

## SEVERO SARDUY Y EL JUEGO CONTRARREFERENCIAL DE APORÍAS

*Colibrí* de Severo Sarduy continúa el cuestionamiento general que dicho autor hace del mimetismo tradicional de la narrativa hispanoamericana—así como de la figura del autor—mediante el juego narrativo con el concepto de simulación, elemento ya presente en sus novelas anteriores.<sup>1</sup> En *Maitreya*, por ejemplo, Sarduy describe la realidad como “un lugar vacío, un espejismo de apariencias reducido al mito de su representación canjeada” (120). Esta frase ilumina una estrategia narrativa contrarreferencial en las novelas de Sarduy: la división del texto en múltiples y proliferantes escenas constitutivas de cada segmento, que se (re)presentan por proceso de aporía (contradicción o paradoja implícita e innegable entre dos términos entre los cuales no puede haber síntesis). Las escenas presentan versiones variantes—casi siempre contradictorias—de tramas novelísticas esquemáticas. La estrategia crítica y cuestiona no sólo las formas narrativas usuales (en especial el uso de descripciones), sino también la sedimentación cultural (linearidad, mimetismo, representatividad) implícita en esos usos narrativos. En *Colibrí* la estrategia narrativa produce un efecto de circularidad fútil en torno al protagonista y sus acciones.

Esta estrategia contrarreferencial ha sido señalada por varios críticos, entre ellos Roberto González Echevarría, quien en *La ruta de Severo Sarduy*, califica las obras de Sarduy de “puntillistas” (vii) al describir su composición fragmentaria y detallista, elemento que González Echevarría identifica como primordial en la tarea de minar la interpretación totalizante de las novelas.

Gustavo Pellón, en “Severo Sarduy’s Strategy of Irony: Paradigmatic Indecision in *Cobra* and *Maitreya*” califica esta estrategia fragmentaria como un tipo de indecisión paradigmática a nivel microestructural (especialmente en la adjetivación). Pellón hace énfasis en los usos de la ironía como principal elemento estructurante. González Echevarría, sin embargo, afirma que la obra de Sarduy no es irónica ya que, “La ironía supone la presencia de un yo poseedor de un saber superior” (*La ruta* iv) y por lo tanto conlleva una noción de control monológico por parte del autor que sería disonante en vista de las presuposiciones post-estructuralistas en la obra de Sarduy. Los textos sarduyanos parecen estar a mitad de camino entre las opiniones de estos dos críticos, pues si bien la ironía no es siempre el elemento estructurante, Sarduy muchas veces usa comentarios irónicos para subrayar los cambios y transiciones de los simulacros narrativos.

---

<sup>1</sup> Este concepto aparece en *La simulación* donde está relacionado, en sentido pictórico, al concepto de simulacro, y, por extensión, a toda significación deceptiva neobarroca.

La estrategia narrativa de contradicciones y aporías tiene como su elemento estructurante el concepto de simulación—el artificio duplicante—que es un movimiento suplementario de suplantación, supresión y agregación en que continuamente cambian los escenarios así como la dirección de la trama.<sup>2</sup> El juego textual es uno de aporías—afirmación y negación constante e irreducible—de modo que ambos términos de la contradicción dejan de ser certezas para quedar sólo como posibilidades significantes laterales que deben ser leídas como un conjunto significativo. Como dice la novela de uno de los personajes, “la paradoja, como ya se habrá notado, era su pan cotidiano” (87). Así *Colibrí* afirma y frustra diversos y contradictorios estratos o niveles significantes a niveles micro y macroestructurales.

