

TRAVESTISMO: RASGANDO LAS COMISURAS DE LOS CUERPOS
(LOS DISPOSITIVOS DE UNA CORPORALIDAD NO PREESTABLECIDA)

JAVIER ERNESTO ARENAS CALA

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Cristo Rafael Figueroa

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

*A la vida,
Al sol,
A la mujer,
Al hombre,
Al hermafrodita,
Al intersexual,
A las estrellas,
Al travesti,
Al transexual,
A la luna,
Al andrógino,
Al universo,
Al vacío,
Al big bang,
A la muerte,
A mis padres,
A lo efímero,
A la nada.*

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	2
1. DE LA DIFICULTAD DE HABLAR DEL TRAVESTISMO EN TÉRMINOS	
BINARIOS	6
1.1. Desentrañando el termino travestismo.....	10
1.2. Travestido: Mi... “yo” ... habla...	15
2. COBRA MUDA DE PIEL	20
2.1. Cobra se connota: polifonía de lo nombrado	27
2.2. La muda de piel: la huida del falo	42
2.3. Las múltiples pieles tornasoladas: El relejo del cuerpo	55
2.4. Muerte de Cobra. Vacío: expansión de potencialidades	68
CONCLUSIONES	75
Bibliografía	81

Travestismo: rasgando las comisuras de los cuerpos
(Los dispositivos de una corporalidad no preestablecida)

INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XX, especialmente en la década del 70 cuando se da la revolución sexual en Estados Unidos, el travestismo toma relevancia como una práctica que ayuda a analizar las maneras de hacer resistencia y a transgredir un sistema opresor basado en sistemas de exclusión y discursos que limitan posibles identidades alternativas dentro de la sociedad. El papel que la práctica del travestismo tuvo en los años 90 para sentar las bases de la teoría queer, fue fundamental al erigir al travesti como una figura de potencia transgresiva inimaginable. Los estudios sobre el travestismo se volvieron pilares que mostraban al travesti como una identidad que permitía subvertir las normas del género. En muchas ocasiones la subversión que acarrea la práctica del travestismo se vio envuelta en un continuo debate, ya que proponer el travestismo como ese lugar siempre subversivo terminaba de cierta manera idealizando la práctica, restándole la posibilidad de poder matizar las especificidades de cada práctica travesti.

En la literatura latinoamericana, antes de la visibilización del travestismo por parte de la teoría queer y los estudios de género, la figura del travesti constituyó un espacio importante como lugar de discusión sobre las injusticias que planteaban los discursos hegemónicos de la época. En la década del 60 escritores como Jose Leezama Lima, Jose Donoso, Severo Sarduy y Andrés Caicedo utilizan el travestismo como tema principal para sus novelas y cuentos, en parte para subvertir las formas estilísticas que imperaban en la literatura latinoamericana, como también para, en algunos casos, revivir el barroco que pasaría a ser llamado neobarroco, aludiendo a su carácter de renovación de las formas literarias del barroco histórico. Así, en las décadas posteriores se dio una proliferación en la literatura latinoamericana de temas que cubrían el homosexualismo, el travestismo y el transexualismo, apoyada en la necesidad de criticar y subvertir las normas con que la sociedad excluía cualquier identidad alternativa que pudiera surgir o existir. Muchas de estas propuestas literarias que ponían al travesti en un primer plano aparecían en contextos donde la represión era causada por regímenes dictatoriales que se relacionaban con el exilio o el insilio de quienes escribían desde lugares relacionados con la periferia.

La mayor parte de la crítica que surgió desde la eclosión del movimiento queer en los años 90 ha caracterizado al travestismo como una práctica que es subversiva en sí misma. Los análisis

que realizan se centran en mostrar que el travestismo siempre hace resistencia a los modelos hegemónicos que impone un sistema de pensamiento heteronormativo. Todo esto desembocó en la generalización de la práctica travesti al no ser analizada en sus especificidades y correspondientes contextos. Así, el travestismo termina siendo instaurado como un tercer género que en ocasiones se tiende a estabilizar desde los enfoques analíticos. En el caso de Severo Sarduy, uno de los primeros escritores latinoamericanos que teoriza sobre la manera en que se desarrolla el travestismo y cómo se convierte en un bastión de resistencia, la crítica ha afirmado que el travestismo empleado en sus novelas es un ejemplo de la transgresividad y subversión que caracteriza a esta práctica; por consiguiente, esto ha causado que los trabajos críticos que abordan su narrativa se vean presos de llegar a generalizaciones sobre la figura travesti, lo cual ha desemboca en una repetición de análisis sobre el travestismo: siempre concluyen y enfatizan su efecto subversivo. Este trabajo nace bajo la premisa de demostrar que en ocasiones el travestismo, al estar actuando bajo discursos heteronormativos, en vez de subvertir, apoya modelos de pensamiento que hacen parte de lo hegemónico. Incluso, muchas veces lo hegemónico se vale del travestismo para afianzar las bases de una matriz en la que el género se ve como algo natural (Butler, 2002, p. 184). *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, por la relevancia en tanto al manejo del travestismo y los diversos análisis que se han hecho en cuanto a sus características de novela de resistencia y subversión, es la obra que se analiza en este trabajo. La crítica que ha abordado el análisis de esta novela manifiesta siempre el carácter subversivo del personaje solo por el hecho de ser travesti; también resalta la ambigüedad del lenguaje y la polifonía que impregna la narración al proponerse realizar el relato de los obstáculos que tiene que pasar Cobra para lograr establecer una identidad propia. El propósito es matizar esta perspectiva y mostrar cómo el travestismo en la novela trabaja de diferentes maneras: en ocasiones para apoyar y en otras para resistir un modelo hegemónico. A través de los contextos desarrollados en *Cobra* (1972) se intentan mostrar los niveles de ambigüedad y desnaturalización que se dan en el manejo del lenguaje, exponiendo el desdoblamiento continuo de la mayoría de elementos y temas que se ven envueltos en su construcción.

En el primer capítulo se analiza la dificultad de abordar el travestismo desde las mismas instancias de un lenguaje binario que permea el contexto de quien escribe. Si la heteronormatividad impregna la manera en que nos expresamos, entonces ¿cómo es posible abordar una práctica que la enfrenta y pretende desnaturalizarla? Encontrar esa voz y mostrar la dificultad de abordar el

tema del travestismo pasa también por el sitio desde el cuál hablamos; así, en este capítulo se muestran los contextos de quien escribe este trabajo, sus preocupaciones y las diferentes inquietudes que en el transcurso de su vida ha tenido en relación a su sexualidad y a su manera de llevar su género. También, se busca mostrar históricamente cómo aparece el travestismo como una posibilidad identitaria y cuándo empieza a visibilizarse como una opción de ser, sentir y pensar. Se expone el desarrollo que ha tenido la teoría y la crítica sobre las implicaciones sociales de la práctica travesti y los intereses que la literatura latinoamericana tiene al abordarla asiduamente. Además, se busca dar un contexto al análisis del travestismo en los estudios literarios de Colombia; un recorrido que pretende mostrar cuáles son las falencias y las fortalezas que ha tenido la forma de abordar la figura del travesti en el campo de la crítica literaria que se hace y se publica en Colombia.

En el segundo capítulo se analiza la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy con un enfoque que muestra cómo se desarrolla el travestismo en la obra; expone la manera en que el travestismo puede dislocar contextos y subvertir espacios discursivos; además, también analiza cómo el travestismo en ciertas circunstancias sirve para apoyar posturas heteronormativas, y en algunas ocasiones la categorización de la identidad travesti se desestabiliza para dar lugar a nuevas identidades que son dinámicas y pueden tanto apoyar la subversión que se plantea, como denegarla.

La primera parte de este capítulo se centra en la polifonía que plantea Sarduy al darle nombre a su novela; también analiza el desdoblamiento y vaciamiento del significante “Cobra” como una de las características más fuertes del neobarroco y se expone su estrecha relación con el travestismo, en tanto lo nominal en la novela aparece como performance y simulacro de lo que es narrado

En el segundo apartado se hace un análisis exhaustivo de la relación entre el falo y el pene a partir de las teorías expuestas por Judith Butler en su libro *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2002), haciendo especial énfasis en sus postulados sobre “el falo lesbiano”, y la propuesta de Beatriz Preciado en *El manifiesto contra-sexual* (2002), donde propone el “Dildo” como vía para derrocar cualquier referencialidad privilegiada entre el falo y el pene. Así, se presenta la manera en que la novela logra desligar la relación de lo fálico con el órgano sexual masculino por medio de la tortura y el tatuaje.

En la tercera parte se analizan las diferentes vías que toma el travestismo para transgredir y subvertir el discurso heteronormativo. Aquí se muestra cómo el desarrollo del narrador y los personajes (actantes) adopta distintos planteamientos que tienden a causar diferencias entre lo que se narra y lo que el protagonista pretende lograr por medio de su travestismo; por esta vía se desarrolla un contrapunto entre diferentes perspectivas que permiten mostrar cómo el travestismo puede ayudar a estabilizar o subvertir lo hegemónico dependiendo de los contextos de quien observa al travesti y quien se configura como travesti; como también del contexto de la práctica misma del travestismo, que tiene en cada caso unas características y contextos particulares que pueden cambiar su nivel de subversión y transgresión.

La última parte de este capítulo es un intento de desentrañar el juego barroco que se plantea en la segunda parte de la novela y postular la categoría de Ultrabarroco (categoría que propone Mabel Moraña para el análisis de algunos contextos latinoamericanos) como una posible vía para entender la manera en que la desestructuración de la segunda parte de *Cobra* alude al vacío como un camino de iluminación en que se reúne todo posible conocimiento; un camino para comprender la manera en que el budismo tibetano se teje al final de *Cobra*.

Por último, se concluye de manera abierta para dejar la oportunidad de abrir posibilidades de análisis que muestren cómo se pueden dar matices a cada práctica travestí que aparece en otras novelas latinoamericanas, eludiendo de esta forma la generalización y la trampa de llegar a idealizar al travestismo como una práctica siempre subversiva y transgresora. De esta manera, se lograría desenmascarar las rutas que utilizan el discurso hegemónico y heteronormativo para manipular la capacidad de resistencia que posee la práctica travesti.

1. DE LA DIFICULTAD DE HABLAR DEL TRAVESTISMO EN TÉRMINOS BINARIOS

“Mi apariencia “exterior” es femenina, pero mi esencia “interior” es masculina. Mi apariencia “exterior” [mi cuerpo, mi género] es masculina, pero mi esencia “interior” [yo] es femenina”

Esther Newton, *Mother Camp* (1972)

Creo en la necesidad de mostrar de dónde nace mi interés por el tema del travestismo y, de alguna manera, como me ha llevado a repensar mi construcción identitaria, y la manera en que mi vida ha entrado en conflicto a causa de la performativización de un género masculino que se ha estilizado a través de represiones que limitan mis posibilidades de ser, actuar, sentir y pensar. Mi primer acercamiento al tema del travestismo se dio al leer las primeras páginas de la novela *De dónde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, el impacto me llevó a la teoría sarduyana sobre el simulacro y el neobarroco; también llegué a otros escritos sobre el autor como *Lady S. S.*, relato autobiográfico en el que el escritor se constituye como mujer en una especie de autorretrato con traje de diva. Esto me llevó a recordar parte de mi infancia y preguntarme ¿Cuándo dejé de interesarme por ponerme los tacones de mi madre y mis hermanas, de pintarme las uñas y maquillarme igual que ellas? ¿Acaso estos deseos no eran naturales? Es decir, ¿cómo las prohibiciones concernientes a mi sexo, guiadas por una genitalidad, ayudaron a construir y reforzar mi identidad de género, inhibiendo deseos que no corresponden supuestamente a mi condición natural de hombre? En la búsqueda de novelas y teoría sobre el tema hallé que la mayor parte del interés sobre el travestismo radicaba solo en una vía de análisis: la del hombre que se traviste de mujer. Entonces, ¿dónde se encuentra una teorización sobre el travestismo que se desarrolla en la dirección contraria, de mujer a hombre?

El travestismo normalmente es tomado como el deseo que tiene un hombre de vestirse de mujer. Este lugar común hace parte de la normatividad en la que lo hétero es lo que ha dominado la constitución de la identidad de los sujetos a través de un falocentrismo fuertemente marcado que construye una posición asimétrica entre lo masculino y lo femenino; dándole siempre

relevancia a lo masculino sobre lo femenino. La mayoría de análisis que abordan el travestismo que parte de mujer a hombre llevan impuesta una carga de posición política que está ligada a la intención que tenía la mujer de disfrazarse para poder acceder a los beneficios que los hombres tienen en una sociedad patriarcal.

Por otra parte, al hablar del travestismo se puede llegar en muchas ocasiones a la generalización por la dificultad de desestabilizar el lenguaje para desarrollar ciertos espacios en que el registro lingüístico no caiga en el mismo binarismo y correspondencia del sexo, el género y la sexualidad según las categorías de la sociedad: masculino/ femenino, hombre/mujer, heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad. Así, en la mayoría de las ocasiones no se habla de “el” travesti, sino de “la” travesti. Decir el travesti o la travesti ya alude al género que está detrás del simulacro, lo cual rompe el sentido de lo que se lleva cabo dentro de la práctica travesti. Por eso, me parece mejor hablar de travesti o sujeto travesti para mantener en el lenguaje sin cargas de sentido que permitan al lector categorizar al sujeto en un género y un sexo que se convertirían en referentes naturales o alusivos a la existencia de un centro originador.

Ahora, como plantea Severo Sarduy en su ensayo *La simulación* (1982), hablar de simulación no implica una imitación ni una copia de algo, es romper con la norma. Entonces, que el travestismo sea un simulacro implica que se muestre el carácter de apariencia que hay detrás de la construcción del género hombre/mujer; y para que esto se logre se debe intentar la desaparición del sujeto que está detrás de la vestidura y el maquillaje, es decir, camuflarse ya que “el animal-travesti no busca apariencia amable para atraer (ni una apariencia desagradable para disuadir), sino una incorporación de la fijeza para desaparecer” (Sarduy, 1999, p.1269). Hay que aclarar que la teorización que realiza Sarduy se centra en un travestismo que se interesa por la adopción de un registro mujer. Su posición enfatiza que la intención del travesti es llegar a ser la hiper-mujer, es decir, ir más allá de la mujer, traspasar los límites en busca de una irrealidad. Esta posición me parece problemática en tanto se puede caer en una exageración que en vez de dejar claro el carácter de apariencia termine en, como catalogan Beatriz Trastoy y Perla Zayas en *Lenguajes escénicos* (2006) algunas prácticas travestis que se dan en el teatro contemporáneo, una “burda caricatura de lo femenino” (p.96). Sarduy teoriza las características que constituyen al travesti a partir del libro *Medusa y Cia.* (1960), en la que el sociólogo Roger Caillois realiza una comparación de la experiencia travesti con el mimetismo de los insectos. Plantea que en la figura del travesti humano

convergen características miméticas de los insectos como *el Travestimiento*, que es la metamorfosis o la transformación que siempre está en búsqueda de una irrealidad que es inalcanzable, *el camuflaje*, que busca una desaparición o invisibilidad, y la *intimidación*, que es la desmesura, el desajuste de lo que se está observando, “lo visible del artificio”, es donde queda expuesta la sensación del uso de la máscara (Sarduy, 1999, p.1267-268)

Mientras Sarduy en 1982 omite el caso de la mujer que se traviste, Judith Butler en 1990 en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (1990) deja de manifiesto, sin usar a Sarduy como fuente, vacíos existentes en el análisis del travestismo que encontramos en *La simulación*: no abordar el tema concerniente al género y tomar la existencia de la mujer como una realidad; por lo que, a pesar de enfatizar en la teatralidad que existe en el travesti, Sarduy no toma en cuenta el aspecto performativo en la constitución de lo que se entiende por ser hombre o ser mujer. Ahora, hay que entender que el termino performance es un concepto que Butler acuña para entender el género como una actuación que se naturaliza por medio de la repetición constante de la norma; norma que estipula las características femeninas que debe cumplir una mujer, como también las características masculinas de un hombre para que se pueda ser acreedor de dicha identidad. Hablar de lo performativo es referirse a dar vida a través del movimiento tanto en acción y pensamiento, de manera que nuestro pensamiento produce ciertas acciones corporales que inscriben en nuestro cuerpo lo que pensamos que somos; como también algunas acciones de nuestro cuerpo se toman como naturales definiendo nuestros rasgos internos, nuestra psique; no es una relación unidireccional entre pensamiento y cuerpo, sino bidireccional; es una dinámica de identidad que es demasiado profunda como para que los términos binarios empleados lleguen a ser capaces de responder de manera justa a la complejidad con que se desarrolla el proceso de identificación, ya que en esta relación de lo performativo con el cuerpo y la mente aparecen tensiones y contradicciones en la forma en que se constituye un género supuestamente estable. Judith Butler (2007), en *El género en disputa*, comenta:

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. (p.17)

Es decir, que la performatización del género radica en la repetición de actos que se naturalizan y terminan dando ciertas características al cuerpo. Pero este tipo de performatividad en la sociedad

se da de una manera restringida y fuertemente normativizada; desde la parte de la vestimenta y la simbología, hasta las maneras y los roles que debe adoptar cada sujeto para ser caracterizado como parte de uno de los dos géneros.

A través de la mirada con que Butler aborda el travestismo, pude entender que mi realidad no es necesariamente la que conlleva mi estatuto de hombre, sino que más bien era una irrealidad que correspondía a lo que la sociedad espera que sea de acuerdo al sexo con que nació.

Si pensamos que vemos a un hombre vestido de mujer o a una mujer vestida de hombre, entonces estamos tomando el primer término de cada una de esas percepciones como la «realidad» del género: el género que se introduce mediante el símil no tiene «realidad», y es una figura ilusoria. En las percepciones en las que una realidad aparente se vincula a una irrealidad, creemos saber cuál es la realidad, y tomamos la segunda apariencia del género como un mero artificio, juego, falsedad e ilusión. (Butler, 2007, p.27).

Que falle nuestra forma de ver y nuestras categorías culturales habituales para captar lo que consideramos como natural al ser interpelados por la imagen de sujeto travesti, solo puede significar que el cuerpo se constituye por medio de artificios como el vestido, el maquillaje y las maneras que son repetidas para corresponder a cierto género, mientras las comisuras de los cuerpos, los pliegues de la piel quedan escondidos para la sociedad. Un sujeto travesti puede ocultar estas comisuras y modificar las que quedan expuestas por medio del maquillaje para que el simulacro sea más congruente, pero ¿acaso una mujer o un hombre no pueden también ocultar los que llamamos sus “defectos”, pliegues y comisuras, por medio del maquillaje y el vestido para alcanzar un estatus de belleza social?

