

LA ANAMORFOSIS EN LA OBRA DE SEVERO SARDUY

Anamorphosis in the work of Severo Sarduy

Valeria de los Ríos*

Para estudiar el Barroco,¹ el escritor cubano Severo Sarduy (1937-1993) estableció una comparación con la ciencia. Tomando como modelo la *Estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Kuhn, Sarduy desarrolló un sistema propio que no pretende ser científicamente riguroso, sino, más bien, generar un análisis netamente visual o figurativo. En su ensayo titulado Barroco, el escritor cubano asegura que el paradigma de este periodo histórico surge por la oposición entre dos formas claramente definidas: el círculo de Galileo y la elipse de Kepler. El sistema geocéntrico de Ptolomeo (cosmología prebarroca) que se mantiene casi intacto hasta Copérnico, consiste en un modelo de esferas concéntricas en el que la tierra ocupa el lugar central. La llamada “Revolución Copernicana” no es una transformación de carácter epistémico, sino que consiste, simplemente, en un cambio de eje: la tierra es desplazada por el sol como centro del sistema. El modelo no se reforma ni se subvierte, solamente se modifica, movimiento que el cubano identifica con el tropo retórico de la metonimia.

En contraste, el modelo de Kepler (la cosmología barroca por excelencia) constituye un cambio radical. En él, el centro se ha duplicado (desdoblado) y el círculo se ha transformado en una elipse. El antes centro único, irradiante, luminoso y paternal (sol), ha sido reemplazado por un doble centro que opone al foco visible uno igualmente real, pero obturado, muerto,

¹ José Antonio Maravall (2000) define el Barroco como un periodo histórico que surge alrededor del siglo XVII por la crisis económica, los trastornos monetarios, las guerras, el fortalecimiento de la propiedad agraria señorial y el empobrecimiento de las masas, que crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominada por las fuerzas represivas de la monarquía absoluta. Foucault (1997) describe este periodo como “el tiempo privilegiado del *trompe-l’œil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del *quid pro quo* de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje” (1997:58). Aunque también se lo ha utilizado para nombrar un estilo que atraviesa periodos históricos, la noción de Sarduy del Barroco está fuertemente conectada con su origen histórico y epistemológico.

como si se tratara de su punto ciego.² El descentramiento es la “perturbación” del círculo que producirá consecuencias teológicas, espaciales y culturales.

La anamorfosis puede ser ubicada claramente dentro del paradigma barroco. Tal como la elipse es una perturbación del círculo; la anamorfosis³ es una perversión de la perspectiva y de su código que es la vista de frente (Sarduy 1220). La perspectiva o *costruzione* legítima es el sistema matemático desarrollado en el Renacimiento para la representación de un espacio tridimensional en una superficie bidimensional. La anamorfosis no se relaciona con la perspectiva en su sentido clásico, sino, más bien, con su aspecto más fantástico y absurdo: constituye una inversión y un descentramiento de los principios de la perspectiva pictórica, sin negarlos, utilizándolos para crear un efecto perturbador que deforma la imagen. Para explicar la anamorfosis, Sarduy recurre a Galileo, quien describe así esa clase de imágenes:

Esas pinturas que, consideradas de lado y desde un punto de vista determinado, nos muestran una figura humana, pero están construidas siguiendo una regla de perspectiva tal que, vistas de frente, como se hace natural y comúnmente con las otras pinturas, no dan a ver más que una mezcla confusa y sin orden de líneas y de colores, donde con mucha aplicación se puede formar la imagen de ríos y de caminos sinuosos, de playas desiertas, de nubes y de extrañas quimeras. (Barroco 1219).

Para Galileo, las anamorfosis resultan extrañas e incomprensibles. Más aún, ellas exigen del espectador un modo de ver “antinatural” que se opone a la tradicional contemplación del arte. En contraposición a la visión del científico pisano, Sarduy celebra el efecto barroco de la anamorfosis, transformándolo en un objeto de estudio y en una figura retórica que ocupará un lugar central en su proyecto poético.

² A partir de este análisis del Barroco, Sarduy establece una relación con el psicoanálisis, donde el “punto ciego” ocupa el lugar del inconsciente.

