

# COCUYO: UNA VAGABUNDA AZUL EN CLAVE BARROCA

Roberto Suazo

Magíster en Literatura

satanfuentes@hotmail.com

*El presente artículo proporciona una lectura actualizada de la novela Cocuyo de Severo Sarduy. Junto con situarla dentro de un marco generacional donde prima la presentación de mundos posibles marcados por la fragmentariedad de la experiencia, se propone una lectura de Cocuyo en tensión con el macrorrelato de la finitud cosmológica (la teoría científica del Big-Bang) que sustenta el firmamento poético de Sarduy, desde su propia concepción del neobarroco.*

*PALABRAS CLAVE: Cocuyo, Sarduy, novísimos, neobarroco, Big-Bang.*

## **I. Severo Sarduy y la generación hiperrealista: fragmentariedad, neobarroco y alquimia de mundos**

De acuerdo con el sistema de periodización aplicado eficientemente por Cedomil Goic para la literatura hispanoamericana, hallamos que Severo Sarduy se ubica entre los autores pertenecientes a la generación de 1972<sup>1</sup>, los novísimos de ya larga data, nacidos entre 1935 y 1949. Generación que, en un primer momento, fuera llamada “el pequeño boom” o del post-boom, a raíz de la abrumadora resonancia de sus mayores; no obstante, una vez alcanzada su plena madurez, es decir, una vez posesionada por entera de la batuta novelesca hispanoamericana, ha venido a consolidarse como la generación “hiperrealista”, una generación prolífica y renovadora de las letras hispanas que, por cierto, no ha dejado de ejercer una enorme influencia aún hoy, entre los escritores de la última generación (Gen. del '87). Si bien debemos subrayar que la antedicha afinidad o pertenencia de Sarduy a la novísima narrativa hispanoamericana no se confirma únicamente al constatar que el cubano, en efecto, tuvo por ventura debutar en el mundo allá por el año 1937. Ciertamente, una generación de narradores reúne características en común muchísimo más decisivas que el pertenecer a un mismo grupo etario. Así, los novísimos

<sup>1</sup> Como integrantes de esta generación, Cedomil Goic nombra a José Emilio Pacheco, José Agustín, Gustavo Sáinz, Severo Sarduy, entre otros.

surgen como una generación en franca ruptura con el llamado “boom” de sus mayores<sup>2</sup>: “Sin pretensiones de competir con el éxito editorial de sus mayores orientan sus esfuerzos a originar un profundo cambio en las postulaciones estéticas y en la función que atribuyen a la literatura”<sup>3</sup>. Y es que, en efecto, los novísimos encaran la tarea de *describir* los mitos que sus mayores habían escrito, procediendo con esto al desenmascaramiento de lo fragmentario de la experiencia humana. Fragmentariedad que el mito busca reconciliar, reunir, re-ligar. Como veremos, será precisamente la novedosa modalidad fictiva introducida por Severo Sarduy lo que nos permitirá hablar con total propiedad de su pertenencia a una nueva generación —ya independizada del boom— en la que prima la presentación de mundos posibles marcados por la *fragmentariedad* de la experiencia.

Desandando un tanto el camino, nos encontramos con que el punto de partida de la literatura contemporánea hispanoamericana coincide con una aguda crisis del paradigma moderno; una crisis sincrónica que afecta la forma de organizar todo el saber de la época y que influirá poderosamente en el desarrollo del género novelesco, en el modo y recursos empleados para representar los mundos contenidos en la novela. En este punto, las viejas modalidades de ficcionalización novelesca —la pluma calificada para plasmar la experiencia real (concreta-cotidiana) en un mundo unitario— acaban tornándose estériles para la representación del mundo deshabitado de grandes certezas. Así, la variación en la concepción de lo real impulsará un dramático cambio de las tecnologías narrativas (plano ficcional o artístico de la novela) que permitirá, asimismo, la articulación de nuevos mundos posibles (plano fictivo) cada vez más complejos e independientes desde el punto de vista estético. Precisamente, las variaciones en el plano fictivo, que irán introduciendo las diversas generaciones de narradores, marcarán los derroteros por los cuales perseguir y analizar la historia de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Solo al identificar los mundos posibles y su articulación en los discursos novelescos podemos dar satisfactoria cuenta del plano estético propio del objeto literario y, asimismo, descubrir la dinámica del cambio desde la literatura hacia la cultura. Desde la perspectiva de Goic, se trata de elaborar una historia de la literatura hispanoamericana<sup>4</sup> tanto en su dimensión externa como interna, a un nivel

<sup>2</sup> Encontramos un irónico ejemplo de la mencionada ruptura en esta nota al pie que, a modo de advertencia al lector, figura en la novela *Cobra*: “Tarado lector: si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior [...] abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Boom, que son mucho más claras”. Severo Sarduy (1986), *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p.66.

<sup>3</sup> Francisco Aguilera (1994), *Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy*, en *Hora Actual de la Narrativa Hispánica*. Valparaíso: Edit. Universitarias de Valparaíso, p. 210.

<sup>4</sup> Parece claro que al hablar de generaciones de narradores estamos empleando un criterio histórico. Lo mismo si hablamos de la literatura hispanoamericana contemporánea. No obstante, aquí no trabajamos precisamente con documentos o datos históricos cuyos referentes

documental o tradicional (historia acerca de la producción de los discursos literarios) y, asimismo –y fundamentalmente– una historia que persiga, resalte e ilumine el desarrollo del plano estético de los discursos literarios. O, en otras palabras, la literatura como monumento: la literatura como espectáculo del lenguaje que es, a su vez, el espectáculo de la mente.