A pesar de que el trabajo de Judith Butler sobre el travestismo deje de manifiesto la construcción irreal del género, sigue existiendo cierta binariedad en su desarrollo. Esta forma de trabajar el travestismo sigue parada en el carácter de la dualidad del género, pero no constituye ni muestra la mezcla de rasgos femeninos y masculinos que puede existir en un sujeto que se traviste, la convivencia de estos rasgos en un sujeto es lo que el travestismo puede llegar a posibilitar en tanto lo femenino y lo masculino no es exclusivo del sexo sino de la normativización que la cultura heterosexual le impone a los cuerpos.

Lo que me propongo es analizar *Cobra* (1972) como una novela que muestra cómo algunos travestismos juegan con la mezcla de registros masculinos y femeninos, encontrándose en una

zona en que la performatividad de los dos géneros entra en contacto, zonas liminares entre los dos géneros que terminan trastocando la separación de los elementos que los constituyen, uniendo lo femenino con lo masculino para borrar su categorización y construir ciertos tipos de identidades que parecen no encontrar estabilidad. Por lo que cabe preguntarse ¿hasta qué punto Cobra como protagonista de la novela es capaz de desestabilizar los contextos en que participa? ¿son estas tensiones entre la convivencia entre lo masculino y lo femenino, en su identidad como sujeto, las que posibilitan la subversión de la matriz heterosexual, matriz en la que el lenguaje se encuentra en una lucha interna de significación al desvanecer sus referentes?

Para el análisis de la novela es necesario plantear un método que ayude a entender la figura del travesti como un dispositivo que moviliza corporalidades no preestablecidas. Este dispositivo es planteado por Deleuze (1990) como

Una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuáles serían homogéneos por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan una a otras como se alejan unas de otras. (p.155)

Esta definición de lo que es un dispositivo ayuda a entender como de alguna forma Cobra puede constituir como travesti un ensamblaje que se acerca a lo impensado, a la particularidad de subjetivaciones que se establecen en lo indeterminado, es decir, la huida de lo preestablecido. En nuestro contexto de investigación este dispositivo se ve presentado por los procesos performativos y por la disposición de las maneras y rasgos que adopta el cuerpo a través de los vestidos y el maquillaje; pero también por las nuevas comisuras que estos accesorios demarcan en el cuerpo de quien entra a estos nuevos tipos de regímenes de enunciación travesti.

1.1. Desentrañando el término Travestismo

“¿Qué es un travesti?” y “¿Cómo se puede reconocer quién se constituye como un travesti?” son preguntas que comienzan a tener un desarrollo teórico al mismo tiempo que en el mundo la lucha por los derechos de las minorías y comunidades vulnerables, toman visibilidad. Actualmente, la vulnerabilidad del sujeto transgénero sigue siendo bastante alta a pesar de la lucha

por la reivindicación de sus derechos al trabajo, a la salud y a una vida digna. Cuando un sujeto se constituye como transexual, travesti o intersexual la sociedad tiende a marginalizarlo al no cumplir ciertas normas sociales y culturales que normalizan una noción binaria del género; el problema se centra en la no congruencia de la correspondencia entre sexo y género, siendo inconcebible que alguien que nace hombre pueda construir su identidad a partir del género femenino o si nace mujer pueda construirse una identidad masculina. Esto no solo se relaciona con el sexo y el género, también va a verse reflejado en el deseo sexual (sexualidad); entonces, de esta forma, aparecen nociones como heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad y asexualidad con la intención de catalogar el tipo de deseo que se tenga. Esta matriz de sexo-género-sexualidad muestra que este pensamiento binario, que parte de una hegemonía de lo heterosexual, no es tan simple como pretende ser¹.

Con la reivindicación de los derechos de la mujer, acompañada del desarrollo de la teoría feminista, se da el abono necesario para que el homosexualismo y sus mal catalogadas “perversiones” tengan la posibilidad de luchar por un lugar en la sociedad sin sufrir el continuo prejuicio y rechazo de un pensamiento hegemónico heterosexual que limita las múltiples posibilidades de constituirse como sujeto. Una de estas “perversiones” es catalogada a principios del siglo XX como cross-dressing o travestismo con la intención de poder nombrar a las personas que usan atuendos propios del género opuesto, incluyendo la utilización de maquillaje y cabello postizo. Esto no implica que antes no existiera el fenómeno de utilizar la vestimenta del género opuesto: en los carnavales ya existía esta costumbre pero era utilizada con una carga burlesca, en el teatro fue utilizada desde la Antigua Grecia, pasando por el Kabuki (Japón) y el teatro isabelino, también en algunas ocasiones mujeres se hacían pasar por hombres para obtener los beneficios que solo concernían al género masculino como lo hiciera Catalina de Erauso, la Monja Alferéz, en el siglo XV. Pero en el siglo XIX el fenómeno de vestirse según el sexo opuesto deja de ser exclusivo de festividades, expresiones artísticas o búsqueda de un lugar privilegiado en el rango social: en las calles de las principales urbes económicas y sociales del mundo se hace notorio el surgimiento de sujetos “extraños” que utilizan ropa de mujer y maquillaje; vestirse de acuerdo al género opuesto se va convirtiendo en una posibilidad identitaria, a pesar de la vulnerabilidad a la que se

¹ Judith Butler en *El género en disputa* (1990) realiza un desarrollo minucioso de la complejidad de estas relaciones.

ve arrojado este sujeto al ir en contra de las estrictas normas sociales y culturales de su tiempo. A pesar de todos estos antecedentes, solo hasta principios de siglo XX vestirse según el sexo opuesto empieza a tener connotaciones de placer. Así, en 1910, Magnus Hirschfeld es quien utiliza por primera vez el término cross-dressing para aludir a una supuesta perversión o desviación sexual que se presenta en la sociedad. Por esto su libro *The Transvestites: The Erotic Drive to Cross-Dress* (1910) puede ser considerado como el primer estudio de lo que se hacía llamar eonismo, término que solo aludía al deseo que los hombres tenían de vestir de mujer, por lo que Hirschfeld lo nombró travestismo para poder darle ciertas características y ampliar categorización al deseo de travestirse tanto en el hombre como en la mujer.

Tendrían que pasar cerca de 80 años para que le travestismo volviera a tener una visibilidad que ayudará a abordarlo como una posibilidad viable de identidad con herramientas para luchar por una vida habitable (según los términos de Judith Butler). Esto no quiere decir que en ese transcurso de tiempo no aparecieran aportes importantes para abordar el tema, sino que se hacía necesario primero desarrollar herramientas teóricas fuertes para derribar barreras como la discriminación racial, la posición equitativa de la mujer en sociedad y la reivindicación del homosexualismo, por lo que estas eran materia principal de las agendas políticas del activismo en el siglo XX. Todas estas luchas fueron caldo de cultivo para ayudar a construir teóricamente lo que en los años 90 se haría llamar Teoría Queer. Tendrían que darse el desarrollo de las diferentes fases del feminismo impulsados por *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir y estudios antropológicos de Gayle Rubin sobre la noción de género y de Esther Newton sobre el travestismo. Gracias a todos estos aportes Judith Butler funda, sin ser su plan, lo que se pasó a llamar Teoría Queer en los inicios de la década del 90, haciendo un énfasis muy fuerte en lo que se llama el fenómeno transgenerista logrando darle visibilidad y pertinencia para tratar los temas de género como una fuente de crítica al pensamiento heterosexual y el falogocentrismo. Pero antes de que Butler se arroje a analizar el travestismo existe una la voz de un escritor latinoamericano que utiliza el travestismo como fuente principal para la construcción narrativa de sus obras, llegando incluso a teorizar sobre esta práctica en los años 80. Durante su autoexilio, Severo Sarduy escribe ensayos concernientes a lo que él y muchos otros teóricos han llamado el neobarroco latinoamericano, dándole gran relevancia al travestismo como una fuente primordial para la desestabilización de la novela y como una herramienta de resistencia política y cultural. Escribe sus novelas *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978) y *Colibrí* (1984) donde siempre existe

una predilección por los temas que rodean la práctica del travestismo; la mayor parte de sus personajes se metamorfosean continuamente a través del registro travesti y el transexualismo. Además de sus novelas, Sarduy escribe *La simulación* en 1982, uno de los primeros ensayos que teoriza sobre la figura del travesti despojándola de todo prejuicio y sentido de perversión.

Mientras la mayoría de escritores, críticos y teóricos latinoamericanos están concentrados en hacer resistencia a la mayoría de dictaduras que comienzan a florecer en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, muchos bajo el peso del exilio, otros en un exilio autoinflingido al no ser partidarios de las ideas con que los regímenes dictatoriales emergen y unos pocos buscando maneras de volver habitables sus vidas bajo la amenaza constante que supone no compartir las ideas del dictador de turno, emerge desde su autoexilio en París la voz solitaria de Sarduy que entiende una forma de hacer resistencia no panfletaria ni contestataria, una forma de subversión que ataca los propios cimientos de la cultura que ha permitido que se limiten las libertades de expresión y el derecho a pensar diferente: su ataque va encaminado al propio lenguaje, no destruyéndolo sino vaciándolo de todo significado por medio de una saturación de significantes que continuamente cambian de significado, haciendo que sea más difícil estabilizar la relación significado-significante-referente que Saussure estipuló. A esa dinámica Sarduy la nombró el neobarroco latinoamericano y junto con el travestismo que convirtió en su tema, experiencia y herramienta, erigió un modelo que utilizó para socavar los valores y las verdades epistémicas que en su época (y en gran parte ahora) se daban por sentadas. Pero esto no quiere decir que el desarrollo del trabajo de Sarduy haya sido sencillo, por el contrario escogió uno de los caminos más difíciles para hacer resistencia al régimen cubano. De entre todas sus novelas y escritos es *Cobra* (1972) la que mayor relevancia tiene para el análisis del travestismo en cuanto a su carga experiencial que ayuda a desestabilizar contextos y subvertir modelos de pensamiento, tanto del género escrito como del género sexual.

Acercarse a la teorización sobre el travestismo acarrea la dificultad que imponen los límites de la propia categoría. Saber quién se constituye como travesti es una empresa que solo se puede abordar viendo cada caso de travestismo en particular. Como toda categoría, existen prácticas que no se ciñen estrictamente a las reglas de su categorización, pero al ser el travestismo ese grupo de prácticas que dejan al descubierto que el género es una construcción cultural, se vuelve una categoría volátil que necesita continuamente reformular sus contornos. Además, cada práctica

travesti depende especialmente del espacio contextual en el que se desarrolle, aspecto que muchos teóricos han obviado al momento de teorizar sobre tal acontecimiento. Por eso existe la necesidad de mostrar a grandes rasgos cuáles son las principales diferencias entre las posturas teóricas que han abordado el travestismo como elemento fundamental para comprender las tensiones identitarias en la sociedad. Para, de esta manera, exponer la pertinencia de analizar el travestismo de acuerdo a la particularidad de cada práctica travestí y el contexto en que participa, ya que entender siempre el travestismo como un elemento subversivo, desestabilizador o como una herramienta de resistencia, sería caer en una trampa que esconde las dinámicas con que el propio discurso heterosexual se adueña de ellas para promover su poder de dominación. Entonces, se plantea una posición crítica sobre el travestismo que consiste en analizar hasta qué punto cada práctica travesti es desestabilizadora y en qué ocasiones apoya la hegemonía vigente, incluso sin que la misma práctica sea consciente de este apoyo.

Sería desatinado pensar en la existencia de un travestismo que sea constantemente desestabilizador, implicaría caer en el determinismo e idealismo que impera en la misma concepción heterosexual del género sexual, caer en las mismas concepciones castrantes del falogocentrismo. El travestismo al hacer uso de los mismos términos de hombre y mujer, femenino y masculino, así sea subvirtiéndolos, comparte en cierta medida contenidos que no le permite estar por fuera del todo de la matriz heterosexual. Para poder desestabilizar debe compartir ciertos elementos y conceptos que hacen parte del pensamiento binario que rodea la noción normativizada de lo que se supone sea un género, un sexo y una sexualidad; estando dentro de la matriz la subvierte al dejar expuesto el simulacro que hay detrás del travestismo; el epígrafe que abre este capítulo es tomado por Judith Butler, en su libro *El género en disputa* (1990), con el objeto de mostrar cómo la travestida revela, por medio de su cambio continuo de registro, el carácter de construcción cultural del género; además, revela la complejidad a la que se enfrenta la travestida al utilizar los términos del género para explicar su sentir y condición de travesti.

En la primera parte de este epígrafe que es de autoría de de Esther Newton, el sujeto travesti expone la apariencia exterior que inscriben en su cuerpo las ropas, el maquillaje y los gestos relacionados con la feminidad, es decir, su performativización del género femenino, pero deja expuesta la constitución de su cuerpo, lo que se encuentra detrás de la vestimenta, lo que oculta el simulacro: su sexo; en la última parte, Esther Newton muestra al sujeto desprovisto de esta

inscripción femenina sobre su cuerpo, ahora está en su condición “normal”, performativizando el género que supuestamente le corresponde según su sexo, el masculino, pero ahora dejando claro que su yo, su esencia, es femenina. Esto también ocurre en el caso contrario, el de un travestismo que consista en la performativización del género masculino. La intención de este trabajo es ir más allá en el análisis del travestismo, es decir, no solo mostrar que el travestismo devela el carácter binario de los géneros que se encuentran inscritos en la dualidad masculino/femenino, sino ir hacia una análisis de prácticas travestis que rasgan los límites de esta binariedad por medio de una mezcla continua de maneras y vestimentas que desestabilizan la apariencia de lo que vemos, hasta llegar a perder cualquier sustento que nos permita saber quién está detrás del “disfraz” del travesti. Para esto la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy es un buen objeto de análisis al posibilitar una mirada a una narrativa que desestabiliza las propias nociones de espacio, tiempo y personajes narrativos.

1.2. Travestido: Mi... “yo”... habla...

Sentir el travestismo como algo ajeno en mi vida se constituyó en el obstáculo más grande que tuve al leer por primera vez las novelas de Sarduy; mientras más me adentraba en el mundo de *Cobra* y *De donde son los cantantes* algo comenzaba a cobrar sentido a través de su escritura grotesca y exageradamente compulsiva, un palpito sugerente que componía una contradicción entre la incomodidad que me causaba el tema y el deslumbramiento que me invadía la lectura. La posibilidad de vestirse y codificarse como el género opuesto iba haciéndose menos remota, se hacía palpable al recordar como en mis experiencias de niñez y adolescencia siempre había algo en mí reprimido, un “yo” latente que por el contexto en que vivía no constituía para mí la posibilidad de ser una vida habitable. Así, el travestismo aparece por primera vez en mi vida sólo como una práctica empleada en la literatura para desestabilizar las formas y los temas que el canon obliga a reproducir, una especie de respuesta a la limitación que se experimenta en gran parte de los espacios del contexto social colombiano. Severo Sarduy, Judith Butler y Krszysztow Kulawik se convirtieron en los principales referentes para mi comprensión de la figura del travesti como su funcionamiento en lo literario. Krszysztow Kulawik aparece como referente en mi intento de descubrir otros escritores que abordan el travestismo en Latinoamérica como tema de transgresión y de vanguardia (en tanto elemento que rompe con lo preestablecido). Este crítico polaco estudia

su maestría en literatura en 1995 en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá y se decanta por analizar las obras de escritores latinoamericanos interesados en la temática del travestismo. Su libro *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, se publica en el año 2009 y es en gran parte resultado de su trabajo de grado para optar por su título de doctorado en el año 2001 en la Universidad de Florida. En este trabajo Kulawik analiza algunas novelas de Severo Sarduy, Damiela Eltit, Osvaldo Lamborghini e Hilda Hilst, enfocándose en la figura del travesti como el medio transgresor que estos escritores utilizan para la experimentación en el lenguaje y la construcción del estilo neobarroco que se encuentra en sus producciones novelísticas. Basado en un análisis semiótico, Kulawik con el tiempo va desarrollando su perspectiva crítica por medio de la utilización de la teoría queer para ampliar su análisis a aspectos que tratan la manera en que la literatura se comunica con la realidad contextual en que se desarrolla.

Aquí aparece Kulawik como un ejemplo del desarrollo crítico que ha tenido el tema del travestismo en el campo de la literatura colombiana. En una sociedad conservadora y hermética como la de Colombia, el travestismo como tema de análisis literario no encuentra un espacio viable para su producción hasta después de la constitución de 1991. Puede que a la diversidad se le hubiese dado cabida en el campo social colombiano a partir de dicha legislación, pero esto no implica que desde ese mismo momento fuera viable el surgimiento de trabajos concernientes con el tema del travestismo, sobre todo por la invisibilidad y prejuicios sociales como prostitución, violencia, droga, perversión y degeneración con que se veía y se ve relacionada la figura del travestí. Esto no quiere decir que en el ámbito de la creación literaria colombiana no se encuentren voces que hayan utilizado el travestismo como tema antes de la constitución del 1991. Aunque sea débil y solitaria, la figura del travesti aparece por primera vez en la literatura colombiana en el cuento *Besacalles* (1969) de Andrés Caicedo; a forma de reclamo, Caicedo muestra la marginalización y violencia a la que se ve arrojado quien desea constituirse como travesti en un contexto tan represivo que promulga la homofobia desde la misma base de sus leyes². Tendrán que

² Ser homosexual y travesti era penalizado por la justicia colombiana. Quién se viera descubierto en su condición homosexual recibía cárcel. Para un mejor entendimiento de la historia del homosexualismo en el sistema judicial colombiano y los castigos que eran impuestos a cualquiera que fuera acusado de realizar

pasar 33 años para que la figura del travesti vuelva a ser abordada por las letras colombiana con *Al diablo la maldita primavera* (2002) de Alonso Sánchez Baute y *La sexualidad de la pantera rosa* (2004) de Efraim Medina Reyes. En cuanto a la crítica, solo hasta 1986 aparece un texto cercano a lo literario que analice abiertamente la experiencia del travestismo: *Máscaras y maquillaje* de Claudia Volpe, Cesar Tulio Ossa y Allyster Ramírez hace uso de la teoría Semiótica y estructuralista de Barthes para tomar el rostro del travesti como un texto. Su análisis se encamina a reforzar los prejuicios que circulaban en torno al travestismo al explicar el juego de significantes que atraviesa el maquillaje y la máscara que construye al travesti, expone explícitamente los estereotipos de prostitución y violencia que rodea al travesti y los refuerzan:

La sociedad los rechaza, los mismos policías, presas de pánico se los llevan detenidos, les temen, son intimidados. Las gentes los señalan, pero su arma, el maquillaje perfecto hecho por ellos mismos, tatuado en su propia cara como la expresión de una obra artística, los protege de sus enemigos y atrae a aquellos que logran ser seducidos. (Volpe, Ossa y Ramírez, 1986, p.146)

Los travestis aparecen como trampa, como un peligro que utiliza un arma simbólica: su maquillaje es el tatuaje que los distingue como criminales. Decir que “El maquillaje en ellos es producto de una identificación falsa con el sexo femenino cuando realmente su sexo es masculino” (Volpe, Ossa y Ramírez, 1986, p.147), es reproducir la mirada con que la sociedad negaba y niega la potencialidad de agenciamiento que tiene la identidad travesti. Hay que remontarse hasta el año 2001 para que aparezca en el país un análisis crítico que abordara al travesti desde la literatura con una perspectiva humana y reivindicativa. Con el ensayo *Un lugar sin límites: bajo la mirada de Severo Sarduy* (2001) de María Clara de Pereira se da cabida a un desarrollo crítico del travestismo en los estudios literarios. Aquí empieza una línea que muchos críticos seguirán a través de la primera década del siglo XXI: la utilización de la teoría sarduyana como principal línea teórica para entender la figura del travesti en la literatura latinoamericana. En muchos de los trabajos que siguen los postulados de Sarduy como principal línea de análisis se encuentra un interés exacerbado por corroborar como se cumplen las premisas que este expone sobre el neobarroco y el travestismo, dejando en muchas ocasiones en segundo plano las obras que se analizan, es decir, se intenta que las obras se ajusten a la teoría. Lo que se expone aquí es la imposibilidad de eludir

prácticas homosexuales y travestirse revisar la ponencia de Walter Bustamante *Homoerotismo y homofobia en Colombia: Una visión histórica* (2009).

una figura que parece ser fundamental en la teorización del travestismo al tener en cuenta las particularidades que presenta el caso de la literatura latinoamericana, especialmente con el neobarroco.