Para estudiar como funciona *Colibrí* hay que compararla con la narrativa anterior de Sarduy. El ejemplo paradigmático de esta estrategia contrarreferencial lo es la conocida serie de escenas en *Cobra*<sup>3</sup> que comienzan con la frase “La escritura es...” y que son seguidas por distintas versiones de la aparición del personaje llamado Eustaquio. Con cada sustitución—o suplementación—sucesiva, Sarduy enfrasca la narrativa en un comentario crítico sobre la función mimética—en su acepción tradicional-referencial, no-problemática—de la literatura. Gustavo Guerrero afirma que en esta parte de *Cobra* las definiciones del arte de la escritura establecen un programa ideológico, marcadamente contradictorio, que ilustra y agota cada uno de los segmentos en una crítica mordaz de la ‘novela de tesis’ o, mejor, de las tesis en la novela” (153).

La primera instancia de esta suplementación metacrítica en *Cobra* es “La escritura es el arte de la elipsis” (15) que utiliza la metáfora de la elipsis escogida por Sarduy en *Barroco* para definir el proceso neobarroco. En la siguiente página aparece un suplemento aditivo a la primera, “La escritura es el arte de la digresión”.

La definición siguiente es una sustitución contradictoria a las primeras dos: “La escritura es el arte de recrear la realidad” (17). Este pequeño resumen de la visión mimética y “realista” que ha sido central en la literatura hispanoamericana, ejerce una acción paródica en el texto pues la versión de la aparición de Eustaquio que le sigue, altera—en forma irónica ya que es casi cosmética—la anterior presentación del personaje mediante un cambio de vestimenta.

La cuarta transformación de la frase es: “La escritura es el arte de restituir la Historia” (18) que procede a “restituir” o “constituir” a Eustaquio dando su biografía. La parodia aquí se desarrolla en torno a los múltiples papeles—

---

<sup>2</sup> La problemática sobre el concepto del suplemento es tratada por Jacques Derrida en *Dissemination*, donde dice “there is no repetition possible without the graphics of supplementarity, which supplies, for the lack of a full unity, another unit that comes to relive it, being enough the same and enough other so that it can replace by addition” (168). El término aparece también en el ensayo sobre Mallarmé en el mismo libro, así como en las secciones sobre Rousseau en *Of Grammatology* y *Margins of Philosophy*.

<sup>3</sup> Roberto González Echevarría en *La ruta de Severo Sarduy* (157) ofrece un comentario detallado sobre esta sección de *Cobra*.

exagerados, increíbles—que ha desempeñado Eustaquio en sus viajes por el mundo.

La quinta frase, “La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden” (20) es un microcosmos de la técnica sarduyana ya que es seguido por la reescritura de la narración del primer encuentro entre La Señora y Eustaquio. Los gestos paródicos en este caso se desarrollan en torno a una descripción del prodigioso pene de Eustaquio.

La última frase, “La escritura es el arte del remiendo” deshace las descripciones de Eustaquio aparecidas en las dos anteriores. En este segmento el narrador<sup>4</sup> remienda—o sea añade, complica y corrige—las versiones anteriores: “¡Sólo un tarado pudo tragarse la, a todas luces apócrifa historieta del pugilista que, de buenas a primeras, aparece en un cuadro flamenco y renuncia a su fuerza de macho de pelo en pecho nada menos que para encasquetarse un bonete verde y ponerse a traficar florines! ¡Vamos hombre!” (25). Ese reproche al lector por su credulidad aduce al elemento interactivo (lector-texto) que es lo que hace que la estrategia funcione.

*Colibrí* repite, complica y amplifica el uso de esta estrategia narrativa cambiante y contrarreferencial. El primer uso es un decorado en La Casona, un mural de invierno cuyo juego de presencia y ausencia subraya su propio desdoblamiento y sus pliegues connotativos. El mural es primeramente un símbolo irónico de la vida caribeña (mirando el paisaje del norte). La presencia del paisaje nórdico contradice la certeza del paisaje caribeño local, y el fácil oxímoron que se deriva de esa polarización norte-sur a su vez cuestiona los planteamientos sobre los conceptos culturales de “norte” y “sur”.

