge. “Cobra, Cobra, La boca obra, recobra barroco”. *Severo Sarduy*. Julián Ríos, ed. Madrid: Fundamentos, 1976. 25-33.
- Agustín, San. *Del maestro*. Héctor González Uribe, trad. Tlalpan, México: Universidad Intercontinental, 1980.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Nicolás Rosa, trad. México: Siglo XXI, 1974.
- _____. “La faz barroca”. Pere Gimferrer, trad. Sarduy, *De donde son los cantantes* 3-6.
- Blumenberg, Hans. “An Anthropological Approach to the Contemporary Significance of Rhetoric”. *After Philosophy: End or Transformation?* Kenneth Baynes, James Bohman y Thomas McCarthy, eds. Cambridge: MIT Press, 1987. 423-58.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of ‘Sex’*. New York: Routledge, 1993.
- Diccionario Clave de uso del español actual*. Madrid: Ediciones SM, 1996.
- Fish, Stanley. “Rhetoric”. *Critical Terms for Literary Study*. 2nd Edition. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, eds. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 203-22.
- Foucault, Michel. “Lenguaje y literatura”. *De lenguaje y literatura*. Isidro Herrera Baquero, trad. Barcelona: Paidós, 1996. 63-103.
- González, Aníbal. “Modernismo, posmodernidad, represión: para una lectura psicoanalítica de la textualidad finisecular”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer, ed. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1994. 198-208.
- González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1987.
- Gran diccionario de la lengua española*. Barcelona: Larousse Planeta, 1996.
- Joyce, James. *Ulysses*. New York: Modern Library, 1992. En español, *Ulises*. Francisco García Tortosa, trad. Madrid: Cátedra, 1999.
- Klengel, Susanne. “Señalar lo ilusorio de todo”. Entrevista con Severo Sarduy. *Vuelta* 18/206 (junio 1994): 39-42.
- Lezama Lima, José. “Ah, que tú escapes”. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. 4a edición. Mariano Antolín Rato, trad. Madrid: Cátedra, 1989.
- Méndez Rodenas, Adriana. *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*. México: UNAM, 1983.
- Montero, Oscar. “The Signifying Queen: Critical Notes from a Latino Queer”. *Hispanisms and Homosexualities*. Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, eds. Durham: Duke University Press, 1998. 161-74.

²⁶ Sontag considera esta actitud como parte del comportamiento ‘Camp’: “The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to ‘the serious.’ One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious” (288).

- Moreiras, Alberto. "Despatriación y política en la novela de Severo Sarduy". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XIV/27 (1988): 167-74.
- Paz, Octavio. "Trabajos del poeta". *¿Águila o sol?* [1951]. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 9-26.
- Ríos, Julian (ed.) *Severo Sarduy*. Madrid: Fundamentos, 1976.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Las metamorfosis del texto". *Severo Sarduy*. Julián Ríos, ed. Madrid: Fundamentos, 1976. 35-61.
- Sarduy, Severo. "Barroco". *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de cultura económica, 1987. 143-224.
- _____. *Cobra*. [1972]. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- _____. *De donde son los cantantes*. [1967]. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- _____. *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de cultura económica, 1987.
- _____. "La simulación". *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de cultura económica, 1987. 53-84.
- _____. *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- _____. "Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado". *Mundo nuevo* 6 (1966): 84-6.
- Sontag, Susan. "Notes on 'Camp'". *Against Interpretation and Other Essays*. [1966]. New York: Anchor Books, 1990. 275-92.