Por otro lado, mientras el tema del travestismo va tomando relevancia en los estudios literarios, surgen ensayos que utilizan principalmente la teoría queer y los estudios de género para analizar la manera en que esta práctica aparece en la narrativa latinoamericana, principalmente la teorización propuesta por Judith Butler. Algunos de estos ensayos, como los últimos trabajos publicados por Kulawik, utilizan la teoría sarduyana junto con la de Butler para intentar capturar las particularidades con que el travestismo se da en la literatura latinoamericana³. El problema de muchos de estos trabajos radica en la omisión de los últimos libros de Butler que amplían la visión teórica del travestismo⁴: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (1993) *Deshacer el género* (2004), ya que estos aportan al abordaje del travestismo herramientas que pueden ser provechosas para su análisis, como también un desarrollo más detallado del concepto de performance que Butler utiliza para explicar cómo se construye el género. Además, la mayoría de tesis y ensayos encontrados en Colombia sobre las novelas de Sarduy abordan sus novelas como ejemplos para mostrar cómo se cumplen sus propias posturas teóricas sobre el travestismo, siempre resaltan su carácter subversivo y de resistencia pero nunca buscan desglosar la especificidad de la práctica travesti que Sarduy construye en sus novelas, incluso cuando traen a colación las herramientas que la teoría queer y los estudios de género facilitan no se construye un análisis en donde, junto con la teoría del neobarroco latinoamericano, exista un tejido que posibilite entender cómo el travestismo interactúa con sus contextos⁵.

³ Uno de estos trabajos de Kulawik se titula *Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy* (2015).

⁴ Algunos de estos ensayos son *Seres abyectos: ¿La muerte del ser como sujeto? (aproximación a dos cuentos de Ángel Santiesteban Prats* (2010) de Karen Lorena Ortega González, *Carnaval de Sodoma de Pedro Antonio Valdez: retratos y vestiduras travestis* (2014) de Julio Penenrey Navarro y *La transformación transatlántica de la monja alférez* (2007), escrito por Chloe Rutter-Jensen.

⁵ Los últimos trabajos de Kulawik junto con los ensayos mencionados anteriormente de Julio Penenrey Navarro y Chloe Rutter-Jensen se acercan a un análisis juicioso de la especificidad de cada travestismo que abordan.

Frente a este estado en que le travestismo no ha recibido un trato específico por parte de la crítica que se encuentra en el campo de los estudios literarios colombianos, veo la necesidad de no solo visibilizar el travestismo como un práctica que resiste una matriz heteronormativa, sino como una identidad que puede dinamizar el entendimiento con el otro y la comprensión de la complejidad del “yo” como un dispositivo en el que los límites de lo masculino y lo femenino se diluyen en la conciencia de su propia condición artificial. Sin embargo, no creo que exista un travestismo que siempre logre transgredir las normas que lo hacen lucir como algo abyecto; a mi parecer, no existe ninguna práctica travesti que sea continuamente subversiva, y como Butler (2002) lo afirma, no todas las prácticas travestis hacen resistencia: en ocasiones el travestismo es tomado como un medio para reforzar la visión heteronormativa de la sociedad, incluso sin que el sujeto travesti sea consciente de esto (p.184). Hablar de cómo las prácticas travestis son siempre subversivas sería caer en el peligroso campo del esencialismo. Mi intención es ir más allá de un análisis que muestre cómo el travestismo subvierte los símbolos de una sociedad patriarcal que se basa en el poder que representa lo fálico y desmontar la idea de una subversión constante del sujeto travesti. Lo que me propongo es mostrar, en el ejemplo concreto de la novela *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, en la cual el travestismo, al estar inscrito en un contexto dominado por lo heterosexual, necesita de una interacción compleja con los términos utilizados en la matriz sexo-género-sexualidad que no le permite una libertad total de referentes para ser una práctica esencialmente subversiva, es decir, en ocasiones subvierte y en ocasiones refuerza los términos que interroga⁶. En el caso que me compete es imposible eludir el neobarroco como categoría que enmarca la obra de Severo Sarduy, noción que es fundamental para entender cómo travestismo y neobarroco, al juntarse, pueden potenciar la capacidad subversiva de la figura del travesti al saturar el espacio por medio de un cambio dinámico de registro que no permite la estabilización de las dos nociones. Al igual que el neobarroco, travestismo no hay solo uno, cada práctica es diferente, como cada sujeto es diferente de otro.

⁶ Está era una de las preocupaciones más grandes de Beatriz Preciado en su *Manifiesto Contra-sexual* (2000) frente a las posiciones de gran parte de la teoría queer, sobre todo al indicar que en ella muchas veces se eludía la materialidad de lo corporal y el análisis de prácticas sexuales específicas, crítica que va encaminada a exponer que no toda la carga identitaria recae en la noción de discurso y la aplicación del concepto de lo performativo.

2. COBRA MUDA DE PIEL

Poco tiempo después de la explosión generada por el fenómeno del Boom Latinoamericano apareció, en 1972, *Cobra*. Catalogada como anti-novela, la obra de Severo Sarduy no tendría el reconocimiento mundial con el que contarían las demás obras publicadas durante este período. Tal vez por la exuberancia de su lenguaje, por la dificultad de introducirse en el barroquismo que la permea o por su aparente ausencia de sentido esta novela se convirtió en un eje de interés especial para un público especializado. *Cobra* (1972) tuvo una repercusión fundamental en la narrativa posterior de Severo Sarduy: *Maitreya* (1978), *Colibri* (1984), *Cocuyo* (1990) y *pájaros en la playa* (1993), las cuales son el desarrollo compulsivo de sus obsesiones más profundas, todas ellas impregnadas de un barroquismo llevado hasta la ruptura de sus límites, a lo que llamaría más tarde en sus ensayos el “Neobarroco”. Una forma de escritura que no es exclusiva de Severo Sarduy sino una necesidad que la misma época le plantea al escritor. Según Sarduy el neobarroco brota en Latinoamérica como una necesidad intrínseca a sus propios contextos particulares. Esto no quiere decir que toda escritura que germina de Latinoamérica sea neobarroca, sino que en cada una existe un deseo latente de serlo; concretándose ese neobarroquismo tan solo en la escritura de unos cuantos que en su búsqueda de darle una respuesta a qué es lo latinoamericano (y por ende lo cubano, mexicano, lo peruano, lo puertorriqueño, etc.), terminan hallando una hibridez que los lleva a introducirse en las inexploradas zonas de lo impensable.

De acuerdo con Sarduy, es en José Lezama Lima, especialmente por su adherencia al barroquismo de Góngora, donde se encuentra esa renovación del barroco histórico español y de Indias que marcó las artes plásticas y la literatura latinoamericana. *Paradiso* (1966) es la novela en que Sarduy advierte esas pulsiones que hacen del neobarroco un ímpetu desestabilizador: ambigüedad, artificio, parodia, erotismo, espejo y revolución⁷. Además, *Paradiso* (1966) marca

⁷ Las características del neobarroco se encuentran en sus ensayos *Barroco* (1974) y *El barroco y el neobarroco* (1972). En el primer ensayo Sarduy explica que las características del barroco vienen a ser potenciadas en el neobarroco, pero postula una forma de restringir el espectro que lo constituye para no hacer un uso extendido del término, y así no desgastarlo para catalogar cualquier obra que tenga como atractivo la ambigüedad y la exuberancia del lenguaje. Entonces, propone que todo barroco está permeado por la ambigüedad semántica que implica la renuncia de la literatura “a su nivel denotativo”; muchas obras

la búsqueda que mueve la escritura de Sarduy en sus primeras dos novelas: ¿qué es lo que compone la cubanidad? Siendo consciente de que la estabilidad es peligrosa para comprender la amalgama de culturas que se fermentaron en la isla. Sí en *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967) Sarduy tiene especial interés por ahondar en la identidad cubana a partir de una perspectiva crítica con el estado dictatorial del régimen revolucionario castrista en la isla, es con *Cobra* cuando su

podrían poseer esta particularidad, por lo que Sarduy especifica que esta ambigüedad es lograda, en primera instancia, por el Artificio. Aunque toda escritura pueda ser considerada como un artificio ya que se encuentra atravesada por el lenguaje, el Artificio al que se refiere Sarduy está enmarcado en un tipo de enmascaramiento extremo que juega con el lenguaje despojándolo de una referencialidad directa; es la metáfora de la metáfora en el caso del neobarroco, un juego de significantes. Así, lo fundamental para que una obra sea barroca es la “extrema artificialización” dada por: *la sustitución*, “falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante”; *la proliferación*, “cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente”; y *la condensación*, choque de dos significantes que generan uno nuevo que los resume semánticamente. La Parodia, que es tomada de la concepción de Bajtín, también es una característica fundamental para el barroco, su relación con el carnaval implica un “espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo «anormal», en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión”; esta parodización se logra a través de *la intertextualidad* y *la intratextualidad*. La primera a través de *la cita*, “incorporación de un texto extranjero al texto, collage o superposición a la superposición del mismo”, y *la reminiscencia*, “incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguiblemente(...) pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor”; la segunda son los textos que son “intrínsecos a la producción escritural” y participan directamente del proceso de creación, constituido por *grammas fonéticos* (anagramas, caligrama, acróstico, bustrofedón, aliteración) *grammas sémicos*, “*idom* reprimido” que detiene la unidad de sentido, y *grammas sintagmáticos*, se refiere “a la gramática que la sostiene, al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su «autoridad»” (Sarduy, 1972, p. 167-84). Erotismo, espejo y revolución hacen parte de este ensayo a modo de conclusión, y de *Barroco* (1974) como suplemento; estas características son columna vertebral de este trabajo, por lo que no serán explicadas hasta que su mención sea relevante. Las características anteriormente explicadas recibieron un desarrollo por parte de Krzysztof Kulawik en el capítulo 4 de su libro *Travestismo lingüístico* (2009) para explicar a modo general la estética Neobarroca en algunas novelas de Severo Sarduy, Daniela Eltit, Osvaldo Lamborghini e Hilda Hilst.

interés pasa a verse reflejado en la amalgama de culturas que irradian en el mundo. Ahora, el énfasis de su enfoque en esta oportunidad reside en una identidad inherente al sujeto donde confluyen diferentes fuerzas que tensionan su libertad y capacidad para constituirse como dueño de su corporalidad; la búsqueda por la cubanidad pasa a ubicarse en la exploración de una identidad que se relacione con el mundo: identidad que no es vista de manera generalizada ni objetiva, sino subjetiva y fluctuante (concerniente al sujeto y no a una comunidad) que depende del contacto que tiene cada quien con sus contextos, y el personaje (si es que se le puede llamar así) Cobra, es identidad inestable que se ve arrojada a ser vulnerada por el mundo en que se desenvuelve; vulnerabilidad que se encuentra dada por la tensión existente entre lo que desea ser, mostrar y performativizar, y las opciones que le da la sociedad para lograrlo.

El neobarroquismo en Sarduy parece ir sufriendo un crescendo mientras avanza su ejercicio narrativo. Desde su inicio con *Gestos* (1963), el trato del lenguaje como fuente inagotable de significantes se vuelve uno de sus pilares neobarrocos gracias a la exuberancia con que se narra la novela, convirtiéndose en un preludio de lo que más tarde llega a dominar en *De donde son los cantantes* (1967); en su primera novela, la forma narrativa está todavía muy apegada a la representación, incluso el tema central, la revolución cubana, parece no dejarle espacio a la experimentación con el lenguaje como sí sucede en sus posteriores trabajos; esto no quiere decir que *Gestos* (1963) sea una novela realista, sino que juega con el registro de lo real para deconstruir las bases de lo que se considera verosímil y verdadero, y, además, logra un desdoblamiento en la mirada que expone la existencia de por lo menos dos puntos de vista sobre los acontecimientos que se desarrollan en un espacio de una sola realidad. Tatiana Alekseeva (2012), en su ensayo *Lenguaje danzante: Las coreografías afrocubanas del neobarroco en Gestos de Severo Sarduy*, sugiere que

Gestos podría leerse entonces, por un lado, desde el punto de vista del amante y, por el otro, desde el punto de vista de la negra. Mientras que el amante/autor adscribe una intencionalidad a las acciones del protagonista en la concepción del plan revolucionario/libreto, la negra, quien concibe el movimiento en su estado puro, termina desarticulando, sin querer, la autoridad y el proyecto de su novio. (p.14)

Lo que plantea la existencia de dos puntos de perspectiva que desarticulan la referencialidad de la novela realista a una única realidad posible. Si bien los dos protagonistas están atravesados por el mismo contexto, éste interfiere en sus vidas de diferente manera. Sarduy muestra que la mirada del sujeto no es estable sino ambigua, ya que la relación con otros sujetos disloca la percepción

del mundo como una verdad unívoca; la tensión entre las diferentes perspectivas de dos sujetos respecto a un mismo contexto, abre paso a la pluralidad como agente que disuelve cualquier intento de generalizar u objetivar un suceso. La existencia de múltiples perspectivas es una de las características que se ven potencializadas en las posteriores novelas de Sarduy. Así, al concebir estructura y el lenguaje de *De dónde son los cantantes* (1967), el dominio del barroco en el ejercicio narrativo de Sarduy da sus primeras puntadas de esplendor por medio de la aparición del simulacro como fuente primordial para la proliferación de metamorfosis continuas de tiempo, espacio y personajes. Este simulacro va encumbrado en el que será uno de los temas obsesivos para Sarduy de aquí en adelante: el travestismo. El simulacro para Sarduy parte de lo hiperreal en tanto “para que todo signifique hay que aceptar que me habita no una dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación” (1999, p.1.266), la simulación por sí misma es la que potencia las posibilidades del travesti en tanto multiplicidad, y marca la dificultad para reconocer quién y qué se cubre detrás del disfraz al ser un espacio vacío el que lleva la máscara; para entenderlo mejor Jean Baudrillard (1978), en *Cultura y simulacro*, explica que “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (p.5), no implica ser hombre o mujer, sino que toma los modelos masculino/femenino, géneros sexuales culturalmente contruidos, para generar el travestismo: lo hiperreal.

En el inicio de la narración de *De donde son los cantantes* (1967) ya se ve el desarrollo neobarroco de la novela y el tema del disfrazamiento. Al presentar a Auxilio, protagonista de la novela junto con Socorro⁸, el texto se vale de un lenguaje recargado y excesivo que no cesa de dilapidarse:

Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas, desde el caen los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos de nylon, enlazados con cintas rosadas y campanitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y auxilio rayada, pájaro indio detrás de la lluvia. (1999, p.329)

⁸ En el transcurso del presente capítulo Socorro y Auxilio serán recurrentes en el análisis del travestismo en la obra de Sarduy por constituir por primera vez la aparición del travesti en su narrativa y, además, para contrastar la manera en que éstas llevan el travestismo; diferente en varios aspectos a la forma como lo lleva Cobra.

De esta manera aparece por primera vez el travestismo en la narrativa de Severo Sarduy como un intento de autoafirmación por parte de la misma escritura del texto; ésta no controla todo lo que sucede en la narración sino que intenta contener algo que se le escapa, el lector no es capaz de ver con claridad quién se encuentra detrás del disfraz: ¿es hombre o es mujer? Escisión del referente, de la sustancia. Además, este derroche del lenguaje permanente a lo largo de la narración recuerda la primera parte del “Suplemento” desarrollado por Sarduy en su ensayo *Barroco* (1974): el autor cubano señala como la dilapidación de palabras hace frente al principio utilitarista característico de la economía burguesa, en la cual la administración tacaña de los bienes recuerda que cualquier movimiento debe tener un propósito o utilidad. Así ese torrente de palabras, ese lenguaje malgastado persistente no persigue la exquisitez, sino que entraña el derroche para llegar a la parodia de esa economía tacaña, característica de la burguesía y el capitalismo: instancia fundamental para el neobarroco (Sarduy, 1999, p.1250).

Mientras la figura del travesti en *De donde son los cantantes* (1967) funciona como medio para desestabilizar el tiempo, el espacio y las identidades, en *Cobra* (1972), además de esto, lo emplea como búsqueda infinita de lo inasible. Está pulsión es dada con relación a la materialidad del cuerpo y su vulnerabilidad. Cobra está siempre en búsqueda de cambiar su piel, de metamorfosear su cuerpo o reestructurar las comisuras del mismo en tanto pueda capturar ese sentido que siempre se le escapa: esa imagen corporal que tenga total concordancia con lo que su interior desea reflejar. Una carrera de obstáculos en la que se ve arrojada a la generación espontánea de lo grotesco y repugnante, a las disminución y/o multiplicación de su ser, a la operación quirúrgica que remueve el falo de su existencia, a su bautizo sadomasoquista y, posteriormente, a su muerte simulada. El deseo de cambiar de piel por culpa del tamaño de sus pies es el factor generador de sufrimiento y violencia que desarticula todo lo preestablecido por lo hegemónico (el espacio, el tiempo, la identidad, el sexo) para saltar sucesivamente de contextos en busca de un lugar en el que su vida sea viable. Aquí el Neobarroco es llevado a sus últimas consecuencias por medio de la proliferación de los cuatro elementos que Sarduy trabaja en el “Suplemento”: la economía, el erotismo, el espejo y la revolución serán ejes fundamentales, siendo su potenciador el travestismo (1999, p.1250-253).