Situamos, entonces, la novela *Cocuyo*<sup>5</sup> de Severo Sarduy en el cuarto momento de la producción narrativa hispanoamericana, momento en el que se consolida la fragmentariedad de lo real posible. Precisamente, el momento de la eclosión de la novísima generación de escritores. Fijando nuestra atención en el espacio estético de la novela hispanoamericana, a lo largo del siglo XX nos es posible identificar los intensísimos cambios que afectan sus propuestas de realidad. En efecto, observando la línea de desarrollo de la novelística hispanoamericana contemporánea vemos proyectarse un verdadero estallido o diseminación de la unicidad de lo real, característica del tipo de mundo representado por la narrativa anterior del periodo moderno; es decir, la desintegración de una concepción de lo real, bajo un criterio positivista, como la existencia accesible para la conciencia humana, un acceso ilimitado donde todo es ponderable y conocible. En este esquema de lo posible, la modernidad narrativa se caracterizó porque *eso posible* de la literatura se entendía en relación con la experiencia concreta-cotidiana, como “corrector” de la experiencia cotidiana: lo posible con relación a lo real. Por su parte, autores contemporáneos, como Eduardo Mallea, Agustín Yáñez y Alejo Carpentier comenzaron a plantear *lo posible admirable* pero no realizable, lo real espectacularizado, afirmando con esto el valor puramente estético de la novela. La novela hispanoamericana contemporánea traza una impetuosa trayectoria, sin retorno, donde lo real posible se expande, se torna binario, inabarcable, prolifera, se hace inaprehensible. En otras palabras, proyecta un tránsito de lo monolítico a una pluralidad sobreabundante.

---

estén abiertos u operen fuera de ellos. En contraste con otros tipos de comunicación no-literaria, el pacto de lectura mediante el cual se accede a la obra literaria se caracteriza por dar lugar a una homogeneidad óptica, que es justamente donde radica su valor monumental. Esto es: todos los referentes que forman parte de la comunicación literaria son de la misma naturaleza: emisor, mensaje y receptor están hechos de lenguaje. Es, por tanto, un acto de comunicación concreta cuyo referente es otro acto de comunicación: el lenguaje es su referente. O, dicho en otras palabras, en una obra literaria se ficcionaliza el documento: “se suspenden los criterios de verdad y falsedad, a la vez que se instala el objeto dentro de un espacio específico que le otorga ciertas características especiales y que suspende definitivamente la referencialidad respecto del mundo externo, lo que hace el texto ficcional y literario es espectacularizar al lenguaje mismo”. Respecto al problema de literatura y ficcionalidad, ver: Vicente Bernaschina Schürmann (2005), Tres traducciones en torno a la ficcionalidad y su interpretación (Iser, Rifaterre, Schmidt), en *Revista Cyberhumanitatis* N° 33. Santiago, Departamento de Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, en: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>

<sup>5</sup> Severo Sarduy (1990), *Cocuyo*. Barcelona: Tusquest Editores.

A la luz de este creciente desarrollo, la obra de Severo Sarduy prosigue y apuntala la tradición del neobarroco hispanoamericano de Carpentier y Lezama Lima. No obstante, la explosión del neobarroco parece desbordar la obra sarduyana, rebasarla en tanto que propuesta estética y confundirse con la vida y el estado de ánimo del hombre contemporáneo: “El neobarroco no se limita a reunir un conjunto de propuestas estéticas que recorren todas las expresiones de arte, más bien se instala dentro de *la historia del espíritu* como una propuesta de pensamiento que permea todos los espacios del quehacer cognitivo y reflexivo del hombre de nuestro tiempo”<sup>6</sup>. En Sarduy, la existencia misma toma su aliento del signo barroco, la existencia es asumida como “ese discurso que comenzamos al nacer”<sup>7</sup>. Bajo el signo barroco, la existencia efectiva toma el carácter de realidad posible, texto-tejido-telón-velo en donde tiene lugar la puesta en escena del espectáculo que llamamos nosotros; el nosotros que somos y llegamos a ser a través del espectáculo del lenguaje. La realidad se espectaculariza. Así, la obra no parece ser ni más ni menos real que todo lo que existe.

Dice Sarduy: “El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que **una pantalla que esconde la carencia** [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe ya que no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión”<sup>8</sup> (el destacado es nuestro).

### *Así en el texto como en la vida*

No deja de ser relevante, como ya lo advirtiera Héctor Ponce de la Fuente, que dentro de su vocabulario teórico, Sarduy insista en términos tales como la “obliteración”, “ausencia”, “abolición”, “elipsis”, “expulsión” e incluso “exilio” del significante inicial de un referente en el proceso de metaforización barroca<sup>9</sup>. Y es que, en efecto, el paradigma estético del barroco contraría el lenguaje

<sup>6</sup> Luz Ángela Martínez (1999), El mito-máscara en la obra de Severo Sarduy, en *Revista Chilena de Literatura* n° 54, Santiago, p. 43.

<sup>7</sup> Ana María Barrenechea (1988), Severo Sarduy o la aventura textual, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, v.3. Barcelona: Ed. Crítica, p. 518.

<sup>8</sup> Severo Sarduy (1987), *Ensayos Generales Sobre el Barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 211-212.

<sup>9</sup> Héctor Ponce de la Fuente, Severo Sarduy, o el sentido de saber de dónde son los cantantes, en *Revista Cyberhumanitatis* n° 23 (invierno 2002). Santiago, Departamento de Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, en: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>

comunicativo, su nivel denotativo, expone su agotamiento a través de una saturación y proliferación de significantes, erigiéndose como emblema de la “superabundancia” y el “desperdicio”. De esta manera, se produce una rebelión contra la mimesis y la obra pasa a ser directamente un simulacro, una máscara impuesta sobre una realidad supuesta. El texto es concebido como una máscara que nos engaña “ya que si hay máscara, no hay nada detrás; superficie que no esconde más que a sí misma, [...] la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que disimulación”<sup>10</sup> La obra neobarroca es entendida así como un artificio que enmascara la máscara, que simula el simulacro; enmascaramiento sucesivo de una escritura por otra, metonimización irrefrenable<sup>11</sup>. Maquillaje, enmascaramiento cosmético impuesto sobre un mundo de neón, un mundo hecho de lenguaje artificioso que configura una realidad teatral.

Vemos en Sarduy una tremenda obsesión por el lenguaje; pero, lejos de imbuirse en un virtuosismo retórico, es movido por un escepticismo radical y consumado: la desconfianza en la consuetudinaria capacidad imputada al lenguaje para ceñir la existencia; esto es: el descrédito a su capacidad mimética. No obstante, lejos de silenciarse, el lenguaje pasa al primer plano y deja de ser simple ornamentación. Al igual que los otros integrantes de su generación, Sarduy considera que lo verdaderamente importante es el acto de escribir. O, como dijera Joyce, en alguna parte: “escribir algo, no escribir sobre algo”. Si bien este carácter, no ya de narrador sino que de “escribidor”, es susceptible de ser extendido más allá del mero oficio de novelista. Según Sarduy, los hombres poseen un texto que tejen, entretejen y escriben durante toda su vida. Vivir es *escribirse* como un texto sin referente exterior, sin origen ni primera enunciación, echando mano de un lenguaje que es una pantalla (máscara) que esconde lo real (carencia) y en donde, en perfecta sincronía con el paradigma científico del Big-Bang<sup>12</sup>, el hombre parece surgir de lo

<sup>10</sup> Severo Sarduy, op. cit., p. 262.