³ Según Jurgis Baltrusaitis (1977), la anamorfosis es mencionada por primera vez en el siglo XVII. Baltrusaitis afirma que la anamorfosis, “instead of reducing forms to their visible limits, it projects them outside themselves and distorts them so what when viewed from a certain point they return to normal” (I). (En lugar de reducir las formas a sus límites visibles, las proyecta fuera de sí mismas y las distorsiona, de modo que cuando son vistas desde cierto punto, retornan a la normalidad). La traducción es de mi responsabilidad.

LAS EMBAJADAS DEL BARROCO

Sarduy elabora su concepto de anamorfosis a partir del análisis de la emblemática pintura *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein, el joven (1497/8-1543), obra que fue ampliamente analizada por el autor en *La simulación*, un ensayo de 1982. La pintura —que fue realizada durante la estadía de Holbein en Inglaterra— representa a dos embajadores franceses: Jean de Dinteville, seigneur de Polisy (1504-1565), y Georges de Selve, obispo de Lavour (1509-1542). Ambos personajes aparecen retratados a tamaño natural, parados frente a una mesa sobre la cual se extiende un paño oriental. Detrás de ellos cuelga una cortina de seda. El piso es de mármol y sus decoraciones son una reproducción de los mosaicos de la abadía de Westminster. Los objetos sobre la mesa han sido escogidos cuidadosamente: arriba, un globo celeste, instrumentos astronómicos, un libro, un cuadrante solar. Abajo, un globo terrestre, una escuadra, un compás, un laúd y dos libros: *L'Arithmétique des Merchands* de Petrus Apianus (Ingelsatdt, 1527) y *Gesangbüchlein* de Johann Walter (Wittemberg, 1524) abiertos en un coral de Lutero. En la esquina izquierda aparece suspendido un objeto extraño, flotando sobre el suelo. De frente, parece un hueso o una concha marina; pero, en realidad, se trata de una distorsión visual, de una anamorfosis de un cráneo humano. Jūrgis Baltrusaitis explica:

All the objects have a symbolic value and relate to the quadrivium of the liberal arts: arithmetic, geometry, astronomy, music. But some of them are at the same time themes of perspective, often described in books. (...) The still-life mounted on shelves between the two ambassadors brings to mind a list of contents in an artists's manual, and the treatment of the skull is like a practical application of the anamorphic procedures often taught in such books. The painting is a systematic study and a demonstration of perspective in all its forms and at the same time an allegory of the Arts and Sciences (...). (1977:93)⁴

Baltrusaitis añade que el misterio de *Los embajadores* se revela en dos actos. Acto primero: se produce cuando el espectador entra por la puerta

⁴ Todos los objetos tienen un valor simbólico y se relacionan con el *quadrivium* de las artes liberales: aritmética, geometría, astronomía, música. Pero algunos de ellos son al mismo tiempo instrumentos de la perspectiva comúnmente descrita en los libros (...) La naturaleza muerta ubicada en los estantes que están entre los dos embajadores trae a la mente la lista de contenidos de un manual de artista. El tratamiento de la calavera es una aplicación práctica de los procedimientos anamórficos comúnmente enseñados en esos libros. La pintura es un estudio sistemático y una demostración de la perspectiva en todas sus formas y, al mismo tiempo, una alegoría de las artes y las ciencias (...) La traducción es de mi responsabilidad.

principal (National Gallery, Londres) y se encuentra a cierta distancia de los dos nobles. Se maravilla por el despliegue de lujo y de realismo en la pintura. De repente, nota un extraño objeto a los pies de los retratados. El visitante se acerca para tener una vista más cercana. Mientras avanza, la escena se vuelve cada vez más realista; pero, al mismo tiempo, el objeto extraño se torna cada vez más enigmático. Desconcertado, el espectador decide salir de la sala por la puerta de la derecha, la única abierta, y es ahí cuando se produce el segundo acto. Cuando entra a la habitación contigua, se vuelve hacia atrás para echar un último vistazo y, en ese momento, todo se aclara: en vez del esplendor humano, ve la calavera, símbolo de la muerte, del final. (1977:104-105).

Sarduy, por su parte, interpreta la figura anamórfica como un típico motivo barroco: la *Vanitas* que simboliza la brevedad de la vida humana y recuerda la fugacidad de los placeres y logros mundanos. Con ello, el cubano establece un nexo explícito entre la anamorfosis y la alegoría:

Falacia de la imagen y futilidad de las embajadas. Lo que preside y se superpone en el primer plano de los retratos y de los emblemas —la naturaleza muerta astronómica y musical—, la calavera, es el símbolo de lo impermanente y efímero de su misión, la muerte que la clausura en lo ilusorio de toda representación. *La simulación* (1275).