La presencia engañosa del mural durante la lucha entre *Colibrí* y el Japonésón (23) asegura la derrota de este último—simplificando así la interpretación del protagonista como símbolo de cierta autenticidad del paisaje caribeño. Esta interpretación tan fácil es luego suplantada cuando el mural es reemplazado por un decorado tropical (131) que es a su vez falso, pues su función es publicitaria y deceptiva.

La segunda sección del libro ofrece un desdoblamiento metonímico del mural mediante la presentación de un falso decorado alpestre que sustituye al Camagüey donde en “realidad” se desarrollan las peripecias de *Colibrí*; ese cambio confunde al protagonista. Como las peripecias del protagonista dependen de su marcha a través del decorado, los cambios que transforman—pero sin ofrecer muchas resoluciones—ese decorado establecen un sentido de circularidad fútil de la acción que funciona a nivel macroestructural, ya que al final de la novela el lector comprende que la estructura del poder en La Casona no cambia mucho aunque sea *Colibrí* el que finalmente controle el lugar.

En otro desdoble-simulacro del mural aparece una copia de éste pintada sobre el cuerpo de *Colibrí* durante su lucha pugilística con el Japonésón. La existencia

<sup>4</sup> Narrador que es a su vez altamente paródico por su afirmación de la visión machista de Eustaquio.

de esta copia corporal es afirmada durante la lucha, luego negada y mucho más tarde reafirmada cuando Colibrí se desempeña como pintor de pulgas (65). En este caso la estrategia contrarreferencial refuerza la caracterización del protagonista como el siempre huidizo representante del deseo libidinal.

Un uso más complicado de la estrategia narrativa contrarreferencial hace hincapié en la naturaleza decorativa, escenográfica y falsa de las descripciones. Esto ocurre cuando el Gigantito va a capturar a Colibrí en la tienda de tatuajes. Al principio de esta sección se describe un estante que contiene una farmacopea:

Suntuosos letreros en latín y en ese gótico germánico generoso en iniciales retorcidas, consignaban, aun para el espectador astigmático o lejano, las apelaciones y empleos de tan arcaica farmacopea, y sobre ellos, con los detalles que las hacían identificables—para el profano excesos decorativos o precisiones superfluas—, como orugas, manchas y hasta la proximidad de ciertas mariposas o pájaros, aparecían agrandadas y legibles las plantas conservadas.

Cada hoja se había reproducido plus vrai que nature, según la expresión—la única que conocían en ese idioma y que repetían a troche y moche—de los entomólogos estéticos, con sus verdes particulares y sus nervios, sedosa o perforada, con poros, reseca, áspera o musgosa, de bordes irregulares o lanceolados, suspendida a su tallo curvo, con sus tresillos y botones. (60-61)

Esta descripción típicamente sarduya contiene todos los elementos proliferativos usuales en las descripciones en las obras anteriores de Sarduy: listas de elementos exóticos, preciosos, junto a cosas entrópicas o podridas, así como una cualidad vegetal de cosas descritas mediante acumulación caótica de detalles. El lector atento verá que ya la descripción de la farmacopea contiene su propia desconstrucción autorreferencial cuando dice que cada hoja “se había reproducido plus vrai que nature”. Las escenas contrarreferenciales que giran en torno a este decorado, cuestionan en todo momento el concepto de “naturaleza” que ya es sospechoso en esta primera aparición. La transparencia representativa de las descripciones narrativas tradicionales es violentada en todo momento por las contradictorias apariciones de la farmacopea en *Colibrí* que ya de por sí tiene carácter taxonómico en la primera escena.