<sup>11</sup> Sin embargo, es necesario advertir que en *Cocuyo* asistimos a un segundo momento en la concepción sarduyana de lo neobarroco. Al respecto, dice Sarduy: “Al principio, yo practicaba un barroco desencadenado, un poco hermético. Pero quizás con el tiempo me he ido convirtiendo a una idea y es que el barroco no es una proliferación incontrolable de signos, sino también un enderezamiento, una reestructuración”. Severo Sarduy, Entrevista concedida a Ana Teja, en *Hispanérica. Revista de Literatura*, año XXI, n° 61, 1992, p. 60.

<sup>12</sup> Sarduy afirma que el signo barroco se conecta con el imaginario de la ciencia y sus modos de *convencer*. Y, al mismo tiempo, establece las conexiones entre el mundo de la obra literaria y el de la ciencia: “Practican los dos discursos –el científico y el narrativo– un sistema de intercambios, o bien de robos recíprocos que son [...] parcelas de mito”. Severo Sarduy (1991), A la sombra del arecibo, en *Revista Quimera* n° 154, Editorial Montecinos, p. 43.

Las teorías científicas son parcelas de mito en tanto presentan propuestas de mundo, versiones o maquetas del universo, que llegan a demostrarse como verdaderas y evidentes, pero que siempre pueden ser objetadas y superadas por construcciones aún más agudas o sofisticadas. Así, en nuestra actual concepción cosmológica, el final aparece comprendido

increado para retornar, otra vez, a lo increado. Lo demás son dibujitos sobre seda —dirá Sarduy. Hay, por tanto, una carencia de lo real inaccesible que viene a ser enmascarado y sobreenmascarado por el lenguaje y la cosmética de la escritura. Parafraseando a Baudrillard, podría decirse que toda experiencia es en el lenguaje. No hay nada que escape al lenguaje y el lenguaje es pura superficie —pura máscara; no hay, pues, experiencia más allá de los significantes. De ahí que, al igual que a sus compañeros de generación, a Sarduy no le venga nada de mal el nombre de “hiperrealista”. Se trata de la búsqueda del verdadero vínculo con la experiencia de lo real, la búsqueda de una nueva piedra filosofal, precisamente, en la maleable realidad del lenguaje. Se trata, en suma, de llevar a cabo una *alquimia de mundos* en la novela, la transmutación por medio del lenguaje de la identidad de todos los actores del mundo imaginario, de los mundos que éstos sustentan y su disolución en otros<sup>13</sup>.

Finalmente, la fragmentariedad de la experiencia implica que lo real posible no puede llegar a constituirse en la novela sin mediar un sujeto configurador que ejerza el rol de recolector de experiencias o fragmentos, los cuales, por así decirlo, va acopiando y pescando con caña, a la manera de un pescador. De ahí que, como veremos en nuestro análisis de *Cocuyo*, sea el mismo personaje sarduyano quien se acoja a la escritura, como un verdadero acto de fe, precisamente, para establecer un nuevo orden superior en la imposición consciente de la máscara significativa sobre una realidad compuesta de reflejos. Reflejos lánguidos,

---

en el comienzo. Se trata de la teoría del Big-Bang, que expresa una especie de gran relato de la finitud; en otras palabras, constituye una realidad modélica imperfecta y perecedera y se muestra, por tanto, como incapaz de sustentar los humanos anhelos de inmutabilidad y eternidad. En este sentido, el tiempo histórico del acontecimiento humano, la fechación histórico-vital de cada sujeto, aparece ahora homologado al tiempo cósmico. Igual de restringido y fragmentario que la experiencia humana, el suceso cósmico se transforma y desarrolla desde una explosión inicial de antimateria hacia una implosión final disolutora. Así también, la teoría sobre el cosmos deviene génesis de la escritura sarduyana. No obstante, aunque sus personajes se configuren como verdaderas metáforas cósmicas, éstos no solo reflejan de manera estática el paradigma o el modelo actual. También lo replican, participan de la inestabilidad constante, del proceso de entronización-destronamiento del cual nuestro actual paradigma cosmológico ha surgido y por el cual habrá de sucumbir.

<sup>13</sup> La alquimia de mundos opera sobre la no-constitución de personajes y mundos y su constante transformación. En la obra de Sarduy es recurrente observar que todo ha perdido su identidad: “Es imposible identificar las personas, los lugares, las acciones: o chocan opuestamente entre sí, o se imbrican, o se metamorfosean, o se multiplican, o aparecen y desaparecen, o conforman híbridos monstruosos, y acaban por ser máscaras de la nada, seres huecos, historias inanes”, Ana María Barrenechea, op. cit., p. 519.

Precisamente, la alquimia de mundos le servirá a Sarduy de vehículo, en ocasiones con claros ribetes de ironía, para la concreción fictiva de la gran aporía: la existencia nos sobrepasa, está antes y después de nosotros. La existencia es lo irrepresentable y nos vinculamos con ella a través del lenguaje que no hace sino enmascararla.

endebles, transmutables que, no obstante, las fuerzas vivas al interior del mismo universo narrativo, se esforzarán por disimular bajo las apariencias de estatismo, de armonía, de indubitable pureza. Cocuyo se constituye así como una puesta en escena de la más extrema degradación y, al mismo tiempo, nos presenta las claves de la superación constante, de una esperanza cifrada en las más altas potencialidades del lenguaje: el desmantelamiento de toda estabilidad y la apertura hacia lo real posible aún por venir. En suma: un mundo en plenitud de formación.