En la figura de la calavera, entonces, es donde se produce el cruce perfecto entre la anamorfosis y la alegoría: se trata, a la vez, de una deformación visual y de sentido. El espectador es instado a hacer una doble lectura: por un lado, debe trasladarse espacialmente y descubrir la figura oculta y, por el otro, interpretar alegóricamente el significado que esta encierra. Se trata, como dice Sarduy, de una “lectura” marginal que permite al sujeto acceder a un segundo sentido. Esta aseveración supone la existencia de un segundo acercamiento que sólo se produce mediante el desplazamiento oportuno del observador/lector.

Tanto la alegoría como la anamorfosis constituyen el soporte del Barroco. Según Sarduy, ambas figuras ejecutan una desestabilización del sistema imperante, del mismo modo que la elipse de Kepler transforma el modelo circular del universo: “Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste sistemático y ello —hay que insistir— utilizando los medios del código definido como regulador” (Barroco 1220). El código regulador aquí referido es el de la perspectiva.

En su libro de poemas *Un testigo perenne y delatado* (1993), el soneto ecrástico “Alegoría de Holbein” que da título al opúsculo, Sarduy tematiza y describe la anamorfosis en la pintura de Holbein

Un testigo perenne y delatado,
depuesto ya el disfraz y la ceguera
simulada, se entrega. Lo que espera
revela su dibujo de costado.
De frente es garabato alambicado,
hueso de jibia, nave estrafalaria
que enseña su figura funeraria
al que se va despacio y descuidado.
El cartílago seca y resquebraja
bailando al son de la orquestica muda
sin fanfarria que anuncie los conciertos.
Flores letales tejen su mortaja.
La granizada fue de azufre. Y ruda
la danza de los vivos y los muertos.

Un testigo perenne y delatado (219).

La imagen no puede ser interpretada con claridad si se mira “de frente” y sólo “se entrega” al que la mira “de costado”. Se ensayan varias hipótesis sobre lo representado —hueso de jibia, nave estrafalaria— pero la alegórica “figura funeraria” sólo se percibe al desplazarse, es decir, cuando se cambia el punto de vista. Al final del soneto, se hace hincapié en la danza macabra en la representación en que vida y muerte conviven en dos regímenes de perspectiva que se excluyen mutuamente. En *La simulación* hay una referencia explícita al “lector de la anamorfosis”, a quien se relaciona con el analista en la práctica psicoanalítica.⁵ Esta alusión encierra cierta tendencia de Sarduy a textualizar lo visual, probablemente influenciada por el trabajo de teóricos franceses contemporáneos a él. La lectura barroca de la anamorfosis se produciría mediante dos movimientos contiguos: el primero, una asimilación de lo visto a lo real; y el segundo, un alejamiento y especificación del objeto, que conlleva una crítica de lo figurado y una desasimilación de lo real. La conclusión del autor cubano respecto a *Los embajadores* es la siguiente:

Ni concha ni cráneo —meditación sin soporte—; sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso —el otro de la representación—; la pulsión del simulacro que en *Los Embajadores*,

⁵ Sarduy cita los *Écrits* de Jacques Lacan para confirmar esa analogía: “Su acción terapéutica, al contrario, debe ser definida esencialmente como un doble movimiento gracias al cual la *imagen*, al comienzo difusa y rota, es regresivamente asimilada a lo real, para ser progresivamente desasimilada de lo real, es decir, restaurada en su realidad propia” (*La simulación*, 1275).

emblemáticamente, se desenmascara y resuelve en la muerte. *La simulación* (1276).

La anamorfosis aparece, entonces, como alegoría, artificio y como simulacro: una crítica interna al sistema de la perspectiva, que implica una racionalización de la mirada y la jerarquización de las figuras del espacio y la realidad objetiva. La anamorfosis se funda sobre la existencia de una “perspectiva secreta” que funciona marginalmente y que pervierte esa legitimidad establecida por la perspectiva. De ahí que, establecida en principio como una mera “curiosidad técnica”, la anamorfosis produjera conmoción, llegando incluso a ser relacionada con las ciencias ocultas y con teorías que promovían la duda en relación a la realidad (Baltrusitis). En el caso específico de *Los embajadores*, la figura anamórfica alude a la muerte, como el reverso de la representación satisfecha y orgullosa de los diplomáticos franceses.