Para Sarduy la escritura no lo encierra todo, hay muchos elementos que se le escapan, el autor no es quien domina todos los elementos que surgen en la novela. Si hay un escritor que haya mostrado a lo que se refería Roland Barthes con su ensayo “La muerte del autor” (1968), ese es

Sarduy, amigo personal del pensador francés. Para él, su función solo es la de ser el puente entre el lenguaje y el ejercicio de escritura, una clase de mediador que influye en la narración pero nunca es omnipotente frente a sus personajes y lo que sucede en la narración, todo surge de una improvisación que necesita primero del dominio de la técnica para que pueda surgir. No es una escritura cerrada sino abierta. Entonces sí “el lenguaje conoce un <<sujeito>>, no una <<persona>>, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se <<mantenga en pie>>, o sea, para llegar a agotarlo por completo” (Barthes, 1987, p.68), los personajes en las novelas de Sarduy están menos sujetos a esa enunciación, incluso van más allá de ésta para ser considerados como actantes, ya que en todas las enunciaciones aparecen disfrazados, enmascarados; siempre son otro que nunca está atado; como la enunciación tiende a la inestabilidad ellos también son sujetos inestables, que incluso con su acción directa pueden cambiar el transcurrir de la propia enunciación: los actantes improvisan igual que su “autor”. Hablamos de actantes y no de personajes por la inexistencia de características fijas en ellos, la ausencia de una identidad definida y la imposibilidad de encasillarlos en categorías estables. El lector jamás puede acceder a la esencia de los protagonistas. Auxilio y Socorro en *De donde son los cantantes* (1967) aparecen, desde las primeras páginas, como disfraces sin cuerpo, máscaras sin rostro. Este par de actantes parecen conscientes de ello; al ver llorar a Auxilio, Socorro exclama: “Mírate. Las lágrimas te han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje, evita que lleguen a la piel. Verdad es que para eso haría falta un taladro” (Sarduy, 1999, p. 329). En *Cobra* (1972) la inestabilidad y la característica de Cobra como actante surge de la capacidad que tiene para trastocarlo todo, de cambiar continuamente de registro incluso confundiendo con otros actantes (cambio de máscaras), incluso reside en la generación de su clon, Pup, enana idéntica que surge por el deseo que tiene de empequeñecer sus pies; además de Cobra esta la Señora, dueña del teatro lírico de muñecas, especie de prostíbulo en donde Cobra es la reina después de salir airoso de su continua batalla con la Cadillac para ocupar el trono del lugar; la Señora es la única que tiene el poder de cuestionar al propio narrador en cuanto a la construcción de la historia: cuando el narrador enumera y comenta los elementos necesarios para que el burdel funcione, “sin fábrica de muñecas, su tema –*la Señora*: Ah, porque la literatura aún necesita temas... Yo (que estoy en el público): Cállese o la saco del capítulo –no puede continuar este relato” (Sarduy, 1984, p.26), la Señora lo interrumpe para criticar su forma de llevar la construcción de la narración. El narrador no tiene el control total de lo que narra, él no es todo

poderoso frente a sus personajes, no los domina, por lo que terminan convertidos en actantes; incluso el mismo narrador tiene que convertirse en actante al verse interpelado por la Señora: “Yo (que estoy en el público)” implica una conversión del narrador en sujeto propio de la novela que se siente interpelado por la intervención directa de uno de los actantes. Además, el narrador expresa la impotencia de controlar la volatilidad de la escritura, por eso la amenaza de sacarla del capítulo; al ser presa de la impotencia de verse criticado, intenta mostrar su condición de autoridad, un intento fallido al verse más adelante interrumpido por el show para el cual se están preparando los actantes:

Un timbre.

Ábrense los telones del show.

Que luego tomaré a contaros. (Sarduy, 1984, p.28)

La interrupción está acentuada por la manera en que las oraciones aparecen sueltas en el relato. El narrador, ahora actante, es interrumpido por algo que sucede a su alrededor, un sonido (el timbre) y un acontecimiento (el inicio del show), lo que le implica la necesidad de remitir al lector la necesidad de una pausa en el relato, elipsis referenciada que el narrador nos comunica.

Por otra parte, los actantes de Sarduy recuerdan el caótico modelo cosmológico del Big Bang: dilatado, descentrado, imperfecto (pues su forma se asemeja o corresponde a la elipsis y no al centro) e inestable (pues su constante expansión terminará por llevarlo a su explosión). Coincide el modelo de la expansión constante e inestable del Big Bang con el desarrollo de la identidad de los actantes en la novela, ya que recorren el mundo (universo en el caso del Big Bang) cambiando permanentemente. Justamente es el Big Bang el modelo cosmológico que Sarduy asocia al neobarroco⁹. Para comprender la construcción de los protagonistas resulta sumamente útil revisar

⁹ En su ensayo *Barroco* Sarduy conecta el arte, la cosmología y los estilos artísticos que se dan en épocas históricas de la humanidad. Su principal interés radica en mostrar como el barroco se relaciona con un pensamiento cosmológico que disloca las nociones de centro (la tierra como centro del universo; el movimiento circular de los cuerpos celestes) para mostrar como las características artísticas de la pulsión barroca se conectan con el movimiento elíptico y la corrupción de las esferas. Posturas tomadas de la revolución cosmológica que posibilitaron Galileo y Keppler con sus descubrimientos sobre la manera en que se mueve y se organiza el universo. En el caso del neobarroco, Sarduy hace el mismo movimiento analítico para entender como ésta pulsión vuelve a aparecer en el terreno artístico del siglo XX, pero ahora relacionado con nuevas teorías cosmológicas: la relatividad, el Big Bang y el Steady State. Sarduy, cuando

la manera en que Sarduy concibe los géneros sexuales y el yo. Para el autor cubano, el género no es más que una construcción social, por lo que la homosexualidad le resulta tan natural (o artificial) como la heterosexualidad. En uno de sus autorretratos, *Lady S.S.*, Sarduy desarrolla esta idea de manera magistral. Inicia comentando que su nombre de bautismo

Parece ser, fue Eleonora, aunque para los suyos, siempre fue Nora, y luego, para Gustavo Guerrero, Juana Pérez. Para ella misma, fue sucesivamente María Antonieta Pons, Blanquita Amaro, Rosa Carmina, Tongolele o Ninón Sevilla, según fueron cambiando, con el tiempo, sus preferencias cinematográficas o rumberas (Sarduy, 1998, p. 62).

Para Sarduy no es un problema reconocerse como hombre y afirmarse, a través de la utilización de artículos femeninos (por ejemplo “para mí misma”), como mujer. Este fragmento permite también aproximarse a la manera en que el autor cubano concibe el yo: éste aparece fragmentado, habitado por una multiplicidad de voces que no pueden ser expresadas por un solo nombre.

2.1 Cobra se connota: polifonía de lo nombrado

La fragmentación del yo en las novelas de Sarduy está presente en una nominalización cambiante de los actantes y sus partes corporales. No es planteada como un simple juego de significantes, sino como práctica vital que necesitan los actantes para cambiar de forma y de registro cuando la identidad establecida parece infringir su libertad de elección e identificación.

cita a Ernest Cassirer, “La realidad última, en suma, no tiene el más mínimo aspecto de cosa: no es más que pura *significación* desprovista de *representación*” (1977, p.250), liga esta idea epistemológica con las dimensiones físicas como la energía, la masa, la longitud, el espacio y el tiempo para mostrar la semejanza de las características de la relatividad generalizada con el funcionamiento que tiene el neobarroco. La teoría del Big Bang es la más cercana a lo que el neobarroco intenta, ya que su estado continuo de expansión, y la inexistencia de un centro organizador, postulan la nada como el lugar de donde viene la materia; además, es la teoría que tiene actualmente mayor aceptación científica en cuanto a la comprensión de cómo surgió el universo. Así, la relación entre la obra neobarroca y el Big Bang es expresada como similitud en su movimiento y funcionamiento “Obra no centrada: de todas partes: sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo: frote uniforme de consonantes, ondulación abierta de vocales” (Sarduy, 1999, p.1246).

En *De donde son los cantantes* (1967) ocurre lo anterior con Socorro y Auxilio: tantas pulsiones las habitan que necesitan ser nombradas con diferentes apelativos, sus vidas se definen por una metamorfosis constante. De hecho el texto predice su carácter mudable al afirmar:

esas que salen de mariposas y se convierten en sapos entre las hojas de nenúfar en el Poema de la Barca, pues, bien, esas son ellas. Ya las veremos transformarse, poseedoras que son del secreto de las setenta y ocho metamorfosis. (Sarduy, 1999, p.340)

Cuando una metamorfosis ha concluido y parece que este par de protagonistas adaptarán una identidad estable, ocurre, de inmediato, una nueva metamorfosis que impide borrar de su composición el dinamismo constante. Por consiguiente, los nombres propios de Auxilio y Socorro están cargados por una ambigüedad que se hace palpable a medida que avanza la narración: A pesar de ser nombres comunes en Latinoamérica, estos entran en la narración como fluctuación entre la nominalización de un nombre propio y el sentido de la exclamación de ayuda. Tanto Auxilio y Socorro se presentan cansadas y desesperadas del contexto en que viven, son las sufrientes que no encuentran un espacio para moverse tranquilamente sin ser juzgadas; por eso se saben observadas,

–Ojillos burlones nos recorren de pies a cabeza.

–Dedos no apuntan no ponen asteriscos. (Sarduy, 1999, p.333)

Y empiezan su travesía por los diferentes rasgos que las constituyen: las diferentes culturas que impregnan la dinámica identidad cubana. Estos rasgos de cambio y ambigüedad en el sujeto son llevados a otro nivel en *Cobra* (1972), tanto en la manera en que actúan y son nombrados los actantes, dependiendo de los contextos en que intervienen, como en la performatización indefinida del nombre que los identifica. Es verdad que Auxilio y Socorro son sujetos travestis, sin embargo su forma de llevar el travestismo lleva a la crítica descarnada de los elementos culturales y políticos de la identidad cubana, más no al socavamiento de los ideales de identidad de género. Es decir, el travestismo de Auxilio y Socorro puede ser entendido como un registro performativo que subvierte ideales de patria y nación, en tanto critica las bases de la cultura cubana, incluyendo de esta manera algunas culturas como la negra y la china que se vieron invisibilizadas por el discurso nacional cubano, pero es bastante tímido respecto al tema del género y la sexualidad, es decir, no subvierte el falogocentrismo porque no hace parte de su interés narrativo. *Cobra* (1972) sí explora e intenta con obsesivo desgarramiento desvirtuar esencialismos que permean la construcción de la identidad del sujeto. En ella el travestismo ya no es un dispositivo necesario para descomponer una identidad

(cubana en el caso de Auxilio y Socorro) sino un dispositivo fundamental y dinámico para explorar la posibilidad de identificación en sí misma.

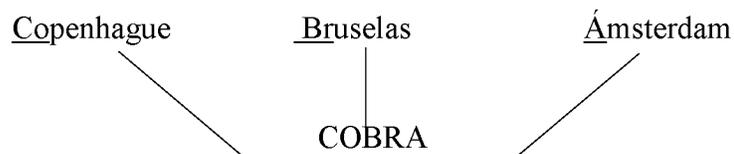
Cobra muda de piel continuamente por medio de la utilización del lenguaje, especialmente a través de la perífrasis y el continuo cambio de nombre. El nombre de Cobra es uno de los principales espacios en que se observa la necesidad de escapar de una identificación estable. Sí se toma el nombre Cobra de forma literal, se refiere a una serpiente venenosa poseedora de un aspecto amenazante¹⁰ que logra al reestructurar la parte posterior de su cabeza cuando se siente vulnerable (transformación). Lo más importante para una serpiente es su muda de piel relacionada a sus ciclos de vida. La piel que queda como desperdicio una vez completada la muda es translúcida y vidriosa, análoga a la forma en que Sarduy describe los accesorios de Cobra, “se alisaba las enmarañadas fibras de vidrio” (1986, p.12); indica una artificialidad que no es contradictoria con lo natural, sino complementaria, es decir, lo que queda de la cobra después de su muda de piel tiene el mismo aspecto a la cabellera artificial que Cobra, actante de la novela, usa en la cotidianidad para constituirse como travesti: el desperdicio (sobrante de piel) y lo fabricado (peluca) desestructuran lo que se considera natural por medio de las analogías que presenta el narrador. El nombre de Cobra también parece adaptarse a las descripciones que realiza el narrador sobre uno de los actantes de la novela, parte fundamental de la misma: Eustaquio. Las cobras son animales muy representativos de la India, y Eustaquio, “orfebre dérmico” del teatro de muñecas, parece fundirse en ese “origen” hindú y oriental de la cobra que da posibilidad de dar tal nombre a la novela; su primera aparición es luchando en Cachemira para una maharajá, luego recorre Calcuta, Benarés, Céilan (Sri Lanka) y Esmirna, en donde recibe el apodo de Eustaquio por parte de “la matrona – un griego obeso, montado en tacones y con una flor en la cabeza” (Sarduy, 1986, p.19), en lo que es un claro movimiento espacial de oriente a occidente, ya que luego Eustaquio “fue contrabandista

¹⁰ Visión que corresponde a la *intimidación* como una característica que posee la práctica del travestismo al ser relacionado con el mimetismo. Según lo explica Sarduy (1999), en *La simulación*, “El despliegue intimidante de ojos, el hinchamiento fanfarrón, la proliferación de escamas o de agujas que transforman al animal temeroso en una máscara o en el doble de otro animal más digno de temor, todo este simulacro, según se manifiesta, se fija” (p.1296). Y la fijeza en sí “resume todas las amenazas, contiene en potencia toda agresión posible; ningún movimiento, ninguna maniobra repulsiva o intimidante logra disuadir mejor” (1999, p.1296). La fijeza amenazante de la Cobra no solo reside en el dislocamiento de su cuello, también en como permanece estática cuando se prepara para atacar.

de marfil en los rastros judíos de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam” (1986, p.19-20), siendo encontrado por “La Señora” en Marsella. La artificialidad del recorrido y las vivencias de Eustaquio queda manifiesta cuando el narrador, en tono irónico, comenta:

¡Sólo un tarado puede tragarse la a todas luces 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! (1986, p.26)

Este comentario recrea el pensamiento falogocentrico, pero con su burla empieza a destronar la noción de verdad que en lo escrito siempre se le da a la voz que narra. Así, el narrador es tan fluctuante como los propios actantes, por eso tiene la osadía de, al parecer por capricho, escoger darle nombre a Cobra a partir de la unión de las primeras sílabas de



La dificultad de identificar la consonancia del discurso narrativo permite que el nombre de Cobra pueda surgir a partir cualquier perspectiva: la analogía de la serpiente, la historia del pugilista (creíble o no depende de la perspectiva del lector) o la condensación de los tres significantes en un solo significante (aunque puedan existir más posibilidades). Este último caso es muestra de la *condensación*¹¹ que Sarduy rastrea como una de las características del neobarroco: utilizar tres significantes alusivos a lugares geográficos y condensarlos en un significante tripartito que es Cobra (Co-Br-A). Unión de lugares que lleva a una difícil comprensión que permita asimilar la concepción del acrónimo, ¿por qué esas tres ciudades? Además de la mención de Copenhague, Bruselas y Amsterdam en la historia del pugilista, aparece también en la segunda parte de la novela cuando Cobra, con maneras masculinas, lee un periódico mientras

De los muros pendían blasones ovals cuyas armas eran ojos y labios; sobre las mesas de pies curvos danzaban musas de plata: las colas de sus trajes eran floreros, sus cabezas, que adornaban mariposas, soportes de lámparas.

copenhague bruselas amsterdam

¹¹ Para recordar en que consiste la *Condensación* volver a leer la nota 7 del presente trabajo: p.27

Afuera, bajo las palmas de un verde acrílico, una mulata baila. Sobre la arena, luz naranja;
barriletes sobre las bandas negras de la acera.

Appel aleschinsky corneille jorn

Dejó el periódico, doblado, sobre una pila de revistas. Lo volvió a tomar llevándose una.

Ondulante pasadizo de espejos

Serpiente venenosa de la India. (Sarduy, 1986, p.136)

Así, connotado de manera barroca, sin mostrar directamente las relaciones, aparece la perífrasis de la serpiente venenosa de la India para hacer referencia a una Cobra, pero también puede aludir al movimiento pictórico CoBrA que arroja claridad en la creación del acrónimo entre las tres ciudades que son el lugar de nacimiento de sus fundadores: Asger Jorn (Copenhague), Corneille y Pierre Alechinsky (Bruselas), y Karel Appel y Constant Nieuwenhuis (Amsterdam). Incluso se puede buscar la referencia biográfica en lo dicho por el propio Sarduy al explicar, en una entrevista dada a Danubio Torres Fierro (1978) para la revista *Escandalar*, que la idea de la novela vino de “una frase escuchada en una playa: <<Cobra murió en jet de Fujiyama>>... Cobra existió: era un travestí del Carroussel, de París, que efectivamente se mató en un accidente en Japón cuando la troupe regresaba de una gira por ese país” (Sarduy, 1999, p.1818). Proliferan las perspectivas porque, de entre todas, cualquiera puede tomar el espacio de Cobra, significante vacío que juega con los sentidos que lo quieren llenar. A la manera de Deleuze (1989), en su libro *El pliegue: Leibniz y el barroco*, Cobra como significante y actante es un pliegue que se pliega y se repliega en una “función operatoria” en la que “lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras” (p.11). Así, el significante Cobra no tiene un significado estable que se deje interpretar para darle un sentido a la novela, sino que ofrece una perspectiva barroca que muestra “la verdad de una variación” que se “presenta al sujeto” (p. 31); en el caso del nombre de Cobra, tanto como novela y actante, este sujeto es el lector. Lo único que el lector puede presenciar es variación, pero se ve impotente para encontrar lo que hay dentro de ella; de cierta manera el lector se ve privado del origen de la variación, en tanto comprendamos el origen como sinónimo de la Verdad.

Por otra parte, que una de las connotaciones del nombre de Cobra venga de la primera partícula de tres ciudades que parecen no tener nada en común entre sí, tan solo el hecho de ser capitales europeas, potencia la capacidad de metamorfosis en la novela. Si seguimos a Omar Calabrese y la caracterización que hace del barroco en la contemporaneidad, en su libro que se atreve a llamar *La era neobarroca* (1987), a Cobra se la puede tomar como un monstruo que

cambia de forma múltiple de veces en el transcurso narrativo de la novela al estar constituida por diferentes partes que no tienen una similitud entre sí. Allí radicaría esa constante búsqueda de forma que define su ser, siendo el proceso el que viene a darle identificación en vez del resultado que nunca termina siendo el esperado. Si tomamos la definición que hace Calabrese de monstruo como un recurso barroco al ver que “la perfección natural es una medida media y lo que sobrepasa los límites es imperfecto y monstruoso” (1999, p.107), queda expuesta la mirada con que un sujeto, que está introducido en la norma y convive en “armonía” con ella, observa al travesti; la rareza de su constitución corporal, construida a través del vestido y el maquillaje, es una desmesura que impacta al estar habitada por dos pulsiones que el discurso considera como opuestas y mutuamente excluyentes: lo masculino y lo femenino. Entonces, el travesti es ese monstruo que simboliza el temor a lo desconocido y lo impensable, temor a lo que parece no tener forma definida como lo natural. Entonces, las características del monstruo permean la mirada heteronormativa que se tiene del travesti, ya que esta condición identitaria es un peligro para su hegemonía, por lo que su respuesta es dotar a la figura del travesti con la carga semántica de amenaza que conlleva ser un lo monstruoso, una aberración que se sale de los cánones de lo normalizado. Así lo deja entrever Judith Butler (2004) al hablar de la diferencia sexual y al explicar que “Parece ser que para volver a alcanzar lo humano en otro plano, lo humano debe convertirse en algo extraño a sí mismo, en algo monstruoso incluso” (p.271). Pero la posición de Butler se enfoca en que esa salida monstruosa es necesaria para pensar lo humano desde otros discursos que provean diferentes perspectivas, dándole a prácticas como el travestismo una dignidad que les ha sido negada.