La imprecisión de estas escenas es importante porque encaja dentro de la problemática función del paisaje dentro de la narrativa hispanoamericana. Como señala Gustavo Guerrero las descripciones vegetales en Sarduy conllevan un nivel connotativo anti-mimético que ofrece comentario crítico a la narrativa hispanoamericana en la que tradicionalmente se identifica el estilo descriptivo (denominado barroco o neobarroco, según el gusto) con el proliferante verdor de la naturaleza del continente:

habría que señalar también que en el curso de los siglos, de las relaciones del descubrimiento a lo “real maravilloso” de Carpentier, la imagen mítica de la exuberancia americana ha sido alimentada regularmente—quizá con demasiada regularidad—por las

descripciones de una flora y una fauna cuyo verdadero exotismo, descriptivamente hablando, radica en los nombres atribuidos a plantas y animales. (62)

La exhuberancia descriptiva en *Colibrí* es deliberadamente artificiosa ya que, como señala Adriana Méndez Rodenas, las obras de Sarduy siempre ofrecen un comentario crítico sobre la idea de la naturaleza americana. Méndez Rodenas traza la influencia de Lezama en la teoría sarduyana sobre el neobarroco que, según ella “se basa en la lectura cultural del mundo americano”, no en nociones de identidad radicadas en la “Naturaleza” americana (24).

Esta identificación del ser americano con el paisaje americano ha sido señalada por Roberto González Echevarría, quien discute cómo la identificación metafórica del continente americano con su naturaleza es una de las constantes de la búsqueda de una definición de la identidad cultural de América: “The major literary figures of the nineteenth century (the founders of Latin American literature), Bello, Sarmiento, and Martí, conceived the issue [la identidad americana] in a rich metaphoric system linkine humanity and culture to the land, to geography” (*The Voice of the Masters* 125). González Echevarría considera que la literatura latinoamericana contemporánea está enfrascada en un constante cuestionamiento de esa noción “natural” de identidad que para él es un mecanismo referencial simbólico de tendencia política liberal destinado a hacer borrosa la percepción de las distinciones de clase.

La flora sarduyana ya de por sí está invertida con relación a ese concepto de la “Naturaleza”, ya que lo vegetal en Sarduy está casi siempre representado dentro de la interioridad del escenario—como por ejemplo la farmacopea que se examine aquí—y no es la exterioridad paisajista acostumbrada. Además, el exceso proliferativo de esta flora reafirma la artificialidad textual de lo descrito y por lo tanto, elimina la transparencia referencial vinculada al concepto tradicional de los trasfondos naturales.

La descripción vegetal de la farmacopea en *Colibrí* citada anteriormente es contradicha unas páginas más adelante cuando la narración en efecto niega la existencia “real” de la farmacopea afirmando que todo ha sido producto de una simulación ya que “en realidad” el estante era un mural *trompe-l’oeil*.<sup>5</sup> Este cambio sucede cuando el Gigantito se presenta en la tienda para atrapar a Colibrí y antes de llevárselo:

arremetió a golpe de sandalias como una urraca histérica contra un linternón iluminado en pleno día, contra el estante donde se alineaban los medievales y excesivamente minuciosos frascos farmacéuticos.

Como era de esperarse, se trataba de un meticuloso *trompe-l’oeil* que abría, al girar la tableta pintada con esmero, como el torno endeble y crujiente de un orfanato, a un cubículo en penumbra. (76)

<sup>5</sup> La figura paradigmática en *La simulación*.

Por lo tanto, la primera descripción del estante y sus dibujos exageradamente verídicos ha sido una estrategia, un juego narrativo deceptivo y simulador. Es importante que su naturaleza “endeble” cae ante la violencia del Gigantito porque esto subraya irónicamente la “debilidad” representativa de toda descripción. La presencia del cubículo que “de verdad” se encuentra tras el *trompe-l’oeil* ofrece otra complicación descriptiva pues supuestamente esconde un “cabinete de maravillas” tan falso e improbable como el *trompe-l’oeil*.