EL ESPEJO EN LA LITERATURA

Para Sarduy, el ejemplo clásico del barroco en literatura es la poesía gongorina. En los poemas de Luis de Góngora (1561-1627), Sarduy observa una “ocultación teatral” de un término en favor de otro. El trabajo de Dámaso Alonso con las *Soledades* sería, pues, para Sarduy, el de la iluminación de ese lado oscuro y obturado⁶, propio del Barroco.

En sus *Relecturas*, Roberto González Echavarría afirma que el Barroco fue el arte de la Contrarreforma, “el cortocircuito hispánico entre el humanismo renacentista y el siglo de las luces” (1976:130), que reduce la ideología y la conciencia individual a un dogma. El ejemplo representativo de la escritura neobarroca —según Sarduy— es Lezama Lima, quien multiplica el artificio ilimitadamente y con su uso de falsas citas y de injertos de otros idiomas, revela la ausencia de un centro único y armónico (Barroco 1253). Para Lezama, el Barroco es el primer movimiento artístico latinoamericano. Este se caracteriza por ser un estilo “revolucionario por su marginalidad cultural y geográfica” (1976:130), ya que sus grandes manifestaciones se dan en España (ya en decadencia), en Italia y en América; es decir —en palabras de González Echavarría— “en la periferia de Occidente” (1976:130). La literatura de Sarduy se vincula al Barroco a través de la visualidad. González Echavarría afirma:

⁶ La figura retórica de la elipse sería para Sarduy la supresión o represión de un contenido desagradable (*Barroco*, 1235).

Al regresar al barroco, los escritores neobarrocos persiguen, precisamente, cerrar la escisión, reducir la ideología humanista y burguesa a exterioridad. En las obras de Lezama y Sarduy, sobre todo, esa ideología será fijada textualmente, quedará reducida a algo visual y pictórico. (1976:131)

En *Gestos* (1963), su primera novela, Sarduy confiesa seguir el modelo pictórico⁷, aparentemente compensando su textualización de la imagen con un acercamiento visual a la literatura. En *De dónde son los Cantantes* (1967), Sarduy obliga al lector a adoptar diversas perspectivas: las continuas metamorfosis de Auxilio y de Socorro a través del relato constituyen una opacidad que puede ser aclarada sólo si el lector abandona la perspectiva única y asume la multiplicidad como única opción. En su poesía, Sarduy experimenta con la figura de la anamorfosis. Esta aparece como una forma de lectura (encontrar el “sentido” del texto exige al lector un cambio de perspectiva) y como figura efrástica encarnada en el espejo.

En las décimas de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), el empleo de esta forma poética para tratar este tema barroco es significativo, porque, con ella, se extiende un puente entre la tradición europea y la latinoamericana; es decir, se establece un nexo explícito, visual y estilístico, entre el barroco y el neobarroco.⁸ En *La ruta de Severo Sarduy* (1987), González Echavarría sostiene que la décima es la estrofa preferida de la poesía campesina cubana. Sarduy trabaja específicamente la espinela que, según el crítico cubano, encarna al barroco “populachero” y juguetón.⁹ Sin embargo, al tratar la anamorfosis, las décimas de Sarduy mezclan el ingenio de la técnica poética con constantes referencias a la muerte

Cuerpo con cuerpo: las pieles
se aproximan y se alejan
entre espejos que reflejan

⁷ “La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet. Esos *gestos* no son, como se ha dicho, movimientos de gente que habla o, al menos, no son únicamente movimientos de manos, sino *pintura gestual*. El arte me sirvió de *intermediario* con la realidad...” (Citado en *Relecturas* de González Echavarría 1976:151).

⁸ El propio Sarduy define el neobarroco como el reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, como la incertidumbre de un saber que sabe que no está cerrado sobre sí mismo y como un arte del destronamiento y la discusión.

⁹ “El soneto y la décima no tienen por qué ser serios o solemnes, y no lo fueron en el Barroco. Pero la décima, por su historial en Cuba, por estar hecha de versos de arte menor (octosílabos), y por ser, en fin, más breve, se presta más a la ligereza. Las décimas son más aptas para el alarde de ingenio, más dadas al concepto gracianesco breve y agudo, con frecuencia cómico, al despliegue de destreza técnica”. *La ruta de Severo Sarduy* (225).

su deseo. No debeles
la imagen —esos laureles
fenecen—; no te aconsejo
confiar en ese reflejo,
porque ese doble perverso
te revelará el reverso:
hueso con hueso: pellejo.