En el aspecto del monstruo y del travesti hay una dislocación que está atada a los resultados que causa la anamorfosis¹², aspecto que Sarduy resalta como fundamental del barroco, y que se relaciona con la definición etimológica que le da Calabrese al monstruo:

¹² En *La simulación* Sarduy explica la lectura barroca de la anamorfosis a partir de las posturas lacanianas sobre lo “real”. Así, describe el operar preciso de la anamorfosis en el que “un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen <<difusa y rota>>; pero un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real” (1999, p.1275). Esto implica una crítica a la búsqueda de verdad detrás de lo que aparece desfigurado, “la verdad” termina siendo el proceso anamorfico en sí mismo, la existencia de legibilidad de la imagen es prescindible. La espectacularidad de la anamorfosis es la que expone la disociación de la perspectiva, su tachadura; la necesidad de un elemento externo en el que se refleje la anamorfosis para dotarla de figuración según lo

La espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo se muestra más allá de una norma (<<monstrum>>) (...) <<la misteriosidad>>, causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar (<<monitum>>). (1999, p. 107)

Esta espectacularidad y misteriosidad son efectos que causan el neobarroco y el travestismo en su actividad de romper con lo preestablecido, con lo natural. Lo que habría que complementar a la definición etimológica que nos ofrece Calabrese es que, en el espacio de la misteriosidad, la admonición no es de la naturaleza sino de cómo la pensamos. Por eso es muy acertado cuando Calabrese más adelante comenta que “Los nuevos monstruos, lejos de adoptarse a cualquier homologación de las categorías de valor, las suspenden, las anulan, las neutralizan (...) por tanto, son formas que no tienen propiamente una forma sino que están, más bien, en busca de ella” (1999, p.109). Aunque Calabrese plantea muchos interrogantes, ¿puede existir un ser que sea capaz de mantenerse en ese constante cambio? ¿Acaso en Cobra no existen momentos en que ese cambio llega a tener cierta estabilidad por la interacción que plantea con algunos contextos que vive? ¿Esta postura del monstruo en Calabrese no terminaría de alguna manera idealizando la inestabilidad al nunca llegar a concebir una forma, dándole mayor importancia al proceso de encontrarla? La posición de Butler da a lo monstruoso la capacidad para alcanzar en ocasiones lo humano. En otro plano, es una respuesta a la versión de ese monstruo de Calabrese que no tiene forma, ya que ese éste sería un ideal al que intenta llegar en ocasiones Cobra, pero que es inalcanzable porque siempre los sujetos están atados a un reconocimiento que depende de un yo y del otro, tema que en la cita de Butler se encuentra implícito en la necesidad de entrar en el reconocimiento de lo que es humano. En el caso de Cobra esa monstruosidad también es expresada en algunos pasajes de la novela al exponer el lugar indefinido en que se encuentra fuera de la norma, o al hacer público su deseo de transgredirla en una negociación entre lo que su propio ser desea y lo que la sociedad le impone ser; por otra parte, esto no quiere decir que por esa búsqueda constante de forma nunca llegue a tener cierta estabilidad en su aspecto, sino que cuando ve que comienza a estabilizarse su

normativo. La anamorfosis tiene las cualidad de lo misterioso al proponer “esa obscuridad de las formas contenidas en otras formas, del disfrazamiento, falsa medida y verdad tergiversada, como después de un camuflaje o travestismo, se relaciona a tal punto con lo oculto que se llega a identificarla con lo maléfico” (Sarduy, 1999, p.1277).

sentido este se pierde por medio de diferentes estrategias neobarrocas que vuelven a perder la referencialidad de su corporeidad.

Ahora, la decisión de escoger tres siglas (Co, Br, A) que parecen no tener que ver nada la una con la otra, da a Sarduy la posibilidad de desvirtuar la carga semántica que el discurso heteronormativo le otorga al género en tanto sistema binario. Así, queda manifestada la vacuidad del propio lenguaje al ser una organización aleatoria de letras a la que se les carga con un significado. La escisión del referente se ve reflejada en la imposibilidad de confiar en cualquier sentido que le demos al nombre de Cobra. Cuando parece que existe una razón trascendental para que sea llamada así, y permita llegar a una interpretación estable de lo que sucede en la novela, el sentido se rompe, se rasga y aparecen nuevas versiones que no permiten la aprehensión del término al dar la posibilidad de ser una elección, aparentemente, solo aleatoria.

Por el contrario, aleatorio no es el caso de la nominalización constante de los actantes. En la narración se dan innumerables cambios de nombres en los actantes que, en una primera impresión, parecen ser capricho del narrador, especialmente en el caso de Cobra, La Señora y Eustaquio: impresión errada ya que esta particularidad es una de las que comunica con más fuerza la estrecha relación entre el neobarroco y el travestismo. El nombre normalmente funciona como un límite para la identificación de los sujetos; la acción de nombrar implica envolver a un cuerpo, objeto o abstracción de cierta significación que lo constituye y define, al mismo tiempo, su utilidad, su condición y, en muchas ocasiones, determina sus libertades. La característica más destacada del neobarroco es el uso del lenguaje que va dirigido a elidir el referente constantemente; cuando se habla de nombres propios, especialmente del nombre de un sujeto, la significación está cargada de categorías que permean la condición de lo que nombramos, pero el barroco posibilita la desestabilización de las cadenas de significación, permitiendo que ni siquiera el mismo sujeto pueda ser un referente estable para la interpretación, ya que darle un nombre a un sujeto implica, en la mayoría de los casos, la imposición de una carga semántica que construye la raza, el sexo y el género que identifica a una persona, es decir, preconstituye al sujeto.

En *Cuerpos que importan* (1993) Judith Butler explica como “el uso del lenguaje se inicia en virtud de haber sido *llamado por primera vez con un nombre*; la ocupación del nombre es lo que lo sitúa a uno, sin elección posible, dentro del discurso” (2002, p.181). Entonces, el nombre nos condiciona a cumplir ciertas normas que nos sitúan en un espacio social como sujetos viables. Tener un nombre da al cuerpo y a la personalidad del sujeto cierto estatus de reconocimiento, como

también la limitación que el lenguaje condiciona en el desarrollo material de los cuerpos. Pero en *Cobra* (1972), el continuo cambio de nombre de los actantes es siempre un instrumento de desarticulación de la estabilidad del discurso del género, la sexualidad, el sexo, la raza e, incluso, de la misma concepción de sujeto. Entonces, ¿es el nombre el que nos sitúa dentro del discurso, ¿qué pasa cuando a Cobra o a algunas partes de su cuerpo, en la narración de la novela, se les da el carácter de “innombrable”?

Cobra y La Señora nunca poseen un solo nombre a través de toda la narración, sus nombres y apodos proliferan durante toda la novela, logrando que su identificación nunca permanezca estable. Así, de acuerdo al contexto en que vayan apareciendo, el narrador nombra a Cobra como “la Reina”, cuando sale por primera vez en todo su esplendor en el Teatro lírico de muñecas; “Hija de Popea”, apodo que la Señora le da al encontrarla colgada de los pies refiriéndose a su carácter de divina; “ángel caído”, apodo que le da el narrador al relatar los acontecimientos posteriores a su intento de colgarse por los pies para achicarlos; “la Sanchezca”, nombre que recibe cuando habla de la manera en que el sentido se da igual que la mezcla de ingredientes para un brebaje, o “Cobrita”, al verla el narrador achicada por el brebaje reductor. Por otra parte, La Señora aparece como “la Buscona”, cuando está preparando a todas las muñecas (travestis) para el show; “la Alcahueta”, para que quede claro quién es la que regenta el burdel en que se presentan Cobra, la Dior, la Sontag y la Cadillac, sus creaciones más celebres, además de concretar los encuentros amatorios de sus muñecas con los clientes; “la Matrona”, cuando deja ver su autoridad al ver que sus muñecas por culpa de las “guerras floridas arruinaron el mobiliario art nouveau” (22); “la Biliosa”, en el momento en que se pone histérica por encontrar que “tres juguetones, en paños menores, se habían envuelto en un cubrecama rojo” (Sarduy, 1986, p.22); “la Madre”, cuando ésta cuida del dolor que aqueja a Cobra por los métodos reductores a los que somete sus pies para achicarlos; “la Venerable”, cuando de manera casi esotérica descifra el orden del día para darle el brebaje reductor a Cobra; “la Decana”, cuando está dice “¡Pronto habrá que salir a adoctrinar... , a ver si regalamos un poco de esta natilla a los prosélitos!” (Sarduy, 1986, p.44), haciendo uso de un lenguaje que parodia la diplomacia y los mecanismos de la ideología; “la Señorita”, al verla reducida por el brebaje reductor. Además de estos dos actantes, también utiliza nombres que reúnen a todos los sujetos travestis dependiendo de la situación en que se encuentren. Así, son “las mutantes”, mientras están preparándose, vistiéndose y maquillándose para salir a la tarima; “las sufrientes”, cuando se describen los dolores a los que se someten para llevar a cabo su

transformación en travestis; “las sedientas”, mientras están en todo el rápido e incesante trajín para estar listas en el momento oportuno y salir al show; “las Spaventosas”, para remarcar características de lo horrendo y lo espantoso en el travesti, proceso a medio terminar en que se encuentran mientras Eustaquio las remodela; “las hadas con nuez”, haciendo clara alusión a la figura anatómica que desean disimular; “las Reducidas”, al ver como se han achiquitado Cobra y la Señora por un brebaje que utilizaron para reducir sus pies. Por otro lado, Eustaquio también cambia de nombre continuamente, pero esos cambios son casi imperceptibles porque es un actante que desaparece siempre de la narración por mucho tiempo. Su caso es semejante al registro que tienen Socorro y Auxilio en *De donde son los cantantes* (1967), aunque existen diferencias: Eustaquio, con cada cambio, no parece establecerse como un espacio físico reconocible, los tatuajes que lo cubren son la tachadura del espacio que lo sujeta a lo que es relacionado con lo humano, su cuerpo es perdido como referente al ser irreconocible por la pérdida de la noción de una totalidad; así, “con el dolor o con la tinta se delimita una parte del cuerpo, y, a fuerza de <<trabajo>>, se le separa de la imagen del cuerpo como totalidad” (Sarduy, 1999, p.1295), la piel por medio del tatuaje se convierte en un espacio que debe ser vaciado de toda significación por medio del derroche. Es así como Eustaquio se convierte en el poseedor de la fórmula de la “proliferación y el vaciamiento”, en tanto “esta contradicción que atraviesa el tatuaje, atraviesa también, y con más violencia, lo que ha venido a desplazarlo, a simularlo en nuestro tiempo: el maquillaje” (Sarduy, 1999, p.1302). Su papel de actante es sufrir transformaciones que lo convierten en diferentes sujetos que intervienen materialmente a los sujetos travestis; él, además de cambiar su registro, es un dislocador de la corporalidad de los sujetos travestis. Es quien puede pintar el cuerpo y remodelar su fisionomía a base de tientes, polvos y cremas, como también de intervenir quirúrgicamente para reestructurar el cuerpo de las sufrientes. Así pasa de ser el orfebre dérmico, al ser un tatuador que con sus manos estiliza el cuerpo de las muñecas del Teatro lírico, a ser un cirujano llamado Ktazob (alusión a Lacan). Es ahí, cuando parece poseer un nombre propio, momento en que los nombres empiezan a proliferar: el Transformador, el Mago, el Maestro. Ahora, en el caso de su supuesto nombre Eustaquio, este es un apodo que le fue dado por su anterior matrona (un travestí) en un burdel de Esmirna; este apodo parece darle en ciertos pasajes una estabilidad que lo identifica, pero que se desarticula sutilmente cuando le son concedidos apodos que se unen al principal; es llamado Eustaquio el Sabrosón cuando durante la preparación de las muñecas reina la “cumbiamba” en el “Templete” (Sarduy, 1986, p.21). Lo que

imprime una cualidad nueva y diferente que desencasilla su forma de actuar y le da nuevos tintes. Estas son formas de evitar darle una psicología estable a los actantes: una manera de actuar, pensar y ser que se traduzca en una legibilidad del sentido de sus acciones.

La proliferación de maneras de nombrar a los actantes promueve una desarticulación de la identificación del sujeto. Nadie parece ser estable en la novela, el lector siempre tiene que buscar una manera de entender por medio del contexto quién está hablando, ya que los signos corporales están vaciados en la mayor parte de la narración. El nombre en la novela no condiciona la realización de un performance naturalizado de éste, ya que esa obsesión por desnombrar y volver a nombrar rompe la legibilidad de la norma y la obligación de cumplirla. Normalmente se da todo lo contrario, el nombre condiciona a que éste sea performativizado para que se pueda constituir un sujeto coherente, por lo que

la performatividad discursiva parece producir lo que nombra, hacer realidad su propio referente, nombrar y hacer, nombrar y producir (...) De manera general, lo performativo funciona para producir lo que declara. Como prácticas discursivas (los "actos" performativos deben repetirse para llegar a ser eficaces), las performativas constituyen un lugar de *producción discursiva*. Ningún acto puede ejercer el poder de producir lo que declara, independientemente de una práctica regularizada y sancionada. (Butler, 2002, p.162)

Entonces, el acto del cambio constante de nominalización de los actantes en *Cobra* (1972) lleva a que ese nombrar evite el acto performativo evitando la repetición del nombre propio de los sujetos; se desarticula la estilización del cuerpo que se da a partir del acto performativo para que las categorizaciones que funcionan como condicionamientos propios del nombre desbaraten la estabilidad del sujeto, su congruencia. El género se disloca y, en ocasiones, no se puede tener la seguridad de saber si Cobra o la Señora son mujeres, hombres, travestis, transexuales o intersexuales: el nombre ya no condiciona la congruencia entre el sexo, el género y la sexualidad. Ahora, por otro lado, el narrador omite pronombres masculinos cuando habla de Cobra y la Señora, lo que muestra un profundo deseo de subversión en el sujeto travesti. El problema es que en ocasiones se invisibiliza el travestismo que está encaminado a buscar llegar a ser el hiperhombre en vez de la hipermujer, y olvida la existencia del travestismo que no busca ser lo uno ni lo otro, travestismo que buscan espacios en que lo masculino y lo femenino entren en un contacto constante para desvirtuar las dualidades. La subversión en Sarduy se encamina en una sola vía, la del macho que desea alcanzar su propia identidad y que tacha su condición para constituirse en la hipermujer. Es por esto que se da el sufrimiento de Cobra al someterse a varias prácticas dolorosas

con tal de reducir sus pies, que por grandes parecen delatar una condición corporal que está estrechamente relacionada con lo que se considera masculino.

La función de la inestabilidad del nombre en *Cobra* (1972) es similar a lo que propone Beatriz Preciado en su *Manifiesto Contra-sexual* (2002) como una vía para desarticular las nociones de lo masculino y lo femenino, un camino para desbaratar las tecnologías del género. Critica a Butler y expone que

El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico. Escapa a las falsas dicotomías metafísicas entre el cuerpo y el alma, la forma y la materia. (2002, p.25)

Para demostrarlo Preciado se vuelca por la materialidad¹³ y postula la propuesta de hablar de *cuerpos parlantes* como un reconocimiento que da “posibilidad de acceder a todas las practicas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas” (2002, p.18). Todo lo cual da una movilidad al sujeto que permite un dinamismo de identificación en tanto nada lo categoriza, sino la libertad de ser lo que desee. Uno de los primeros artículos del Manifiesto, en concreto el segundo, es el que mayor interés tiene para el tema del nombre. Preciado propone que

cada nuevo cuerpo (es decir, cada nuevo contratante) llevará un nuevo nombre que escape a las marcas de género, sea cual fuese la lengua empleada. En un primer momento, y con el fin de desestabilizar el sistema heterocentrado, es posible elegir un nombre del sexo opuesto o utilizar alternativamente un nombre masculino y un nombre femenino. Por ejemplo, alguien que se llame Julio utilizará el correspondiente femenino Julia, y viceversa. Los José Marías podrán utilizar María José. (2002, p.29).

Lo anterior permite cierto grado de subversión, pero con el tiempo terminaría generando de nuevo una estabilización que derivaría en la performativización del nombre contrario, incluso en los nombres que estén compuestos por una binariedad. La intención y la propuesta de practicar un acto subversivo que sea totalmente contrario a la norma, solo generaría prácticas corporales que no

¹³ Tema que Butler intenta abordar en su libro *Cuerpos que importan* como el principal problema de análisis en cuanto a la noción de género, siendo consciente de la dificultad que tiene para darle desarrollo al estar atada fuertemente a la línea de análisis del discurso de Foucault.

resignifican los sentidos que da el género a los cuerpos, ya que su único objeto sería negar la existencia del género. Si Preciado crítica a Butler por ser muy discursiva y no prestar atención a la materialidad, ésta peca en volcarse totalmente a la materialidad sin tener en cuenta en su propuesta la dimensión discursiva. Una propuesta como la de Preciado, basada en la subversión total por medio de un número determinado de artículos (13 en total), que son guía para actuar en contra de la sociedad heteronormativa, podría derivar en el deseo de erigir una nueva norma que no llegaría a ser lo suficientemente fuerte para provocar una desarticulación de la norma ya existente. Sin duda, falta resignificación de los términos con que la matriz heterosexual se mueve, ya que no se trata de ir por los sentidos contrarios, sino de vaciar su sentido para dar cabida a una multiplicidad de significaciones. Si lo que hace Sarduy con el constante cambio de nombres en *Cobra* (1972) es eludir la estabilización de cualquier norma que de total coherencia al sujeto, este método implica un proceso que busca no dejar erigir una norma al estar siempre escapando de ella. El travestismo permite esa interacción abierta entre lo masculino y lo femenino, pero no todo travestismo subvertirá los términos del género en cualquier situación, ya que para llegar a lo impensado hay que atravesar los límites de lo que está erigido como lo conocido.

Así, la nominalización en los actantes de *Cobra* (1972) funciona como travestismo: cambio de ropajes y maquillajes frecuente que impide la estabilización del sujeto en un nombre que le de unidad y concordancia a su cuerpo y su personalidad. Sus actos y reacciones se encuentran relacionadas con su contexto, pero su forma de interactuar con éstos es la que les da la capacidad de construirse como sujetos diferentes y dinámicos; el nombre dado especialmente para cada ocasión evita el encasillamiento de su corporalidad, y permite un desdoblamiento de la función identitaria del sujeto. Así, pocas veces el lector se puede adelantar a una reacción de los actantes, o esperar algo de ellos, ya que los juicios quedan excluidos y se abre un campo para que siempre ocurra lo inesperado y lo impensable.