## II. La (Orqu)idea travestida de Cocuyo

Muy especial es *Cocuyo*, la penúltima novela del cubano Severo Sarduy. Y lo es, en primer lugar, porque en el mundo hay dos como él, mas ciertamente estos dos no son el mismo *Cocuyo*. Gustavo Guerrero, en su Nota filológica preliminar a la *Obra Completa* de Severo Sarduy<sup>14</sup>, nos habla de una versión más antigua de la novela que difiere en muchos aspectos del *Cocuyo* que todos hemos leído. Ambas versiones divergen, por ejemplo, en la caracterización de los personajes, las descripciones de la ciudad y del orfelinato, en las fantasías eróticas de Caimán, en la humillante escena en que los dos galenos se divierten emborrachando a Cocuyo, en la iniciación sexual del adolescente a manos de las gitanas, entre otras cosas. Asimismo, en aquella prístina versión, Cocuyo —el niño-gusano-luciérnaga-estrella azul— no solo se convierte en asesino de su propia familia, vía veneno para ratas, sino que él mismo ingiere también esta pócima —suicida y “familicida” a la vez— no obstante sobrevive milagrosamente. Sin embargo, lo que más nos interesa aquí, sin pretender homologar ambos textos, es que ya en su versión primitiva el mundo de *Cocuyo* se configuraba como *un viaje de iniciación que comprende las dimensiones más distantes de la experiencia*: un silencio inicial y el acceso a la posibilidad de la escritura. Dice Gustavo Guerrero: “Entre la imposibilidad de *decir* y la posibilidad de *escribir*, el manuscrito traza un círculo completo y perfecto que no se corresponde con la estructura del *Cocuyo* que todos hemos leído”<sup>15</sup>. En efecto, el relato de la primera versión —de 109 páginas mecanografiadas a doble espacio— se cierra con el Poema de la Plaza del Vapor, tras la iniciación sexual de Cocuyo. Elide, por tanto, la posterior historia de la desilusión que, en la versión que conocemos, se cierra con la feroz promesa de regreso y destrucción de la humanidad, profecía que, a su vez, parece establecer el paralelismo final entre el destino del niño-estrella y el destino del universo, en completa coherencia con los presupuestos sarduyanos acerca de la teoría del Big-Bang.

<sup>14</sup> Severo Sarduy (1999), *Obra completa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 7.



La mencionada avidez por el lenguaje y la escritura aparece entonces como un estado-otro, como el fin del trayecto del primer Cocuyo. Recordemos algunas vicisitudes del decir de Cocuyo. En primer lugar, nos encontramos con un Cocuyo afásico que sufre la imposibilidad de decir: “Quiso hablar pero no pudo”<sup>16</sup>. Emite ruidos, cacareos, tartamudea. En ocasiones, no consigue entender su propio idioma: “No entendió ni el nombre ni el idioma en que la santera hablaba”<sup>17</sup>. Posteriormente, respecto a su nuevo anhelo escritural Cocuyo, analfabeto, dirá:

“Si escribiera [...] podría hacer aparecer y desaparecer las cosas con su espesura, y no como aparecen en el cristal, confundidas con sus reflejos, en un desbarajuste”<sup>18</sup>

Contra todo pronóstico, se nos presenta aquí algo que va más allá de la desesperanza total, algo que persiste: una inusitada fe. Fe en el lenguaje y sus facultades, fe en la palabra. Pero no en la transparencia del lenguaje, en su imprecisa capacidad mimética, sino que en su densidad, su potencial para reestructurar un nuevo orden de mundo<sup>19</sup> que se produce con independencia de los reflejos, un orden que, por así decirlo, se inscribe sobre el vaporoso cristal de la realidad. O la máscara de signos que Cocuyo impone, con caracteres chapuceros, sobre la realidad de su descarnada experiencia, los signos que la hacen significativa:

“Dios sabe qué serían. Pero, para él, significaban muy claro:  
Poema  
de  
la  
Plaza  
del  
Vapor”<sup>20</sup>

La escritura de Cocuyo nace de una pérdida, de una herida. Es una escritura que tatúa la experiencia, el cuerpo abusado de Cocuyo, y viene a imponerse sobre las cosas irremediabilmente veladas por ese cristal empañado tras el cual quién sabe si se ocultan las realidades matrices, imperturbables, de las ideas platónicas; quién puede decir si hay o no hay. Por cierto que esta fe inusitada en la palabra no resulta en modo alguno desarmoniosa con el antedicho descrédito sarduyano hacia las facultades asociadas al lenguaje en tanto que vínculo con la

<sup>16</sup> Severo Sarduy, *Cocuyo*, op. cit., p. 25.

<sup>17</sup> Op. cit., p. 154.

<sup>18</sup> Op. cit., p. 150.

<sup>19</sup> En completa consonancia con la segunda etapa neobarroca del autor, en la que se sitúa *Cocuyo*. Ver supra, cita 11.

<sup>20</sup> Severo Sarduy, *Cocuyo*, op. cit., p. 150.



realidad, o su asumida incapacidad para remitir a una metarrealidad que sea exterior al lenguaje mismo. Se trata aquí, en cambio, de una escritura entendida como plenitud de simulacro, dispensada de la reproducción o imitación de un modelo: un novedoso espectáculo para los sentidos que aparece en escena absuelto de servir a los reflejos confusos de las apariencias.

Existe otro momento revelador en la versión definitiva de la novela que constituirá, además, el punto culminante de la desilusión de Cocuyo. Se trata del capítulo 12. Desesperado, Cocuyo busca ingresar a un prostíbulo con el propósito de salvar a (H)Ada. Ante la fachada tropieza con un letrero, una inscripción en la que, bajo las letras del nombre nuevo, se adivinaba el precedente, en lacerías brillantes y destellos de oro<sup>21</sup>. Tras el nombre del prostíbulo “El Pabellón de la Orquídea Pura” —que dará también el nombre al capítulo— podía leerse: La... Idea. Esto es: La idea pura. Transformada ahora en la idea travestida en el escenario de aquel prostíbulo donde Cocuyo hará palco, como un espectador más del lujurioso espectáculo presidido por los galenos Isidro y Caimán. Espectáculo en el que Ada desnuda será el placer principal para el extasiado apetito de los ojos, un reflejo que no se toca, que no se debe tocar, pero que, sin embargo, induce a tocaciones. El cuerpo de Ada desnudo, visto a través de las ranuras de un biombo, en un cuadro, una escena, ¿no es acaso la máscara impuesta sobre la máscara de la idea pura de la belleza? La idea en sí, eterna e inmutable, aparece borrada en este prostíbulo, pabellón barroco que la satura de pompas y voluptuosas danzas, como signos de una mascarada, que la troca por belleza maculada, degradada: Ada prostituida, travestida, continuamente vestida y desvestida de fábula hasta en su misma grafía. Una capital transmutable la precede a lo largo de todo el relato, en ocasiones una H —que bien puede ser una N.