En *La simulación*, Sarduy dice del *trompe-l’oeil* (y la anamorfosis) que:

no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan. (19)

En el momento textual desdoblado del *trompe-l’oeil* en *Colibrí*, la narración seduce y engaña al Gigantito—y al lector—a través de la mirada, utilizando un paisaje descriptivo (pictórico y/o verbal) típicamente neobarroco en su proliferación vegetal. El *trompe-l’oeil* es otra versión—deceptiva—de los decorados que aparecen en el resto de la novela, aunque paradójicamente más accesible para el lector debido a su tradicionalidad. La funcionalidad lingüística excesiva de esta descripción establece elementos que se niegan en la siguiente versión del escenario y que dejan la narrativa—y al lector—predispuestos al engaño descriptivo constante que constituye el resto de la novela.

La descripción “Real” de la farmacopea—zocabada desde un principio por la frase “plus vrai que nature”—se cancela con el *trompe-l’oeil*. Pero el juego narrativo no se detiene ahí pues luego este segundo nivel lingüístico es cancelado durante la confrontación entre el Gigantito y el Japonésón por el “cuerpo” de Colibrí, cuando el Gigantito dice: “Estoy hasta la coronilla—y se tocó, extenuada, la cofia—de los groseros simulacros que aquí todos—hasta la terca narradora de estas páginas—pero que todos, manipulan. ¡Basta de apariencias, de bluff, de opereta al vacío y de retorcido manerismo!” (86). Como prueba de que todos andan manipulando la narración, el Gigantito saca de su hábito (está disfrazado de monja) uno de los mencionados frascos farmacéuticos, porque al fin y al cabo no había *trompe-l’oeil*, ni la menor cámara de alquimia” (87). Así se desdobra la representatividad de la farmacopea que, habiendo sido negada, es reafirmada nuevamente mediante la prueba física del frasco. Esta tercera escena contradictoria refuerza la naturaleza continuamente deceptiva del discurso narrativo, y por extensión, de *Colibrí* como simulación. El vaivén descriptivo de *Colibrí* engaña y explota la pictorialidad de las descripciones. El lector descubre que el *trompe-l’oeil* es la lectura misma.

Lo más admirable de este proceso de afirmación y negación de la farmacopea-*trompe-l’oeil*, es que al considerar su primera aparición desde el punto de vista de la narrativa sarduyana, ocupa, debería ocupar, un lugar privilegiado ya que es una

descripción proliferante que usa las técnicas neobarrocas de proliferación y sustitución expuestas por Sarduy en el barroco y el neobarroco. En este sentido la descripción de la farmacopea en *Colibrí* se debe comparar con la descripción alucinantemente vegetal, claustrofóbica y zoomórfica (con alusión a Eero Saarinen) del camerino del travestido Cobra que dice, en parte:

Un vaho verdoso, de alcanfor, emanaba del tugurio de Cobra, arabesco que se iba ensanchando hasta abrirse en una banda espiral, nebulosa, en un caracol que se expandía, de menta. Encerrados en frascos transparentes por todas partes retoñaban cepos, hojas anchas y granulosas, retorciéndose, pestilentes arbustos enanos, flores enfermas cuyos pétalos roían larvas diminutas y brillantes, helechos estrujados que en los pliegues albergaban huevecillos translúcidos, en multiplicación constante. De lo estilizado vegetal art nouveau el cubículo había pasado a la anarquía yerbera... (*Cobra* 30)

La acumulación yerbera de esta descripción es, por su similaridad a la farmacopea en *Colibrí*, un trasfondo subtextual de la lectura de *Colibrí*. Mientras que el camerino de Cobra no sufre gran alteración en la narración que le sigue, en el caso de *Colibrí* la descripción vegetal de la farmacopea postula una circularidad descriptiva desplegada por la negación y la reafirmación que le siguen. Por lo tanto, *Colibrí* hace doblemente azaroso el juego de elementos neobarrocos ya que estos no quedan estratificados o meramente suplantados sino que coexisten y se suplementan contradictoriamente por aporías.