Por otra parte, el deseo de eludir el nombre no solo se da en la nominalización del sujeto como totalidad, sino que también se encuentra a nivel de las partes del cuerpo por medio de la perífrasis propia del barroco. Nombrar las partes del cuerpo sin pasar por su nombre propio anatómico vela su funcionalidad y figuración, transforma el órgano o el miembro dotándolo de características que potencian su capacidad de significación, dándoles cierta independencia respecto a su lugar dentro del cuerpo. Sarduy es consciente de esto al conocer que en el barroco el maquillaje

y el tatuaje ayudan a este vaciamiento que está en realidad lleno de contenido, pero también lo intuye Butler al recalcar que

los cuerpos sólo llegan a ser un todo, es decir, totalidades, mediante la imagen especular idealizadora y totalizante sostenida en el tiempo por el nombre marcado sexualmente. Tener un nombre es estar posicionado dentro de lo Simbólico, el dominio idealizado del parentesco, un conjunto de relaciones estructuradas a través de la sanción y el tabú, gobernado por la ley del padre y la prohibición contra el incesto. (2002, p.115)

Lo importante aquí es que la coherencia del cuerpo se da por el nombre ya establecido de las partes anatómicas que lo constituyen. Entonces, al tener un nombre marcado sexualmente, se nos da ciertas denotaciones que son características de la apariencia de dicho sexo. Ser mujer u hombre implica tener rasgos ya establecidos para cada parte corporal que nos constituye. Así, lo corporal condiciona el género a través de la diferencia anatómica que está establecida, principalmente, en el órgano sexual reproductor propio de cada sexo, y, tener uno u otro órgano reproductor, condiciona las características que el resto de nuestro cuerpo debe exhibir para ser coherente. De esta forma, el cuerpo como materialidad está lleno de significación. Pero el maquillaje y el tatuaje ayudan a vaciarlo de ese significado.

Esa huida de la totalidad corporal se muestra desde el principio de la narración en *Cobra* (1972). Las primeras frases desfamiliarizan, se intuye que es un miembro del cuerpo, pero su referencialidad está totalmente escindida gracias a la perífrasis, a la proliferación de significantes y el derroche del lenguaje.

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

Intento curetajes.

Acudió a la magia.

Cayó en el determinismo ortopédico” (Sarduy, 1986, p.11)

A través de la narración se intuye que en esta cita se trata de los pies de Cobra, pero solo se descubre en un pasaje posterior cuando el narrador hace una pequeña perífrasis y aparece lo escindido; así relata: “Anclas planas la fijaban a la tierra: dejaban mucho que desear los pies de Cobra, “eran su infierno”” (Sarduy, 1986, p.29), seguido del párrafo con que inicia la novela; éste

se repite aclarando que se hace alusión a los pies. Los pies de Cobra son el miembro tachado, en su deseo de reducirlos son sometidos a la tortura para ser vaciados de toda significación ya que parecen delatar su condición sexual; Cobra los tacha de su imagen corporal como elementos que no responden a la apariencia que ha construido del resto de su cuerpo. Ahora, mientras el lenguaje del narrador excluye el miembro por medio de la perífrasis, Cobra lo trae de nuevo a la presencia de su cuerpo ya que su intención es darle coherencia a su corporalidad, no excluirlos sino transformarlos de manera que estos sean consecuentes con el resto de su cuerpo. Cobra desea ser coherente, pero el narrador por medio del lenguaje muestra la incoherencia de su constitución; él no juzga la incoherencia sino que la exalta y la alaba, lo obsesiona. Es el narrador quien tiene la intención de llevar el barroco y el travestismo de la mano, darle un espacio desestabilizador, pero Cobra desea lo contrario: estabilizar su identificación. No obstante, al buscar ese deseo logra lo contrario, una desestabilización constante de su apariencia, una tachadura del sujeto. Por eso el narrador hace continua repetición de estas perífrasis que eliden el referente de los órganos o los miembros del cuerpo; con esta repetición busca performativizar el travestismo, pero siempre cambiándolo de espacio, interviniendo contextos diferentes, cambiándole su sentido a modo semejante a la intención que tiene Pierre Menard, el personaje de Borges, como autor del quijote. Esta performatividad de la perífrasis no naturaliza sino que artificializa, deja manifiesta la artificialidad de la repetición del género y su forma de intervenir el espacio cultural. El nombre esencializa y encasilla mientras que la perífrasis desnaturaliza, repite el velo que cubre el vacío del significante.

Esta utilización del nombre en la novela no solo se hace de acuerdo a la nominalización, también va guiado por un deseo de adjetivación donde los adjetivos, para describir a los sujetos travestis, son dados por nombres propios de la cultura. Así, el narrador puede otorgarle a Cobra la característica de ser bembenistiana, a las partes de cuerpo puede darles adjetivos relacionados con el arte plástico como “nalguita rubensiana” o a los sujetos travestis los llama brechtinas, boucherianas, derridianas, creando la posibilidad de un dinamismo en la subjetividad del sujeto; una transformación en donde el referente no se encuentra en el propio lenguaje sino en la creación de un referente que depende de la obra de un escritor, artista, filósofo o director; se podría decir que el referente se viste de una estética artificial de una obra narrativa, filosófica o pictórica. La novela plantea una multiplicidad del yo que no es solo interior sino que crea lazos comunicantes con el exterior, en tanto el exterior no se presenta como lo natural. Estos adjetivos, además, no

tiene el sentido de ser totalizadores, sino que funcionan como si fueran accesorios que visten a los actantes, instrumentos con los cuales la simulación del travestí se refuerza al obturar la referencialidad del cuerpo; le dan al cuerpo características que parecen crear una capa que oculta una capa anteriormente añadida: capa sobre capa = pliegue que se pliega y repliega.

2.2 La muda de piel: la huida del falo

Las partes del cuerpo de Cobra son fundamentales para la construcción de la narración en tanto tienen la capacidad de delatar la condición material de su corporalidad. Partes de su cuerpo intentan escapar a la nominalización para posibilitar mudar de piel, es decir, para evitar el sentido preestablecido, como en el caso de sus pies, pero en este proceso aparece el concepto de falo impregnando todos los miembros que Cobra desea transformar. La materialidad del cuerpo se aborda al existir en Cobra un deseo de cambio respecto a la superficie; transformación y metamorfosis que el maquillaje y la vestidura no logran hacer coincidir con la imagen que de sí misma palpita en su interior. Así, para Cobra, la materialidad de su cuerpo delata una condición “natural” del sexo, exponiendo su condición de hombre que intenta performativizar un género al parecer no correspondiente: el femenino. Esto se encuentra dado en tanto en el juicio mental de Cobra la concepción del falo se encuentra referida al pene como órgano central originador de significado. Por eso, sería justo pensar que las constantes mudanzas de piel de Cobra, sus transformaciones, metamorfosis y desdoblamientos, responden a esos intentos de huir de la carga semántica que el discurso heteronormativo le da al falo, es decir, el falocentrismo que lo origina.

Desde el primer párrafo de la novela, al narrador dejar constancia del desprecio que Cobra tiene por una parte de su cuerpo, sus pies, queda constatada la presencia fálica como un elemento de presencia de la virilidad y la masculinidad. El narrador intenta desarticular la referencialidad, pero esto no impide que la manera en que Cobra como actante mira sus pies sea, fantasmáticamente, la del órgano sexual masculino. El falo ha sido relacionado con el pene en el discurso heteronormativo como una explicación de la diferencia sexual de los sexos; tener o no tener el falo implica cierta condición de los sujetos que los hace constituirse corporalmente como hombres o mujeres. Por medio del falo la dualidad del sexo se demarca como una separación

morfológica que pide al género una correspondencia obligada. Entonces, tener el falo implica tener el pene y, al mismo tiempo, un temor a la castración; ahora, la ausencia del falo involucra una envidia del pene, es decir, una ausencia que desea ser suplida. Se puede observar que el falo se convierte en un espacio en el que el poder está siendo simbolizado a través de la presencia o la ausencia del pene, lo cual resulta en una relación de dominación entre los sexos: el hombre, al tener el pene, se instaure en una posición privilegiada que le permite ser centro originador del lenguaje, mientras la mujer se ve excluida de la capacidad de significar al verse en ausencia del pene. Así, el falo y la relación que éste mantiene íntimamente con el pene serían los principales medios de que se vale la heteronormatividad para la división del sexo, el género y la sexualidad como una matriz coherente y estable. Así, tener el pene implica ser morfológicamente un hombre que mentalmente se identifica por medio de la performativización “natural” del género masculino y, sexualmente, se encuentra en la posición de quien penetra; mientras que la ausencia del pene responde a la morfología de la mujer (tener vagina) que responde a una identificación performativizada con el género femenino y que le da una posición de una sexualidad que recibe, es decir, es penetrada. Esta posición privilegiada de lo masculino a través de lo fálico es explicada por Judith Butler trayendo a colación el pensamiento de Lacan:

En efecto, el "tener" es una posición simbólica que, para Lacan, instituye la posición masculina dentro de una matriz heterosexual y que supone la existencia de una relación idealizada de propiedad a la que sólo pueden aproximarse parcial y vanamente aquellos seres marcados como masculinos, quienes ocupan vana y parcialmente aquella posición dentro del lenguaje. (2002, p.103)

Esa posición masculina es imaginaria en tanto existe un ideal de lo que debe ser masculino según la norma, sin embargo, hay un espacio de interacción en el que el hombre negocia su identificación. En términos morfológicos es el falo, la tenencia del pene, la que delata una condición de hombre que, a modo de sinécdoque para Lacan, termina conteniendo toda la morfología del sujeto al volverse una imagen de espejo que entiende la parte como el todo. Por eso, como lo afirma Josefina Fernández (2004) en su libro *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*, en el travestismo que parte de una morfología masculina

No sólo pechos femeninos, caderas y vellos son estudiados y trabajados para eliminar toda marca visible que pueda reconducir a las travestis al sexo biológico del cual provienen y, por ende, al género del cual buscan separarse: la curva del empeine de los pies, la altura de los pómulos, el diámetro de los brazos, el arco de la frente, son igualmente escrutados y moldeados con la pasión

y el detalle de un artista que no sólo se compromete con su obra sino que se identifica existencialmente con ella. (p.188-89)

Entonces, el cuerpo como materialidad tiene tanto semejanzas como diferencias. Cada travesti cambia su cuerpo según lo que necesita moldear para llegar al efecto deseado, pero en la mayor parte de los casos el cuerpo masculino y el cuerpo femenino es delatado por condiciones generales que se encuentran atadas a su respectiva significación dada por el falo.

La tenencia del falo y su miedo a la castración simboliza el cuerpo masculino con una estética de lo brusco, la fuerza, lo erecto y lo altivo; por otro lado, la envidia del falo y su ausencia están simbolizadas como lo delicado, la debilidad, lo agachado y lo humilde. El proceso de sinécdoque sucede en tanto la conciencia de poseer el pene termina simbolizando cada parte del cuerpo como lo fálico, mientras no tenerlo lo simboliza como su ausencia, la falta de éste: “Consideremos que el hecho de "tener" el falo **puede simbolizarse mediante un brazo, una lengua, una mano** (o dos), una rodilla, un muslo, un hueso pelviano, una multitud de cosas semejantes al cuerpo deliberadamente instrumentalizadas” (Butler, 2002, p.139). Así, el falo puede ser cualquier parte del cuerpo que tenga una forma alargada, pero solo puede ser fálica en tanto quien la posee también posea el referente más común del falo: el pene; ya que poseerlo le da ciertas características al cuerpo que posibilitan la relación simbólica. Así, la concepción de lo masculino y lo femenino se refuerza como un espacio binario que implica una separación que niega la diferencia. Sin embargo, Beatriz Preciado en el *Manifiesto contrasexual*, replica dicha binariedad a través del caso de la androginia, especialmente con la intersexualidad, que refuta la visión anterior:

Los llamados cuerpos <<intersexuales>> comprometen el trabajo mecánico de la mesa de asignación de los sexos, minan secretamente la sintaxis según la cual la máquina sexual produce y reproduce los cuerpos. Los bebés intersexuales representan una amenaza, alteran la frontera más allá de la cual hay diferencia, y más acá de la cual hay identidad. Ponen en tela de juicio el automatismo performativo de la mesa de operaciones. Ponen de manifiesto la arbitrariedad de las categorías (identidad y diferencia, macho/hembra) y la complicidad que establece esta categorización con la hetera-designación de los cuerpos. (2002, p.106)

¿Cómo decidir la carencia o la tenencia del falo cuando los dos casos están presentes en la corporalidad del sujeto?, ¿Cómo puede existir una sinécdoque que totalice como fálica la identidad del sujeto? La corporalidad del intersexual desestabilizaría estas nociones completamente. Preciado muestra que lo fálico domina los casos de asignación y reasignación de sexo en

intersexuales y transexuales. Explica las dificultades que un transexual con cuerpo femenino tiene para lograr su la reasignación de sexo ya que el cuerpo femenino se encuentra tan marcado por la carencia que es más fácil reasignar un cuerpo masculino en femenino en cuanto a su genitalidad, pues lograr un pene en una mujer implica llenar esa carencia con una materialidad que estéticamente a la tecnología médica no le ha importado alcanzar. Así, se explica su afirmación “en el discurso médico heterosexual, la masculinidad contiene en sí misma la posibilidad de la feminidad como inversión” (2002, p.101), al explicar cómo el proceso de reasignación de sexo de hombre a mujer es tratado como una invaginación del pene. En el mismo sentido, Preciado explica cómo pasa algo similar con la asignación del sexo en una persona intersexual, ya que a pesar de que se realice a través de pruebas científicas cromosómicas lo que impera al final es la estética como posibilidad para que el órgano se convierta en pene. Entonces

El trabajo de asignación del sexo de los recién nacidos intersexuales comienza por un proceso de sexualización/ denominación: un órgano recibe el nombre de clito-pene, pene-clítoris, micro-falo o micro-pene, no en función de la descripción de los órganos existentes, sino en función del sexo que se quiere fabricar. El nombre de un órgano siempre tiene valor prescriptivo. (2002, p.112).

Pero en la menor parte de los casos el sexo asignado termina siendo el masculino ya que el órgano sexual masculino tiene dificultades estéticas para ser construido. Toda la argumentación de Preciado es una crítica al orden heterocentrado, orden que termina erigiendo un falogocentrismo tan marcado que incluso impregna los espacios de la medicina y la tecnología, por eso Preciado ve la necesidad de deshacerse del concepto de falo y trae a colación el término de “dildo”, no como sustituto sino como evidencia material que niega su existencia. Retoma y muestra que la propuesta de Butler en la conclusión de “El falo lesbiano y el imaginario morfológico”¹⁴ va encaminada hacia el dildo y que su utilización del falo como “significante privilegiado”, según teoriza Lacan este término, termina lastrando los alcances de su propuesta; así, Preciado llama a su capítulo “Breve genealogía de los juguetes sexuales o de como Butler descubrió el vibrador” y, antes de abrir este capítulo, expone que Butler, a pesar de estar interesada por la materialidad, olvida traer prácticas concretas para su argumentación y le da al falo características que no le corresponden (2002, p.62). Preciado encamina su crítica hacia Butler con el fin de mostrar como la teoría ésta se centra especialmente en lo discursivo y se olvida de analizar prácticas sexuales concretas que pueden ayudar al desarrollo y la sustentación de su propuesta. Luego, Preciado hace una genealogía del

¹⁴ Segundo capítulo de la primera parte de *Cuerpos que importan*.

dildo y muestra que su modelo, en vez de ser el pene, está construido a partir de la mano de la mujer. Entonces, argumenta que el falo es una fantasía discursiva que niega la materialidad de prácticas tecnológicas que causan inscripciones sobre los cuerpos “Si el dildo es disruptivo, no lo es porque permita a la lesbiana entrar en el paraíso del falo, sino porque muestra que la masculinidad está, tanto como la feminidad, sujeta a las tecnologías sociales y políticas de construcción y de control” (2002, p. 63). El dildo ya es un objeto que desplaza al pene a un segundo plano como objeto de placer, así el falo pierde su potencia simbólica y el dildo es el que, como práctica, se impone en la materialidad, incluso en el proceso de identificación, según es propuesto por Preciado, ya que su concepción de “cuerpos parlantes” como herramienta para no hacer uso del género, permite que el mismo cuerpo o sus partes sean tomadas como dildo en cuanto herramienta de placer, pero nunca como lugar de identificación: el dildo limita su frontera corporal dependiendo de la particularidad de la práctica sexual que sea acordada.

El concepto de lo fálico está tan fuertemente ligado al discurso heteronormativo que se vuelve su centro de producción simbólica para terminar desembocando en lo que llamamos falocentrismo. Ahora, la propuesta del dildo en Preciado es interesante, pero en el caso de *Cobra* (1972) sería injustificado utilizarla, ya que la novela está impregnada por lo fálico como trayectoria narrativa que mueve la metamorfosis, el desdoblamiento y las transformaciones de Cobra, es decir, la novela es una respuesta a lo fálico que impregna el pensamiento hegemónico en las prácticas sexuales y culturales que presenta, proponiendo una forma de transgredir su típica referencialidad.

Las posturas sarduyanas sobre el travestismo están impregnadas en su lenguaje de los términos relacionados con lo fálico y la presencia de su significación privilegiada. Al inicio de su ensayo *La simulación* se alude a “la erección cosmética del travesti” (1999, p.1267) como un referente hacia el órgano sexual a través de la palabra erección; si bien el término erección no remite directamente al pene, es una de las frases posteriores la que remite a dicha referencialidad: “su propio sexo, más presente cuanto más castrado” (1999, p.1267). Para acabar con una unión de términos que engloban una relación estrecha entre el pene y el falo, y mostrar que el ideal de mujer es tan solo una apariencia, comenta que “la madre que la tiene parada y que el travesti dobla, aunque sólo sea para simbolizar que la erección es una apariencia” (1999, p.1267). Sarduy hace uso de un lenguaje que remite al pene con el objetivo de destruir sus bases; que la madre la tenga parada y la erección sea una apariencia indica un simulacro, lo que lleva al pene a dejar de ser un referente estable y privilegiado del falo, es posible desvirtuarlo, pues para llegar a su ideal es

necesario realizar una reproducción constante que le hace perder su sentido, su referencialidad. La posesión del pene por parte de una mujer (la madre) y la manera en que el travesti lo dobla, disloca el lugar lógico y natural del pene y enrarece la relación primaria de éste con lo fálico. El modo en que Sarduy trata lo fálico en sus ensayos constituye una búsqueda por cambiar su sentido y desajustar la relación que lo ata al pene. Que en el travesti exista una característica de camuflaje que apunte hacia la posibilidad de la invisibilidad, es muestra para Sarduy de un deseo existente “de tachadura del macho en el clan agresivo” (1999, p.1268), una huida de la posesión del pene como símbolo principal de lo fálico, un intento de descentrar el falo para ubicarlo en sitios y dotarlo de significados inesperados; modalidad neobarroca que se resiste a la dictadura del pene, el cual tiene como corona al falo como símbolo de su poder. Es allí donde radica la importancia de Cobra al desear que sus pies desaparezcan, pues su deseo es que lo fálico, lo que delata su físico de hombre, sea cubierto por los afeites y curetajes que les aplica. El deseo de Cobra es la desposesión del falo, su no aceptación al ser una herencia naturalizada de su cuerpo, pero al mismo tiempo su reencuentro con él a través de lo artificial, o de la conexión con el exterior que reconstituye su corporalidad. Para la señora, al inicio de la novela, la desposesión del falo en Cobra no se ha logrado, existe algo que la delata: una relación estrecha de una parte de su cuerpo que delata la constitución de todo lo demás, su totalidad. Así, cuando el narrador relata que para la Señora “Cobra era su logro mejor, su “pata de conejo”. A pesar de los pies y de la sombra, la prefería a todas las otras muñecas, terminadas o en proceso” (Sarduy, 1986, p.14), deja entrever que existe una frustración al no ser capaz de cambiar esa parte que delata su posición corporal como lugar privilegiado del pene; la sombra actúa como un reflejo de los pies que totaliza la corporalidad de Cobra como lo masculino (manera en que actúa lo fálico).