Un testigo fugaz y disfrazado (211).

El espejo produce una imagen perversa de la que se debe desconfiar. Si bien en el Barroco se tiende a la visualidad y a la duplicación en lo que Christine Buci-Glucksmann (1994) ha denominado una “locura de ver”, el sentido de la vista siempre se pone en duda. En estas décimas, el motivo barroco de la *Vanitas* queda inscrito en la mención al espejo y en la referencia a la muerte como su reverso.¹⁰ La muerte es presentada en su versión más corpórea, como el destino final de la carne: “hueso con hueso, pellejo”.

El espejo convexo típico del Barroco es mencionado asiduamente por Sarduy en las décimas. Como en el famoso autorretrato manierista del pintor Francesco Parmigianino (1503-1540) —celebrado por John Ashbery en su poema de 1975— Sarduy se sirve de la alusión a este tipo de espejos para describir el truco visual:

En la sed y en el alivio
de la sed crepuscular,
en la honda noche insular
sobre el mío tu cuerpo tibio.
Silencioso, especular
de simetría, el guarismo
de mirada, voz y sexo
en la alquimia de lo mismo:
como al revés o en abismo
en un espejo convexo.

Un testigo fugaz y disfrazado (215).

El problema de la simetría o del reflejo de lo mismo es expresado comparativamente con una visión en el espejo. Los cuerpos de los amantes se asemejan, de ahí que se los compare con un espejo. La décima como forma elegida para el poema también es significativa, puesto que es, en sí misma, una figura especular formada por dos cuartetos unidos en el medio por dos

¹⁰ En el soneto “Página de un diario” de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1993) también se vincula la muerte a los espejos: “...No es la muerte / lo que derrumba con su hachazo —fuerte / así es el hombre—, sino el turbio espejo / que nos tiende” (23).

versos aparentemente sueltos. Estos dos versos que conectan a los cuartetos reproducen la rima de estos (especular/crepuscular-insular, guarismo/abismo-mismo); pero no reproducen la rima del verso inmediatamente anterior o posterior directamente, emulando formalmente una especie de anomalía visual o deformación especular.

La mirada a la que se refiere el hablante en el poema no es simple ni directa, sino compleja: se mira “al revés” o “en abismo”, aludiendo a la superposición de un espejo frente a otro. La estructura en abismo es reproducida también en esta décima, en que los dos versos conectores, sí, reproducen como espejo la rima del verso que lo antecede y sucede respectivamente (convexo/sexo y flujo/lujo):

Sin otra razón o nexa
que el anudar dos estratos,
aparecen los retratos
en un espejo convexo.
Desnudos. Manos y sexo
Se prolongan en un flujo
de líneas. Mas ese lujo
de detalles complicado
revela, visto de lado,
el dibujo en el dibujo.

Un testigo fugaz y disfrazado (216).

Los amantes son reflejados en un espejo que los alarga y desfigura. En esta décima, Sarduy introduce el tema de “la lectura de anamorfosis” que se produce como lo “visto de lado” que “revela” una estructura secreta; en este caso, la estructura en abismo o “el dibujo en el dibujo”. La mirada oblicua es la única capaz de recomponer los signos deformados a la posición frontal, como en esas anamorfosis circulares descritas por Baltusaitis, en que el reflejo reestablece las tres dimensiones de la perspectiva tradicional. Olimpia González analiza de este modo esta décima de Sarduy:

Las superficies planas de los cuadros se reflejan en el espejo convexo —que también puede ser la retina del ojo—, y eso las hace perder su naturaleza plana, frontal. Para observarlos en el abrazo, formando una unidad, el espectador debe correrse a un lado, hacia el ángulo que le permita obliterar la distancia entre los dos cuerpos (...) (1995:150).