El lector de Sarduy acostumbrado a sus cambios de escenarios, tomará por contado que la descripción del estante en *Colibrí* es otro estrato más, otro escenario nuevo suplantando al anterior. *Colibrí* difiere de las novelas anteriores, por ejemplo *Cobra*, en la agresiva negación de la certeza descriptiva de los estratos narrativos anteriores y posteriores a cada descripción. Así el acto de describir—la vuelta a una visión mimética de la literatura—es constantemente pospuesto, contradicho, rehecho y/o anulado por la repetición simulativa.

Los decorados son la simulación—*trompe-l'oeil*—por excelencia, por eso Sarduy constantemente arremete contra sus propias descripciones usando lo que *Colibrí* describe como: “la estrategia de las contradicciones encadenadas, que los míticos fundadores de la lucha como reconciliación de los opuestos proclamaron invulnerable, y que invierte de golpe y porrazo toda pugna que se vuelva injustamente contra el mejor” (22). Los eslabones de esas “cadenas” descriptivas son las escenas que se suceden unas a otras pero por proceso de aporía, o sea sin certeza representativa.

*Colibrí* establece un sistema de ecos en el cual los juegos de aporía se desarrollan casi siempre usando variantes de los decorados principales. La Casona misma (que es el escenario principal de la novela) cambia de un “templo de camioneros” en la primera parte de la novela, a “un sofisticado salón de té” (113) en la segunda. El ambiente y decorado de la Casona están siempre contradichos por los cambios textuales y el lector debe prestar atención a ciertas advertencias que son señales de una escritura deceptiva, como por ejemplo: “En la Casona, o en el

escrupuloso escenario que ahora ocupaba su lugar” (114).

Pero Sarduy no limita su juego en *Colibrí* a la superposición contradictoria de decorados. La acción secuencial también sufre cambios, ejemplo de esto es la escena buñueliana donde la Regente dramáticamente mata a tiros al Japonés y el Gigantito (93). Este incidente luego es suplementado por una negación (144) que afirma que la balacera ha sido invención de La Regente, quien le había robado el relato a los coreógrafos que a su vez se lo habían robado al narrador principal, “ladrón que roba ladrón”. El texto se enfrasca en la presentación de una multiplicidad de escenarios y discursos suplementarios bajo el control provisional de varios y diversos narradores, entre los cuales está un tal Sarduy. En esta forma la narración fragmentaria y contradictoria ofrece un comentario postmoderno sobre la metáfora del “autor” mediante la presencia de múltiples y engañosos narradores que se roban el relato unos a otros funcionando así como simulacros contradictorios del autor.

Otro uso de la elaboración contradictoria desdobra la caracterización de los personajes. Esto sucede con unos indios que aparecen varias veces en la novela, y que son contradictorios ayudantes de los enemigos de Colibrí. Cuando aparecen los indios por primera vez son:

Indios, antiguos tatuados del pantano, campeones de la Casona—Colibrí los identifica en seguida a pesar de los harapos y de la flacuencia—, pasan envueltos, como en sarapes listados para la lluvia, en batilongos blancos (80)

Luego cuando Colibrí escapa de la Casona, se encuentra frente a esos indios que súbitamente parecen ser muy inocentes y quienes a su vez son sobrecogidos por Colibrí como una visión mesiánica pero fracturada y contradictoria (“un Cristo con falda”, “un Cortés cagado”, “Quetzacoalt implume”) frente a ellos (cf. 91-92). Esta segunda descripción contradice la primera presentación de los indios como agentes de La Casona y pone en su lugar una tesis estereotipada de indios crédulos y bienintencionados que está en oposición a su caracterización como enemigos de Colibrí. Unas páginas más adelante el texto contradice esta interpretación cuando los decoradores manieristas—“falsos” narradores y agentes *par excellence* de la Casona—declaran que Colibrí: “se comió en un santiamén las hojas embelecadoras que nuestros agentes, groseramente disfrazados de indios poblanos, le propinaron. Y ahora no sabe ni dónde está parado” (99). Cualquier tensión dramática creada por la nefaria presencia de los indios-agentes se disipa con la imprecisión de su identidad. La caracterización del protagonista queda así también imprecisa.