El dolor al que es sometido el travesti para su transformación está presente durante todo el transcurso de la novela. Todos los procesos a los que se somete son dolorosos y agotadores, pero el maquillaje es uno de los medios que se utiliza para desligar lo fálico del pene. Cuando el indio o miniaturista entra en escena y maquilla los cuerpos de las muñecas, “disimulaba de cada una las desventajas con volutas negras y subrayaba los encantos rodeándolos de círculos negros” (Sarduy, 1986, p.17), lleva a cabo un derrocamiento de la relación falo – pene que no implica la pérdida de lo fálico, sino que ahora éste se ve enmarcado por la artificialidad que conlleva el maquillaje como

reformulación de lo corporal, como escritura sobre el cuerpo. Sarduy en “Pintado sobre un cuerpo”¹⁵, propone que

La tortura y el tatuaje pertenecen a ese mismo registro del desmembramiento de la fragmentación facticia. Con el dolor o con la tinta se delimita una parte del cuerpo, y, a fuerza de <<trabajo>>, se la separa de la imagen del cuerpo como totalidad. El miembro cifrado o torturado, marcado por la singularidad, remite a otro: el maternal y fálico del que todo el resto del cuerpo, convertido en un objeto insensible, en un cuerpo-cero, se ha expulsado, desterrado. (1999, p.1295)

Para el travesti, esta subversión propuesta por la tortura y el tatuaje son de extrema importancia: lo fálico le es extirpado al pene para removerlo de su significación. El tatuaje y la tortura son el mecanismo por medio del cual una parte que totaliza el cuerpo a modo de sinécdoque, como los pies de Cobra, es separada de éste y, de esta manera, ésta se convierte en falo sin depender del resto del cuerpo, principalmente del pene. Por eso las describe luego del proceso de maquillaje como “tatuadas, psicodélicas todas” (Sarduy, 1986, p.17), son fálicas ahora por la marca de pinturas que resaltan sus cuerpos.

Lo fálico también impregna la novela de otras maneras. Cuando la Señora observa que Cobra y Zaza han salido de debajo de las cobijas al estar revolcándose con Eustaquio, ésta exclama “Dios mío –añadió sollozando-, a esta casa la ha perdido la trompa de Eustaquio” (Sarduy, 1986, p.25), de esta manera se le entrega al pene (trompa) la posición de poder sobre todo lo demás. El pene se convierte en el ente corruptor y lo fálico se delimita como lo central en el hombre. Así mismo, Eustaquio es caracterizado más adelante como “priápico”, muestra de la manera en que él, poseedor del falo, es fuente de fertilidad: Eustaquio posee el falo en tanto se relaciona con el pene a través de su semejanza con Priapo, pero al tiempo es capaz de separar lo fálico de su referencialidad con el pene a través de su habilidad para maquillar y tatuar. La ambivalencia conduce Eustaquio a un continuo movimiento circular relacionado con lo fálico: al mismo tiempo negador y portador del pene, pero siempre dotador y dotado de lo fálico. Por otro lado, en un pasaje posterior, el narrador tacha el pene, el falogocentrismo de Eustaquio es negado por las palabras del narrador “¡Solo un tarado pudo tragarse la a todas luces apócrifa historieta del pugilista (...)!” (Sarduy, 1986, p.26), “si se pasea impunemente entre las bambolonas es porque, como suele suceder, ha puesto entre paréntesis sus vehículos somáticos” (Sarduy, 1986, p.27). Que el narrador tache la narración anterior a través de un comentario, implica también la tachadura del

¹⁵ Capítulo importante de *La simulación*.

pene como símbolo fálico que da origen y es fértil. Cuando Eustaquio ha puesto entre paréntesis sus vehículos somáticos (refiriéndose al miembro viril), su espacio de placer deja de ser el pene: de alguna manera, por medio de los paréntesis, el pene intenta ser desligado del resto de su cuerpo, es dejado al margen de la narración.

Otro actante que impregna a la novela de elementos fálicos es Pup. Sin que el lector se dé cuenta aparece el doble reducido de Cobra: Cobrita o Pup. Este nuevo actante tiene carácter de desdoblamiento para Cobra: primero parece ser la misma Cobra empequeñecida, y luego termina convirtiéndose en su doble reducido:

$$\begin{aligned} \text{Cobra} &= \text{Pup}^2 \\ &\text{o bien} \\ \text{Pup} &= \sqrt{\text{Cobra}} \end{aligned}$$

(Sarduy, 1986, p.53)

Pup aparece como un envase en el que Cobra copia todo lo que le sucede a ella, su doppelganger; la enana blanca Pup actúa como escudo o espejo del dolor y el sufrimiento al que es sometida: “si flores, flores; si escudos, escudos; si anamorfosis, anamorfosis; si alambicadas asimetrías con pajaritos volando, alambicadas asimetrías con pajaritos volando: todo cuanto le pintaban a Cobra, ella, como podía, es verdad, se lo repintaba encima a Pup” (Sarduy, 1986, p.53). La repetición de las palabras simula la misma simulación con que Cobra traspasa a Pup lo que le sucede físicamente, sea la pintura con que es adornada o el dolor que sufre durante sus actuaciones: “Una noche Cobra le entró a palos: también los había recibido ella, al caer el telón, en una aparatosa trifulca con la Cadillac” (1986, p.53). Por otro lado, la afirmación y todos estos tatuajes que le son traspasados a Pup, son un intento de desligar el falo de la correspondencia con el pene. Pup, es el pene del que Cobra intenta deshacerse para llegar a ser mujer, el travestismo de Pup y el tatuaje que le es aplicado es el intento de hacer que el elemento que la delata como hombre, al ser el pene el símbolo predilecto del falo, sea travestido también, o se convierta en falo; esta vez no por ser el pene, sino por estar inscrito lo fálico por el tatuaje.

Ahora, volviendo a Cobra, sus pies “mientras más se deterioraban, mientras más se pudrían los cimientos de Cobra, más bello era el resto del cuerpo” (Sarduy, 1986, p.35). Estos reflejan el falo no por ser pies de hombre, sino por los procesos y el dolor al que los ha sometido. Para Cobra este cambio de significado no tiene importancia, en lo más profundo de su ser lo que desea es la

pérdida del falo en su totalidad, sea pene u otra cosa. Entonces, la cuestión de la identificación ahora se concentra en que la tenencia del falo no se adopta nunca de forma completa como relación intrínseca con el pene, hay una vacilación que da cierto espacio de maniobra tanto en la posición de identidad como en el lenguaje. Pero qué sucede cuando el sujeto lo que desea es huir del término hombre, deshacerse de ese miembro que lo delata como poseedor del falo. Pup es esa unidad anatómica de Cobra que se enrarece bajo tales circunstancias: parece ella misma pero al tiempo no lo es, su corporalidad es inestable pero simula contener lo fálico en ella para desligarlo del pene. Judith Butler explica la manera en que esta simbolización se desvirtúa a través de lo anatómico: “si el falo simboliza sólo tomando la anatomía como su circunstancia, luego, cuanto más variadas e inesperadas sean las circunstancias anatómicas (y no anatómicas) de su simbolización, tanto más inestable se vuelve ese significante” (2002, p.139). La ambigüedad del desdoblamiento de Cobra con la inconsistencia de las características anatómicas de Pup permite desestabilizar al pene como la referencia fálica. Así Pup pueda simbolizar el pene de Cobra, lo que ésta última inscribe en la enana blanca destierra al pene de su simbolización fálica.

La figura corporal de Pup no es clara, parece un ser que siempre está en búsqueda de una forma verosímil que nunca encuentra. Por medio de la inyección de nieve (posible alusión a la cocaína) y diverso métodos, la Señora busca que vuelva a la normalidad; incluso trae al Mago o el Transformador (Eustaquio) para que se haga cargo de Pup. La búsqueda de identidad en Pup, o más bien su continuo flujo de identidades, se refleja en el péndulo que utiliza el Transformador para buscar que la enana encuentre su forma: “el brillo del artefacto descompuso en varios prismas la figura de Pup. Luego, el péndulo semiológico se fue serenando en el aire” (Sarduy, 1986, p.67). Sarduy es consciente de la búsqueda de referentes que hay en Pup, la enana actúa como un significante (el falo), que ha perdido su significado privilegiado (el pene), lo que le dificulta encontrar una forma que le dé sentido a su corporalidad. Así mismo, que Cobra se vaya a la India mientras Pup está en búsqueda de una morfología que le permita volver a ser la Reina del teatro lírico, implica la libertad que ha alcanzado al librarse de lo fálico como relación con el pene, ya que para Cobra, Pup simboliza lo fálico que hay en ella: Cobra ya no se ve atada a esta relación, por lo que el resto de su cuerpo queda escindido de la narración, solo importa la parte que Pup simboliza y que es puesta en interrogante. Sin embargo, quienes rodean a Cobra y a Pup están tan inmersos en el falogocentrismo que desean devolver a Pup a su estado original, convertirla en lo que era antes, no dejar que se desate del discurso que la permea. Por eso, cuando Pup pregunta

acerca del motivo que mueve al Mago a utilizar un péndulo en ella, éste le responde “(...) -Sacarte de adentro todos los yerbajos chinos que te has tragado, atorranta. - Y en los muslos de Pup, de un cintazo, quedaron impresos el escorpión, la balanza y uno de los gemelos” (Sarduy, 1986, p.67). La alusión al pene queda escindida por medio de una proliferación de significantes a través de una imagen que hace uso del esoterismo aludiendo a algunos signos zodiacales: la unión de estos tres signos dibujan a través del cintazo la forma anatómica del pene en los muslos de Pup; lo fálico como tortura, en este movimiento del mago, devuelve al pene a su lugar privilegiado. El cuerpo de Pup está inscrito en el espacio, fuera del mundo, es la estrella a la que hace alusión su nombre, las constelaciones la rodean. Sarduy juega con dos y hasta tres estados de significación en los que el papel, el cuerpo de Pup y el espacio exterior son vacíos que intentan ser llenados con significantes que cambian continuamente de interpretación al existir límites difusos entre un espacio y otro.

Cuando Cobra vuelve de la India parece no haber ocurrido nada con Pup y su forma, por lo que van en busca del doctor Ktazob, alusión a Lacan, quien “arranca de un tajo lo superfluo y esculpe en su lugar una lubrica rajadura” (Sarduy, 1986, p.85). La intención de Cobra y la Señora ahora parece ser la de realizar el cambio de sexo para que Cobra pueda convertirse en mujer, deshacerse del falo del todo: de travesti pasar a ser transexual. Para Cobra el falo es una carga que siempre la delata, el pene es la cruz que carga desde el nacimiento. Ktazob es una referencia lacaniana que se basa en la parodia de la imagen del psicoanalista y su trabajo con el falo. La operación realizada por Ktazob solo puede ser llevada a cabo por él, ya que es dictada tanto por lo simbólico como por lo material; el corte y la construcción de la vagina, en este caso “rajadura”, según las palabras de Cadillac, se realiza según la regla de la sinécdoque, que apunta y refuerza la división del género y el sexo, ya que sí “la parte sustituye al todo y así llega a ser un indicio del todo” (Butler, 1986, p. 127-28,), la vagina se convertirá en ese indicio de ser una mujer tanto en la psiquis como en lo morfológico. Incluso la operación conlleva cierto proceso de adaptación y recuperación que resulta anteponiéndose a la misma intervención; debe suceder antes de que el doctor actué para que la transformación de Cobra no implique una conversión en mujer que desemboque en un sentimiento de carencia de falo. Por eso, para Ktazob “lo más difícil no es la formalidad final, cuestión de minutos, sino el aprendizaje previo, para transferir el dolor, y subsiguiente, para eliminar la sensación de carencia” (Sarduy, 1986, p.105); este dolor es traspasado a Pup, como también le es asignada la sensación de no poseer el falo, en este caso el pene al ser éste el objeto de la operación. La conversión de Cobra en transexual desemboca en

mostrar la dificultad que es inherente a desligarse de lo fálico cuando está relacionado tan fuertemente con el pene, ya sea por miedo a la castración o por la sensación de carencia. En el momento en que se dan los preparativos para la operación, se expone que Ktazob desea que Cobra se convierta en mujer y se conozca poseedora del falo sin necesidad de tener pene; por eso Ktazob es enfático en alcanzar un estado en el cual el pene no condicione el estatus de lo fálico respecto a lo morfológico; Así, en la cita anterior expone el método de transferencia para extirpar esa sensación de carencia, que según los postulados de Lacan está atada a la forma en que la mujer se relaciona con el falo.

El hastío de Cobra hacia el pene se ve reflejado en la descripción continua de formas fálicas que representan al pene como si se tratase de un demonio; “croaba en su pupitre un demonio purpureo. No era una trompa; sangrante, de la boca, con pelotas y pelos le brotaba una pinga” (Sarduy, 1986, p.112). El terror que Cobra le tiene al pene termina desembocando en pavor a todo lo que pueda figurar lo fálico. Cobra desea dejar de ser travesti para convertirse en transexual cuando se da cuenta que en el travesti

El juego consiste en denegar la castración: la erección es omnipresente, aun en la blandura de las telas, en su suavidad. O más bien: mediante ese simulacro cosmético, el falo se va a atribuir, como un regalo suntuoso y obligatorio, a todo. (Sarduy, 1999, p.1300)

El énfasis que realiza Sarduy en la caracterización fálica del travestismo por medio del tatuaje y la tortura, habría servido de impulso para dar mayor carácter material a la postura de Butler sobre el falo lesbiano, y a delinear algunos métodos y vías que muestren como la mujer posee el falo en su propia constitución cultural. En este caso, a Cobra no le basta la construcción identitaria del travesti porque su deseo es deshacerse de lo fálico; su objetivo es eliminar totalmente lo que la ata a este significante que la persigue. Es por esto que, en uno de sus sueños, lo que se esconde detrás de la visión simbólica de la forma anatómica del pene es el terror a ser ella misma ese agente que la ata a lo fálico como símbolo de poder. Cuando la operación termina, “el vértice arrancado” (Sarduy, 1986, p.115) muestra el reestructuramiento de los principios que rigen el mundo de Cobra; el dolor ahora se traspasa a su doppelganger miniaturizado, descrito como si fuera ese mismo vértice que se arranca: Pup, que en esta ocasión, parece tener todos los atributos del pene. El traspaso del dolor que sufre Cobra hacia Pup es la muerte de esa parte corporal que le sobra. Por eso Ktazob le ordena:

Con todas tus fuerzas dirige ahora el dolor hacia la enana: ella es diabólica, menesterosa y fea, ¿qué más da que pueda sucederle? No es más que tu desperdicio, tu residuo grosero, lo que de ti se

desprende informe, la mirada o la voz. Tu excremento, tus senos falsos, ¡qué asco!: cuerpo de ti caído que ya no eres tú. (Sarduy, 1986, 115)

El cuerpo abyecto que ha sido desprendido de Cobra, ese “vértice” detestado, hace unas simbiosis con el símbolo de odio hacia la propia identidad de Cobra: Pup. Es la enana la parte dual que Cobra detesta de su misma construcción morfológica e identitaria. Pup es lo masculino que habita en ella y no la deja ser libre, es todo lo fálico que la impregna: por eso Pup aparece cuando el brebaje reductor tiene éxito en Cobra. Pup también es la expresión de lo erecto que hay en Cobra; así, cuando el pene está siendo arrancado, y Pup recibe todo el dolor de la operación, Ktazob le dice a la enana: “duérmeme mi niña. Ablandate. Te pones toda dura. No te contraigas así. Ya pasará” (Sarduy, 1986, p.116). Lo erecto y lo abyecto se unen para mostrar que para Cobra lo masculino se sitúa en ese espacio de lo inmundo, es lo que le sobra a su cuerpo: lo masculino en su identidad solo expresa la repugnancia que tiene por sí misma al coexistir con algo que no corresponde a la coherencia que debería existir entre su cuerpo y su esencia. Cobra fue capaz de deshacerse, hasta cierto punto, de lo masculino a través de su desdoblamiento, pero su pene seguía presente, y su convivencia con la enana volvía cada vez más tortuosa. Su búsqueda de la destrucción completa del pene y, al mismo tiempo, de lo fálico, parece verse conquistada solo al final de la operación con la materialización de su conversión. Sin embargo, lo que se describe como la nueva fisionomía y forma de ser de Cobra no corresponde a la norma que indica lo que debe ser una mujer; Cobra aparece descrita con todas las características morfológicas de una serpiente, incluso actúa como tal (Sarduy, 1986, p.120-21). El cambio de piel se ha completado, pero ¿Cobra habrá logrado lo que tanto anhelaba?

La segunda parte de la novela muestra que el resultado no parece ser el deseado. El falo la sigue persiguiendo como si fuera el fantasma que martiriza su mente. Allí radica el fracaso de Cobra, ya que su huida del falo no implica que éste se pierda por medio de la extirpación del pene. Butler explica que:

El falo *simboliza* el pene y en la medida en que lo simboliza, lo mantiene como aquello que simboliza; el falo *no* es el pene. Ser el objeto de la simbolización es precisamente no ser aquello que se simboliza. En la medida en que el falo simboliza el pene, no es aquello que simboliza. Cuanta más simbolización haya, tanto menor será la conexión ontológica entre el símbolo y lo simbolizado. (Sarduy, 2002, p.131).