¿Pero qué es ese núcleo misterioso que debe ser descifrado? Si bien en el soneto sobre el cuadro *Los embajadores* Sarduy se centra en la figura de la calavera como aquello que permanece ilegible visto de frente, pero que —de

lado— se manifiesta como una alegoría de la muerte, ¿qué es en definitiva lo que oculta la anamorfosis en estas décimas? El ocultamiento parece estar ligado al contacto sexual explícito de los amantes. El Barroco es, paradójicamente, el periodo de la Contrarreforma; pero, al mismo tiempo, es una época en que se vuelve al cuerpo.¹¹ En contraste con el Renacimiento —en que, según palabras de Martín Jay, el “deseo ocular” desaparece en favor de un ojo absoluto y descorporizado del espectador, cartesiano de la perspectiva renacentista— el Barroco posee una cualidad táctil. Más aún, la anamorfosis recupera el cuerpo del espectador quien debe desplazarse para percibir la imagen distorsionada de manera clara. La poesía neobarroca de Sarduy vuelve también al cuerpo, incorporándolo de manera cifrada. El deseo experimentado por los amantes no se puede contemplar directamente en el “óvalo azogado” que los refleja. Vistos frontalmente, sólo pueden percibirse como una amalgama confusa que los aprisiona. En cambio, la vista de lado, aunque voyerista, los libera:

De frente no: se confunden
los rasgos y la figura
que en la doble arquitectura
forman los cuerpos que se hunden
en el espejo. Difunden
en el óvalo azogado
el finísimo entramado
del deseo. Esa madeja,
que apresa más que refleja,
libera, vista de lado.

Un testigo fugaz y disfrazado (216).

Pero en esta liberación también es posible encontrar un elemento alegórico: el desplazamiento permite acceder, por primera vez, a la imagen de los amantes abrazados; esos amantes incógnitos, conscientemente obliterados por la mirada tradicional. Se trata, específicamente, del amor homosexual; de ahí la centralidad del espejo como objeto duplicador. La simetría de los cuerpos reflejados en las décimas está dada precisamente por la presencia de dos cuerpos del mismo sexo. La poesía de Sarduy incluye la temática homosexual a partir de la figura barroca de la anamorfosis. Con este gesto neobarroco, el hablante de los poemas manifiesta su subversión de manera

¹¹ Martín Jay afirma: “En realidad, el deseo, tanto en su forma erótica como en su forma metafísica, recorre todo el régimen escópico barroco. El cuerpo retorna para destronar a la mirada desinteresada del espectador cartesiano descorporizado” (2003:237).

performativa: reafirma la existencia de una matriz heterosexual,¹² al mismo tiempo que la critica. Como la anamorfosis, el sistema imperante no se niega, pero sí se cuestiona. Con ello, se obliga al espectador/lector no sólo a percibir diferencia, sino que a intentar descifrarla. La restitución visual de la figura anamórfica constituye una “liberación” en el poema. En estas décimas de Sarduy, el juego barroco se manifiesta como codificado, en el límite entre el decir y no decir, entre la clausura de la obra de arte y la referencia a un afuera que no se percibe directamente, sino sólo como un reflejo en el espejo.

*Universidad Diego Portales**
Instituto de Humanidades
Vergara 210, Santiago - Chile
vdelosrios@gmail.com

¹² A partir de la noción de performativos formulada por J. L. Austin, Judith Butler define la identificación sexual como una práctica obligatoria que denomina “matriz heterosexual”. En “Imitation and Gender Insubordination” (1990) sostiene: “gender is a kind of imitation for which there is no original” (21) (El género es una suerte de imitación para la que no hay un original). En ese sentido, la heterosexualidad debe ser entendida como “compulsive and compulsory repetition that can only produce the effect of its own originality” (21) (una repetición compulsiva y obligatoria que sólo puede producir el efecto de su propia originalidad).

BIBLIOGRAFIA

- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphic Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *The Baroque Reason*. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications, 1994.
- BUTLER, Judith. "Imitation and Gender Insubordination". *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.
- GONZÁLEZ B., Olympia. "Del Cuadro a la Mirada por el Cuadro: Aproximación a unas Décimas de Severo Sarduy". *Puente Libre*. México. N^{os} 5-6 Verano. 147-151. 1995.
- GONZÁLEZ Echavarría, Roberto. *Relecturas: Estudios de Literatura Cubana*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- _____. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México y España: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- JAY, Martín: *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2000.
- SARDUY, Severo. *Obra Completa*. Tomos I y II. España: Galaxia Gutemberg Círculo de Lectores, 1999.
- _____. *De dónde son los Cantantes*. Prólogo de Roberto González Echavarría. España: Cátedra, 1993.