De esta manera la superposición de escenas sirve para alterar no sólo personajes secundarios sino a Colibrí, quien también está sujeto a este tipo de transformaciones. Una de las características más accesibles del Colibrí “turulato y crédulo” es su identificación con el zumbón cuyo nombre lleva: ambos son ligeros, “femeninos”, bellos, e inocentes. Casi todas las primeras descripciones de Colibrí refuerzan esta primera imagen de su inocencia. Esto hace más dramática la transformación de Colibrí en un macho dictatorial al final de la novela. Pero este desarrollo fácil y



teleológico de la personalidad de Colibrí es socavado por uno que otro toque suplementario y deceptivo. La facilidad con la que Colibrí identifica a los indios como agentes de la Casona en su primer encuentro con ellos (80) es prueba de que el protagonista no es tan ingenuo como parece en algunas escenas. Así también el narrador afirma que la complacencia de Colibrí en creer en el falso paisaje del segmento titulado “El robo del relato”, se debe tal vez a que estaba “embaucado por los yerbajos y por los telones falsos” (100). Esto contrasta con la percepción momentánea que Colibrí tiene de la falsedad de lo que le rodea: “Comprendió, aunque olvidó en seguida, la muda incoherencia del paisaje, la irrealidad del esfuerzo físico que realizaba, la falsa presencia de las cosas” (109). El protagonista (a) parece siempre confundido por los cambios de escenario y aunque al principio parece no tener conciencia de esos deceptivos cambios, a veces percibe más de lo que su primera caracterización parecía prometer.

La ambivalencia en la caracterización de Colibrí encaja con el cuestionamiento sarduyano de la figura del autor ya que es causa de muchas quejas metalingüísticas del supuesto “primer” narrador, quien deja ver su falta de control absoluto sobre el protagonista cuando desespera de la credulidad de su protagonista, “¿Cómo no se ha dado cuenta? ¿Cómo ha podido creer que ese decorado vacío, sin espesor ni soporte, era la realidad? ¿Cómo ha dejado pasar, sin despertarse, las garrafales chapucerías de los esbirros coreógrafos?” (111). Se socava así la omnipotencia del narrador que no puede controlar ni al protagonista ni la linealidad de la narración.

La estrategia contrarreferencial que se destaca en *Colibrí* subraya la artificialidad (y artificialización) textual mediante constantes aporías escenográficas a la vez que se desdobra en usos lúdicos e irónicos de las limitaciones de las voces narrativas. *Colibrí* resulta ser así un texto más deceptivo que las novelas anteriores de Sarduy ya que las proliferaciones se complican por medio de suplementación textual y esto hace la lectura (radial) más difícil (pero también más lúdica) al dar paso a juegos textuales siempre cambiantes. La circularidad descriptiva constituye un texto—muchas veces frustrante para el lector—que no pone punto final a sus divagaciones y queda dividido en estratos descriptivos y narrativos que no es posible reconciliar, sino solamente apreciar como explotación del proyecto narrativo tradicional.

María Isabel Acosta Cruz  
Clark University

## OBRAS CITADAS

- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1987.
- \_\_\_\_\_. *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Ediciones Del Mall, 1987.
- Méndez Rodenas, Adriana. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Pellón, Gustavo. "Severo Sarduy's Strategy of Irony: Paradigmatic Indecision in *Cobra* and *Maitreya*." *Latin American Literary Review*, (1983 Fall/Winter) 11, 23, 7-13.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Cobra*, tercera edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Colibrí*. Barcelona: Argos Bergara, 1984.
- \_\_\_\_\_. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*, quinta edición, César Fernández Moreno, ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1978, pp. 167-184.
- \_\_\_\_\_. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Maitreya*. Barcelona: Seix Barral, 1978.