Enseguida, Cocuyo acabará por derribar el biombo que lo separa de la escena:

“Arremetió de repente, a puñetazo limpio, contra el paraván, contra la imagen insoportable de ese cuerpo desnudo y maculado, arrojado al sonambulismo y a la decrepitud de los ocambos”<sup>22</sup>.

Y súbitamente, el reflejo se desvanecerá ante su mirada. Una vez arrojado fuera del lugar, Cocuyo —desilusionado— acabará por convencerse de que el hombre es la mierda del universo. Y es que, precisamente, el desmonte de la ilusión, del espejeo de los reflejos, generará la consiguiente desilusión de Cocuyo, la que lo llevará a tomar una trascendental determinación. En el Pabellón de la Orquídea Pura se produce la degradación, tachadura, borradura del logos de cuya belleza absoluta y armonía perfecta el mundo real no sería más que una imagen. Desilusión

<sup>21</sup> Op. cit., p. 195.

<sup>22</sup> Op. cit., p. 205.

que ilumina a Cocuyo tras constatar que la belleza representada ahí, la idea de belleza tal como es concebida por los hombres, no es sino una más de sus imposturas, un espectáculo perverso, ya no mimesis de la realidad, del modelo, de la Idea. Es una apariencia entre otras que se desvanecen ante la mirada. Lo que se (re)presenta ante los ojos del espectador no es la realidad sino una máscara. Asimismo, el simulacro, el travestismo, como lo entiende Sarduy, no busca el parecido con la Idea –ya borrada– sino que “al contrario, los simulacros, a lo que pretenden, al objeto, la calidad, etc, lo pretenden por debajo, bajo cuerda, utilizando una agresión, una insinuación, una subversión, contra el padre, sin pasar por la Idea”<sup>23</sup>. En este mismo sentido, el travesti no es una imitación de la mujer –la mujer, la realidad, es una apariencia– sino autoproducción de una entidad híbrida, enmascarada, hiperrealista, que reúne ambos sexos. Un atentado contra el padre logos.

Hay aquí una **Orquídea**, es decir, un camuflaje impuesto y autogenerado sobre una vacuidad germinadora cuya metáfora y germinación es la realidad visible. Y será, precisamente, en el reconocimiento de la inanidad de lo real que han representado los hombres, la pureza que han simulado con la precisión de un espejismo, que Cocuyo acabará su proceso de conversión a la madurez, su independencia del mundo de las apariencias humanas:

“Comprendió, invadido por ese vértigo y esa fetidez, cómo, por años y años, lo habían manipulado, lo habían utilizado, fácil presa de los cabecillas, para sus juegos venenosos, para el minucioso trabajo de la simulación”<sup>24</sup>.

Podría decirse que Cocuyo acaba por atribuirle más pureza a la (orqu)idea travestida que a la ilusoria y pretendida Idea pura. Desilusionado, reconoce que Ada había sido utilizada para servir de *modelo* en ese cuadro repugnante, arquetipo o idea de la belleza tras el biombo que simulaba ocultar lo real, no obstante tras él había tan solo un casillero vacío, desposeído. Así, la jalea con que untan a Ada al perforarle los oídos –el acto de iniciación que marcará su ingreso al prostíbulo– hedía como “el sudor de una orquídea enferma”<sup>25</sup>. Enmascarada, pasaría entonces a formar parte del mundo de las apariencias, máscara del montaje de la Idea totalizadora y degradada de una realidad intolerable, una pantalla destinada a enmascarar la carencia que Cocuyo re-vela tras la escena prostibularia. Pero, ciertamente, hay una esperanzadora potencialidad simbólica en la imagen de la orquídea, como travestismo y simulacro que se desliga del logos. Recordemos que la orquídea es una flor hermafrodita y tiene un sistema de reproducción propio muy evolucionado. Es la única flor que tiene el aparato reproductor femenino –pistilos–

<sup>23</sup> Severo Sarduy, *Ensayos Generales Sobre el Barroco*, op. cit., p. 59.

<sup>24</sup> Severo Sarduy, *Cocuyo*, op. cit, p. 178.

<sup>25</sup> Op. cit., p. 113.

fundido con el masculino —estambres— en una sola estructura, llamada columna o ginostemo. De modo que la imagen de la orquídea, en tanto que travestismo del logos y superación de la ilusión, del mundo de las apariencias, está en perfecta consonancia con la ansiedad de escritura que precede a la desilusión de Cocuyo. Solo la escritura puede hacer aparecer y desaparecer las cosas en su espesura, tatuando al lenguaje, fijándolo, dándole textura con independencia de la realidad modélica y de los arquetipos engañosos, al basarse por entera en la articulación de su propia factura y no en la Idea. Cocuyo, que ya había realizado su primera incursión poética al garabatear la experiencia de su violación, con los signos del Poema de la Plaza del Vapor, procederá ahora a escribirse, transformándose en ese otro que lo aguardaba en el futuro, desligándose así del manido texto en el que había sido apresado por los hombres —a base de engaños y trucos de espejos— como un actor más de su suciedad esencial y de sus dobleces.

Desde esta perspectiva, creemos que el mundo realizado en Cocuyo se constituye como *un viaje de iniciación, que comprende las dimensiones más distantes de la experiencia*. De un lado, está la mudez del origen y el posterior descubrimiento de la capacidad de escribir. Escritura que, como señala Sarduy, “inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida”<sup>26</sup>. A partir de este descubrimiento, tendrá lugar en Cocuyo un autoexilio de la imagen del mundo, su desarraigo y rebelión de los lastres telúricos y miméticos de la experiencia real-enmascarada, en la bienvenida dada a una nueva posibilidad de ser, liberado de sí, autogenerado. Posibilidad en la que distinguimos el rasgo esperanzador de la novela. Posibilidad mediante la cual *Cocuyo* llega a elevarse, inclusive, por sobre el mismísimo macrorrelato de la finitud cosmológica (la teoría científica del Big-Bang) que sustenta el firmamento poético de Sarduy.

En consecuencia, hemos de proponer una nueva lectura de *Cocuyo*, ya no como ese negro canto a la desilusión sino, por el contrario, como la novela de la esperanza. Esto porque creemos que, en cierta forma, la misma polisemia que presenta esta verdadera novela-poema<sup>27</sup> deja abiertas posibilidades de interpretación que desbordan, a la vez que iluminan los mismos presupuestos del aparato teórico del neobarroco sarduyano que hemos reseñado.

<sup>26</sup> Severo Sarduy, *Ensayos Generales Sobre el Barroco*, op. cit., p. 266.

<sup>27</sup> “Se podría convenir en que la ‘poiesis’ la realiza el narrador, la diégesis debe ser asumida por el receptor. Esta tarea del lector resulta ardua en novelas de gran altura poética y valor lírico de los discursos, por ejemplo, la narrativa de Severo Sarduy; de manera muy destacable en *Cocuyo*, acaso el más humano de los personajes-estrellas del firmamento poético establecido en novelas anteriores de este autor”, Francisco Aguilera, op. cit., p. 215.

### III. Cocuyo: estrella de la esperanza rezagada

El paralelismo del trayecto de Cocuyo con el suceso cósmico derivado de la teoría del Big-Bang es notorio. El desarrollo de su experiencia describe la trayectoria de un recorrido ciclónico y espiral que lo distancia cada vez más del centro-origen, un exilio y una estampida. Creemos, por tanto, pertinente traer hasta aquí las consideraciones de Cristián Montes acerca del doble cósmico de *Cocuyo*. El autor hace la analogía entre el estallido inicial que dio origen al universo y el episodio de la pulverización del bacín excrementicio con la consiguiente huida de Cocuyo. “Se evidencia aquí –dice Montes– una relación entre este episodio y la explosión inaugural a la cual se refiere la teoría del Big-Bang. Así, el bacín pulverizado se hermana analógicamente con el lugar de la explosión inicial mencionada”<sup>28</sup>.

El universo narrativo de Sarduy nos presenta una variada constelación de personajes-estrellas; sus novelas se configuran como verdaderas metáforas del esquema cósmico propuesto por la ciencia: “De cada metáfora de la ciencia hace un personaje, es decir, crea un universo irrisorio y paralelo al universo supuestamente real”<sup>29</sup>. Así también, para el caso de la novela-poema *Cocuyo* vemos desplegarse una polisemia que surge desde el mismo nombre de su protagonista. Cocuyo es un niño y es también un gusano, pero además es una especie de luciérnaga que despide en la noche una luz azulada bastante viva. Asimismo, este diminuto insecto cocuyo viene a ser el eco de una estrella azul, más precisamente, una vagabunda azul. En la novela *Cobra* de Sarduy encontramos otros personajes que, al igual que Cocuyo, son el destello de su doble estelar: la Regenta y Pup, dos personajes prostibularios, se hacen ecos recíprocos con los cuerpos estelares “gigantes rojas” (a menudo ancianas o moribundas) y “enanas blancas” (en los estertores finales de la muerte). Por su parte, las estrellas azules se caracterizan por ser las más jóvenes –aunque de vida efímera– las más brillantes y también las más calientes, con alrededor de 40 mil grados centígrados de temperatura. No obstante, todo parece indicar que *Cocuyo* no es tan solo el efímero destello de una joven estrella azul sometida a la corrupción temporal. Se trata de una desbocada, rezagada o vagabunda azul, uno de los fenómenos más inexplicables para la ciencia, todo un desafío para los modelos de evolución estelar.

¿Por qué es tan especial esta buena estrella de *Cocuyo*? Frecuentemente las estrellas viven en grandes grupos o cúmulos estelares. Y, por lo general, las estrellas residentes en un mismo cúmulo son “coetáneas”. De ahí que los observadores del cosmos realicen estudios comparativos de las estrellas agrupadas en cúmulos. Esto tiene la ventaja de que, bajo la suposición de que todas las estrellas

<sup>28</sup> Cristián Montes (1998), *Cocuyo: Una matriz de identidad y su despliegue en submundos textuales*, en *Revista Chilena de Literatura* n°52, p. 57.

<sup>29</sup> Severo Sarduy, *A la sombra del arecibo*, op. cit., p. 42.

que vemos en el cúmulo nacieron juntas, es posible determinar la edad del cúmulo advirtiéndole cuáles son las estrellas más masivas que siguen consumiendo hidrógeno. En los cúmulos jóvenes estas serán estrellas azules; en los cúmulos viejos, solo las estrellas más frías siguen generando energía a partir del hidrógeno. Hasta aquí todo resulta coherente: los astros, como los hombres, tienen sus edades y su vida que, como la del universo todo, tiene su duración y es también finita. Sin embargo, hace ya algunas décadas surgió evidencia de que en varios cúmulos existe cierto tipo de estrellas azules que siguen consumiendo hidrógeno, a pesar de que la edad del cúmulo es mayor que la vida nominal de estas estrellas. Es decir que, por algún motivo, estas estrellas estarían viviendo “horas extras”. Son las vagabundas azules<sup>30</sup>. Dice Sarduy: “La determinación del turn-off que se obtiene con delicados métodos de observación queda siempre alterada por la presencia [...] de estrellas situadas más allá del turn-off: son las blue stragglers, las vagabundas azules”<sup>31</sup>.

El anterior paréntesis estelar resulta del todo revelador para una adecuada realización de nuestra propuesta de lectura para la novela *Cocuyo*. Hemos dicho que *Cocuyo* se configura como *un viaje de iniciación que comprende las dimensiones más distantes de la experiencia*. A un primer nivel escritural, constituye un trayecto desde la dimensión del silencio, la imposibilidad de decir lo indecible de lo real, y la dimensión de la escritura. En una dimensión encontramos al ser preso de la carencia; Cocuyo niño-adolescente sufre un mundo de máscaras que lo apremia con la muerte y lo despoja de su posibilidad de ser. En el otro extremo encontramos a Cocuyo como un ser-otro capaz de autogenerarse en rebelión contra ese mundo. Precisamente, en un nivel cósmico, este trayecto traza la evolución de un Cocuyo estrella fugaz o meteorito —degradado hasta la total disolución en contacto con la atmósfera telúrico-humana— pero que logra recrearse como una estrella vagabunda azul, desbocada de la corrupción temporal y de la supuesta realidad finita del cosmos.

La primera dimensión de la experiencia cósmica de Cocuyo es analizada eficientemente por Cristián Montes. El autor caracteriza a Cocuyo como la metáfora cósmica de una estrella fugaz o meteorito<sup>32</sup>. Es una estrella fugaz, un meteorito que es arrastrado en picada, en un trayecto de desintegración y degradación que comienza, precisamente, con el Big-Bang, la explosión inaugural del bacán excrementicio y la consiguiente expulsión. Este episodio marca el comienzo de

<sup>30</sup> Las vagabundas azules o blue stragglers (término introducido por K. H. Strom y S. E. Strom en 1970) fueron descubiertas en el cúmulo globular M3 en 1953 por Allan Sandage. Agradecemos a nuestro buen amigo, y asiduo observador del cosmos, Franco Colleoni por la información facilitada.

<sup>31</sup> Severo Sarduy (1974), Big-Bang, en *Cuadernos ínfimos* 57. España: Tusquets Editor, p. 59.

<sup>32</sup> “Cocuyo es presentado como una cabeza desproporcionadamente grande cuyo rodar por el espacio representado en la novela, es análogo a la estela que el meteorito deja a su paso”, Cristián Montes, op. cit., p. 58.

su exilio del origen; origen o núcleo familiar que a lo largo de la novela va siendo borrado y cuya única reminiscencia o remanente es la hermana, no obstante ella misma se desvanece, tornándose cada vez más irreal y lejana<sup>33</sup>.

Cocuyo es una estrella estrellada. Montes confecciona un inventario de las características que asocian a Cocuyo con su doble cósmico meteórico: 1) la pérdida irreparable del domus (nunca más regresa al origen, a la familia que él mismo envenenó con matarratas; hubo pues una voluntad de huida, de desatarse); 2) pérdida de las partes constitutivas del cuerpo (sudor, semen, lágrimas, sangre); 3) trayectoria sin orientación; 4) carencia de un guía en su viaje; 5) su destino es estrellarse después de la caída<sup>34</sup>. En efecto, en esta primera dimensión se configura un trayecto descendente, en el cual Cocuyo va siendo degradado de todas las formas posibles —ridiculizado, acusado de asesino, golpeado, humillado, amorosamente desdenado, emborrachado, doblemente desvirgado, etc. Es el viaje adolescente de Cocuyo. El trayecto durante el cual Cocuyo no dejará de adolecer en el constante anhelo de ser otro, el otro que al cabo resulta ser él mismo contemplándose desde el futuro: “ese otro que iba a ser más tarde y que lo vigilaba como un doble eficaz, desde la autoridad de su futuro”<sup>35</sup>. Ese otro que era la madurez de Cocuyo: la estrella vagabunda azul.

No obstante, para alcanzar este nuevo estado deberá desembarazarse primero del pesado lastre de su cuerpo, el cuerpo obstáculo, vencido por la gravedad. Así, el cuerpo adolorido por tantas circunstancias, su cuerpo-apariencia, es finalmente superado en la zona de indiferenciación del cenagal: “El cuerpo se le convirtió en algo indiferenciado, confundido con el fango y de su misma textura. Sólo le faltaba dejar de respirar y de pensar para identificarse para siempre con el cieno”<sup>36</sup>. Posteriormente, tras su desilusión en el Pabellón de la Orquídea Pura, el cuerpo-otro de Cocuyo, el cuerpo reapropiado —el inconcebible cuerpo celeste de la vagabunda azul— procede a vaciarse de la putrefacción del mundo: “Sacó la cabeza afuera para vomitar”<sup>37</sup>. Y vomita para hacerse ligero: Cocuyo se torna ingrátido.

Este momento consuma la conversión de Cocuyo. Cocuyo se halla recostado boca abajo: el cuerpo meteórico ha quedado totalmente disuelto en suelo terrestre, el suelo que durante todo su trayecto no hizo sino tirarlo más y más abajo, negándole mezquinamente la posibilidad de *ascender*. Recordemos que, en

<sup>33</sup> “Desde la costa su hermana lo llamaba: «¡Cocuyo, Cocuyo!». Pero no hacía caso. La voz era irreal, excesivamente lejana e imitada por alguien”, Severo Sarduy, *Cocuyo*, op. cit., p. 135.

<sup>34</sup> Cristián Montes, op. cit., p. 58.

<sup>35</sup> Severo Sarduy, op. cit., p. 107.

<sup>36</sup> Op. cit., p. 192.

<sup>37</sup> Op. cit., p. 209.

las primeras páginas de la novela, Cocuyo siente el impulso de elevarse, de ir hacia lo alto, pero es atado al suelo precisamente por su defecación:

“Quiso entonces volar, anidar en las ramas rojizas, entre el mutismo de los pájaros atareados y la estridencia de las cacatúas, protegido por las anchas hojas de nervios amarillos; una boa enroscada defendería el tronco. Pero la defecación lo arrastraba hacia abajo, robándole algo de sí mismo, lo amarraba al tinajón; estaba cosido al suelo”<sup>38</sup>.

Asimismo, no podemos dejar de destacar el momento, hacia el final de la novela, cuando aparecen en el cuerpo de Cocuyo –el cuerpo celeste reapropiado– los estigmas del crucificado:

“Le sangraban los brazos y los pies. Estas heridas –dijo en voz alta–, no voy a curarlas. Son las marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo, de la indignidad”<sup>39</sup>.

Tras el desengaño y la desilusión, tras contemplar el verdadero rostro del hombre –su rostro máscara– Cocuyo reconoce por vez primera su propio cuerpo, el cuerpo estigmatizado; solo entonces es habitado enteramente por aquel otro que era él, lo que le era negado de él. Ha alcanzado ese futuro en el cual ya se encuentra en condiciones de anunciar un nuevo viaje y su inminente parusía: “Se juró volver para exterminarlos a todos. Y a él mismo con ellos y así limpiar el universo de tanto estiércol”<sup>40</sup>. Como puede verse, se trata de una profecía con claros ribetes escatológicos. En este instante clave, Cocuyo –acostado boca abajo– parece erigirse a sí mismo como el profeta y el ejecutor del destino final del cosmos, descubierto como una pantalla oscura, una máscara que taponaba una *nada esencial*, la ausencia, la no-trascendencia y la inminente desaparición. No obstante, luego de esta contundente re-velación, Cocuyo se vuelve hacia la inmensidad del cosmos, detrás del cual lo velado, el destino cósmico, reclama manifestarse tras un guiño tan azaroso e incierto como el arte adivinatorio de la bibliomancia.

“Se volvió boca arriba. En el cielo, las constelaciones encendidas parecían girar”<sup>41</sup>.

¿Le daban las constelaciones la bienvenida a Cocuyo? El espacio que se dilata, presuntamente acercándose a su final, ¿acaso no le mostraba un fondo

<sup>38</sup> Op. cit., p. 14.

<sup>39</sup> Op. cit., p. 208.

<sup>40</sup> Op. cit., p. 209.

<sup>41</sup> Op. cit.



descubierto que Cocuyo habría de llenar?<sup>42</sup>. Así también, el fenómeno incierto de las vagabundas azules, jóvenes supervivientes, parece llenar con su pregunta el vacío del cosmos pulsado de muerte y en expansión. Con todo, las vagabundas azules constituyen una experiencia límite: viven un tiempo que excede al previsto de acuerdo con la teoría de la evolución estelar. Valga indicar que, por lo pronto, la explicación científica plantea dos posibilidades al respecto. La primera posibilidad es que estas estrellas fueron formadas en un momento posterior al nacimiento del cúmulo, siendo por tanto más jóvenes que éste. Si bien algunos científicos opinan que esta hipótesis únicamente resulta adecuada para cúmulos jóvenes, donde puede haber brotes recientes de formación de estrellas, pero no para cúmulos viejos, donde la formación estelar cesó hace ya mucho tiempo. La segunda posibilidad, que vendría a explicar su anormal presencia en los cúmulos viejos, es que las vagabundas azules hayan pasado por un *proceso de rejuvenecimiento*. Visto así, la vagabunda azul sería el resultado del choque o unión de dos estrellas viejas de poca masa que se han fusionado para crear un nuevo objeto en el cual prolongar sus vidas, a costa del paso del tiempo (¿Travestismo estelar?).

Por nuestra parte, nos quedamos con la sensación de que las vagabundas azules representan una autonomía generadora de excesos e insurrecciones que se obstina en desobedecer la esencialidad de la ausencia. El vaticinio de las constelaciones queda así recóndito, tatuado en la mirada de Cocuyo. Después de todo, como diría Sarduy, no hay ciencia capaz de enderezar *el abstruso lenguaje de los vaticinios*<sup>43</sup>.

## Conclusión

Una vagabunda azul en clave barroca capaz de estremecer los tinglados del texto, el orden supuesto del mundo y el paradigma cosmológico actual: eso es Cocuyo. En un nivel óptico fictivo hemos visto realizarse este *viaje de iniciación que comprende las dimensiones más distantes de la experiencia* partiendo del silencio original —o aquello que al hombre le es silenciado— hasta acceder a la voz, a través de la escritura. El acceso al ser-otro, otro en demasía —desligado de la ilusión del modelo— a través de las dimensiones experimentadas por el Cocuyo telúrico niño-adolescente-adulto y en el Cocuyo cósmico estrella fugaz-estrellada-estrella vagabunda azul.

<sup>42</sup> “[...] de espaldas e inerte sobre la inmensidad [...] contemplando el firmamento y las estrellas entre las cuales, Cocuyo al fin, algún lugar tendrá”, Francisco Aguilera, *El origen y el destino en novelas hispanoamericanas actuales*. Conferencia dictada en la Casa Central de la Universidad de Chile, 5 de mayo, 1994.

<sup>43</sup> Severo Sarduy, *Cocuyo*, op. cit., p. 46.

Anteriormente dijimos que *Cocuyo* es una novela esperanzadora. Esto, porque, como alegoría del cosmos, acaba por tensar al máximo su relación con la cosmogonía actual; la pregunta que abre es la pregunta por lo otro, por lo real que no ha sido aún posible: lo real vaticinado. Desde la misma perspectiva del signo barroco, nuestra actual versión del universo de un momento a otro puede también tambalear y ser destronada. Así, la teoría del Big-Bang, entendida como nuestro real posible, un pestañeo de existencia entre dos nebulosidades, tarde o temprano deberá someterse al examen de una nueva inestabilidad. Precisamente, *Cocuyo* representa una afrenta a toda estabilidad, un despilfarro barroco, una falla: la señera e intempestiva anomalía del paradigma actual, el estampido de la pregunta por esa inmensa noche del cosmos tan habitada de silencio. Tras ella: nada suena ¿o algo no suena?, nadie habla ¿o alguien no habla?

## Bibliografía

AGUILERA, FRANCISCO (1994), *Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy*, en *Hora Actual de la Narrativa Hispánica*. Valparaíso: Edit. Universitaria de Valparaíso.

---

(1994), El origen y el destino en novelas hispanoamericanas actuales. Conferencia dictada en la Casa Central de la Universidad de Chile, 5 de mayo.

BARRENECHEA, ANA MARÍA (1988), Severo Sarduy o la aventura textual, en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. V. 3. Barcelona: Ed. Crítica.

BERNASCHINA SCHÜRMANN, VICENTE (2005), Tres traducciones en torno a la ficcionalidad y su interpretación (Iser, Rifaterre, Schmidt), en *Revista Cyberhumanitatis*, n° 33 (invierno 2002), Santiago, Departamento de Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, en <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>

GOIC, CEDOMIL (1972), *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

MARTÍNEZ, LUZ ÁNGELA (1999), El mito-máscara en la obra de Severo Sarduy, en *Revista Chilena de Literatura* n° 54. Santiago.

MONTES, CRISTIÁN (1998), *Cocuyo*: Una matriz de identidad y su despliegue en submundos textuales, en *Revista Chilena de Literatura* n° 52.

PONCE DE LA FUENTE, HÉCTOR (invierno 2002), Severo Sarduy, o el sentido de saber de dónde son los cantantes, en *Revista Cyberhumanitatis* n° 23, Santiago, Departamento de Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, en <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>

SARDUY, SEVERO (1990), *Cocuyo*. Barcelona: Tusquest Editores.

---

(1986), *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

---

(1999), *Obra completa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- \_\_\_\_\_ (1987), *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1991), A la sombra del arecibo, en *Revista Quimera* n° 154. Editorial Montecinos.
- \_\_\_\_\_ (1974), Big-Bang, en *Cuadernos ínfimos* 57. España: Tusquets Editores.
- \_\_\_\_\_ (1992), Entrevista concedida a Ana Teja, en *Hispanamérica. Revista de Literatura*, año XXI, n° 61, Maryland.