Cobra falla en su proyecto porque la simbolización que le ha dado al falo ha estado tan íntimamente atada al pene que no se da cuenta del debilitamiento de la relación entre estos. El falo sigue presente

porque éste antes de que Cobra se someta a la operación de cambio de sexo ya ha perdido su estrecha relación con el pene. La castración se vuelve infructuosa de acuerdo a los deseos que tiene Cobra. Este fracaso es el que da carta abierta a la aparición de TUNDRA, TIGRE, TOTEM y ESCORPIÓN, siendo TOTEM la imagen terrorífica del falo al que tanto le teme Cobra. Desde la concepción de nombre TOTEM, ya se puede intuir la manera en que su simbolización se encuentra atada a lo fálico; sin embargo, es la descripción de su corporalidad y su forma de actuar la que se convierte en un puente para relacionarlo con el pene: “bocabajo, se frota el frenillo tenso –cuerda de masenko–, el glande bulboso y morado contra una piel de gamo que la leche mancha. Se vuelve. Charco almidonado sobre el vientre” (Sarduy, 1986, p.140). Además, el narrador usa lo abyecto, ligado al semen que sale del pene, para crear ese espacio en que lo monstruoso aparece como lo terrorífico, atando el pene a un estado que para Cobra simboliza una abyección para el cuerpo, un sobrante.

La aparición de TUNDRA, TIGRE, TOTEM Y ESCORPIÓN son de especial importancia pues actúan como guías iniciáticos para Cobra; también son quienes le hacen entender la manera en que el falo la sigue permeando. Así, TUNDRA le indica a Cobra: “Te asignaremos un animal. Repetirás su nombre. La boca obra” (Sarduy, 1986, p.141). Intento que pretende dislocar su identidad para un espacio en el que se constituya en sujeto sin importar la corporalidad que tenga. ESCORPIÓN amplía esta idea al expresar: “Para que veas que yo no soy yo, que el cuerpo no es de uno, que las cosas que nos componen y las fuerzas que las unen son pasajeras” (Sarduy, 1986, p.140); lo fálico para escorpión pierde importancia, lo desliga de cualquier parte corporal con el fin de mostrar que la significación no es estable sino dinámica, está en constante cambio, un reestructuramiento doloroso que puede ser autoinfligido como en el caso de Cobra y sus pies; un maquillaje masoquista que produce apariencias, simulacros: ESCORPIÓN “se corta con un vidrio la palma de la mano, que luego se frota contra la cara; chupa su sangre (riéndose)” (Sarduy, 1986, p.140).

El narrador de *Cobra* (1972), y sus múltiples facetas, intenta dislocar la estructura dada al falo en relación directa con el pene; incluso actantes diferentes a Cobra muestran copiosamente la relación indiscriminada que ésta hace de lo fálico con la imagen, incluso espectral, del pene. A medida que la novela avanza, lo fálico toma diferentes facetas y espacios que, según la mirada de Cobra, no le corresponden, ya que no se encuentran ligado al pene, es decir, para Cobra estas traslaciones de lo fálico, en las que el pene no está presente, son imperceptibles. Por otro lado,

Cobra también actúa como un lugar de recepción, su cuerpo es la hoja en que ya se encuentra escrito un destino, un estado natural que ella interpreta y reestructura: siempre está leyendo su propio cuerpo como un lugar que se encuentra ya escrito. El tatuaje, el maquillaje, los vestidos y las cicatrices de su travestismo son intentos de tachaduras de esos indicios que la atan a un cuerpo que ella siente como no suyo. El lector comparte el lugar desde el que se observa Cobra a sí misma, pero es el narrador quien deshace, por medio del neobarroco, esta manera de mirar; enrarece la referencialidad para diluir los cuerpos es transformaciones continuas que no logran una estabilidad coherente. Este mecanismo neobarroco corresponde al modo en que Butler, al estudiar la simbolización del falo, especifica el método para desligar la íntima y estrecha relación que el falogocentrismo ha construido entre el falo y el pene. Butler afirma que

La "estructura" en virtud de la cual el falo significa el pene como su ocasión privilegiada existe sólo porque se la instituye y reitera y, a causa de esa temporalización, es inestable y está expuesta a la repetición subversiva. Por lo demás, si el falo simboliza sólo tomando la anatomía como su circunstancia, luego, cuanto más variadas e inesperadas sean las circunstancias anatómicas (y no anatómicas) de su simbolización, tanto más inestable se vuelve ese significante. (2002, p.141)

Esta reiteración de lo fálico es puesta en práctica por el narrador por medio de la repetición indiscriminada, característica propia del neobarroco que se basa en la desarticulación del contenido lógico y estable de los significantes. Es el flujo de lenguaje, la ambigüedad y la transformación iterativa de los cuerpos de los actantes lo que logra romper con el referente privilegiado del significante falo, dejándolo prácticamente vacío al final de la novela. El vacío en que se sumerge el significante falo se encuentra estrechamente relacionado con el vacío que promulga el neobarroco (ímpetu desestabilizador que nada busca sino lo lúdico) y con la muerte de Cobra, lo que desemboca en un vacío mayor donde el caos impregna todo el espacio-tiempo: un lugar en que el intento de instaurar un orden es ir en contra de las reglas mismas de la naturaleza. El vacío se convierte en una pulsión repleta de posibilidades, de potencialidades de mundos y contextos que conviven yuxtaponiéndose, conviviendo simultáneamente en la nada.

2.3 Las múltiples pieles tornasoladas: El reflejo del cuerpo.

El travestismo de Cobra se encuentra a lo largo de la narración en constante cambio. Las metamorfosis sufridas por Cobra son en ocasiones llevadas a cabo por su deseo de construir su

propia identidad, otras veces es el narrador quien toma la licencia de presentar a Cobra de diferentes maneras que terminan, por medio del lenguaje, inscribiendo rasgos travestis sobre su cuerpo. Al principio de la novela el travestismo fluctúa entre lo resistente, subversivo y transgresor, y la estabilización que termina minando cualquier intento de resistencia. Las pieles que refleja el cuerpo son múltiples, ya que el travestismo de Cobra cambia continuamente de registro, siempre y cuando el contexto también cambie. Estas transformaciones continuas no son las que dan carácter de resistencia, sino la manera en que cada una de éstas se relaciona con el contexto en que se desenvuelven. En el primer párrafo de la novela el narrador describe el proceso doloroso y represivo al que Cobra somete un miembro de su cuerpo (más adelante se aclara que éste miembro son sus pies) en un intento de cambiar su configuración morfológica; la descripción vela cualquier referencia a un miembro específico de su cuerpo. Inmediatamente, el narrador le cede la voz narrativa a Cobra para que explique las razones que tiene para someter una parte de su cuerpo a este proceso: “¿Dé que me sirve ser reina del Teatro Lírico de Muñecas, y tener la mejor colección de juguetes mecánicos, si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos?” (Sarduy, 1986, p.11). La exclamación del deseo de Cobra se encuentra ligada a un objetivo de atraer a los hombres, factor que le impide a su travestismo ser subversivo en esta ocasión: la aspiración de causar atracción en el hombre se convierte en su principal meta. Lo transgresor quedaría estabilizado por la exposición de un deseo que debilita su capacidad de romper con los ideales existentes: constituirse en una bella mujer para conseguir ligar al sexo opuesto. Esto ligaría su deseo a una situación en que lo heteronormativo domina la condición para la constitución del sujeto. Si el travesti busca parecer mujer para atraer al hombre, se está perdiendo el sentido transgresor de su simulacro: llegar a ser la hiper-mujer no es su objetivo¹⁶.

En el momento en que se narra el proceso que sufre Cobra para transformarse en la Reina del Teatro Lírico de Muñecas, se muestra un travestismo transgresivo que es construido a través de la constatación de la simulación que se encuentra detrás de él; por lo cual,

¹⁶ Para Sarduy, el travesti es transgresor al tomar el *travestimiento* como la búsqueda de una irrealidad infinita. El travesti no busca imitar el modelo de mujer, sino “ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite” (Sarduy, 1999, 1267-268).

Aun fuera de la escena, una vez pintados y en posesión de sus trajes, la Reina era obedecida, y huían por los pasillos o se encerraban en las alacenas y salían embarrados de harina los criados a la bigotuda aparición de un Demonio. (Sarduy, 1986, p.12)

La mezcla de características femeninas que simula la Reina (Cobra) se unen a elementos varoniles para ser todo ligado posteriormente con un Demonio, creando así una visión de lo monstruoso (elementos femeninos y masculinos mezclados; pérdida de formas estables). Todo este efecto se conecta con la descripción que hace Sarduy sobre el funcionamiento de una simulación que es causada por una anamorfosis:

Esa obscuridad de las formas contenidas en otras formas, del disfrazamiento, falsa medida y verdad tergiversada, como después de un camuflaje o un travestismo, se relaciona a tal punto con lo oculto que se llega a identificarla con lo maléfico. (Sarduy, 1999, p.1277)

Lo maléfico es el Demonio que Cobra refleja como imagen deformada de sí misma; visión monstruosa que es transmitida a la mirada de los criados por medio del simulacro. La resistencia de travestismo en este pasaje es subrayada por medio de la nota al pie que interrumpe la narración; en ella es la Señora quien apunta: “A cada espectáculo aparecía una nueva ola de conversos, otro asopranado coro de transgresores (...) Hay que corregir los errores del binarismo natural –añadía bembenistiana-, (...) ¡esto no es soplar y hacer botellas!” (Sarduy, 1986, p.12-13). Esta nota es una declaración que anticipa el recorrido narrativo que se desarrolla en la novela: la dificultad a la que se enfrenta un proceso transgresor que interroga la verosimilitud del binarismo sustentado en la matriz sexo-género-sexualidad.

En cierto momento, la desestabilización de la matriz heteronormativa es expresada por el narrador al romper la cuarta pared para interpelar a quien esta leyendo como “Estimadas lectoras” (Sarduy, 1986, p.14). La interrupción de la narración incluye a quien lee como parte activa de la construcción de la novela; además, desnaturaliza la forma común en que la mayor parte de autores, principalmente en los prefacios y prólogos, se dirigen un hipotético “lector” por medio de un lenguaje marcado por lo masculino; aquí se da un giro de roles al ser el narrador quien interpela en femenino durante un pasaje estrictamente narrativo. La interpelación en femenino enfrenta tanto a la mujer como al hombre a un desajuste de la norma, causando extrañamiento y resistencia a la interpelación, pues al estar ésta expresada de forma femenina remueve lo masculino del centro negándole su lugar de privilegio.

Por otro lado, mientras avanza la narración, surge un contexto que históricamente ha sido familiar para quien se constituye como travesti: el burdel. La Señora arregla encuentros entre los clientes y sus muñecas (travestis), las prostituye con el fin de subsistir para poder continuar con el show. *Cobra* (1972) inicia en un contexto que, por condiciones de vulnerabilidad y exclusión, ha sido naturalizado para el travestismo: la prostitución y el burlesque. La lucha que Cobra se plantea consiste en buscar una salida basada en su perfeccionamiento corporal (hacer que su esencia corresponda materialmente a su corporalidad) para poder salir del espacio opresor que la rodea. Por lo tanto, entre mayor es el perfeccionamiento que logra simulando ser mujer, su independencia crece y se desliga paulatinamente de la dinámica del burdel y el prostíbulo. De esta manera, Cobra es elevada a la categoría de Mito como consecuencia de la adoración que logra por parte de sus admiradores (Sarduy, 1986, p.16). Pero como se verá, para Cobra la simulación no basta, ya que ésta no le permite ser parte integral de la sociedad que la excluye.

La entrada en escena del indio (Eustaquio), nombrado en este pasaje “el miniaturista”, responde a una reformulación de lo fálico a través del disfrazamiento. En este pasaje sobreviene una unión de perspectivas que muestra cómo opera lo subversivo junto a lo hegemónico. El indio busca el detalle minucioso para conseguir que cada travesti sea único al ocultar sus desventajas y realzar sus encantos; por otro lado, “la señora las revisaba, les pegaba las pestañas y una etiqueta OK a cada una y les daba una nalgada” (Sarduy, 1986, p.17). Mientras el indio trata a cada travesti de forma particular, la Señora procede como si fuera el supervisor de control de calidad en una cadena de montaje, el burdel para ella debe ser una empresa de producción en masa; esta actitud de la señora, en vez de derroche y singularidad, expone un espacio plano que generaliza al travesti. El indio, “que vela sin vestir y orna sin ocultar” (Sarduy, 1986, p.21), es muestra viva del objeto de su arte: artificio que encamina al travesti a simular, no a disimular. Para Baudrillard “disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (1978, p.8); el travestismo en el caso de las novelas de Sarduy apunta a simular que se tiene lo femenino, sin buscar disimular la tenencia del pene: tener pene se vuelve obsoleto por medio de la reformulación de lo fálico. El arte del maquillaje y el tatuaje que practica el indio son herramientas de derroche que disfrazan, no ocultan; vuelven invisible a su objeto, no lo desaparecen. A continuación, el indio “termina una flor entre los bordes que son más dignos de custodiarla y luego la borra con la lengua para pintar otras con más estambres y pistilos y cambiantes corolas” (Sarduy, 1989, p.21); el tatuaje que les practica a las muñecas es la unión

de los dos aparatos reproductores, tanto el masculino como el femenino: la flor representa, a través de la unión de los sexos, la androginia de todo ser humano. El tatuaje del indio le recuerda al cuerpo su lugar andrógono, ya sea relacionado con lo natural, condición intersexual, o por medio de lo artificial, el maquillaje acompañado del simulacro. En el tatuaje del indio la unión de los dos aparatos reproductores apunta a la transgresión de lo natural por medio de lo artificial (el maquillaje).

En la segunda parte del “Teatro Lírico de Muñecas” se repite el primer párrafo de la primera parte, éste se encuentra precedido de una frase que aclara lo que Cobra y la Señora están intentado achicar: los pies de Cobra. La repetición es parte fundamental de la simulación, en este caso es tan fuerte su efecto que logra una subversión entre lo natural y lo artificial a través de lo grotesco. La generación espontánea que brota del baño de Cobra, por culpa del elixir de la reducción que prueba ésta para achicar sus pies, da origen a una naturaleza repugnante que emana de una fuente artificial. Aquí, lo natural es despojado del tiempo, su crecimiento y reproducción se da a velocidades que son ajenas a su evolución normal. A la naturaleza le es negado su espacio “armónico” con el fin de visibilizar la artificialidad que emana de sus propiedades naturales; se desmitifica su carácter inmanente y deja de constituirse como un origen. Su belleza es pura idealización que se degrada, ya que sus propiedades destructivas hacen de lo natural una fuerza que exhala caos en los lugares que crece: el desorden es lo que genera lo natural. Esta visión de la naturaleza en la novela es muestra del reordenamiento que desea Cobra para que su cuerpo, entendido como lo natural, se reconstruya y se convierta en la imagen deseada de sí misma. Así, la inversión es central en este pasaje; no solo la naturaleza invierte sus fundamentos, también Cobra invierte su cuerpo para posibilitar un cambio: “se había suspendido la reina, al techo, por los pies, ahorcado al revés [...] Murciélago albino” (Sarduy, 1986, p.32). Esta posición tiene como objetivo que su cuerpo logre una transformación que cambie el aspecto de sus pies, los reduzca. Incluso, la sintaxis se invierte al cambiar de lugar el orden de las palabras en algunas frases, esto con el fin de exponer cómo el orden de las palabras altera el sentido; por eso cuando a Cobra la bajan del techo, ésta “Había perdido el sentido del equilibrio y, al parecer, también el equilibrio de los sentidos” (Sarduy, 1986, p.33). El lugar que ocupen las dos palabras (sentido, equilibrio) dentro de la frase cambia totalmente el sentido de la oración. El travestismo es recreado por medio del lenguaje, da la sensación de que, dependiendo del lugar que ocupe en la oración, una palabra se convierte en la vestimenta de la otra, su maquillaje; la subversión logra romper lo que está dado por sentado.

El epígrafe del capítulo “Enana blanca” se erige como un apoyo que al mismo tiempo es una contradicción para lo que sucede con Cobra y la Señora. El epígrafe pertenece a Fred Hoyle y relata la existencia de estrellas que son nombradas enanas blancas; expone su densidad elevada y la evidencia de ciertas características que poseen, concluyendo que éstas “han alcanzado el final de su evolución” (Sarduy, 1986, p.42). Lo que le sucede posteriormente a Cobra es totalmente fantástico y absurdo, algo incomprensible que choca con el cientificismo del epígrafe que da nombre al doble enano de Cobra: Pup. Unir estos dos discursos que se oponen (lo científico con lo fantástico), o que el uno genere al otro, implica socavar la validez de los dos al contrarios, se anulan; el sentido se disuelve en la volatilidad del lenguaje que destruye cualquier coherencia y orden establecido. Ahora, para que esto suceda no se puede partir de la nada, de esto es consciente el narrador, y el travestismo que nos presenta al inicio de este nuevo capítulo está atado a los juicios de valor que se manifiestan en quienes lo practican. Por consiguiente, no duda en relatar que “Como todo en las locas, el invento se convirtió para ellas en un juguete desasosegado; abusivas, inconscientes, frotaban los Malditos con él, sin freno, tarde, noche y madrugada” (Sarduy, 1986, p.42); el travesti en esta cita se describe como obsesivo y compulsivo, características de enfermedad mental que introducen su figura en un espacio de desprecio hacia su imagen. Éste modo de retratar al travesti ha sido el hegemónico, pero es necesario partir de él para romper desde el interior del discurso con un sistema de pensamiento que categoriza una práctica alternativa como enferma. A continuación, por culpa del brebaje reductor, terminan siendo empequeñecidas Cobra y la Señora. La descripción de su modo de caminar cuando son enanas en realidad transmite la brusquedad y el impacto que causa el travesti a la vista:

las enanas siguen espantando jejenes. Aprovechan, eso sí, el menor insecto que roza la mejilla de la otra para darle una bofetada. Terminan moradas y coléricas, entrándose a trompones y puntapiés. [...] Lentas, ceremoniosas, demasiado teatrales, avanzan los botines repujados, con la punta de los dedos se recogen, qué graciosas, las colas de seda, levantan, altivas, la cabeza, un paso, otro, adiós. (Sarduy, 1986, 49)

La escena parece callejera, pues ya transformadas entran en un espacio similar al nocturno en el que normalmente se desarrolla el travesti; el cliché posee la descripción con el fin de mostrar la violencia en que conviven los travestis, ya sea por envidia o por competencia de saberse la más hermosa. Todo esto no es transgresor, sino que contextualiza, por medio de la parodia, las condiciones que vive el travesti y los prejuicios que carga su imagen. Lo transgresividad y la

resistencia se encuentra en la parodia que hace Sarduy de estos prejuicios a través del espacio en que se desarrolla el pasaje, como también el contexto que las hace reaccionar de forma violenta: no es la calle ni la transformación del travesti lo que las hace violentas, sino el empequeñecimiento, la reducción sufrida que las convierte en enanas, el temor que hace aparecer el peligro del doble. Además, el lugar en que transcurre este pasaje es un dormitorio, puntualmente es una cama; una escena que sucedería en la calle es trasladada al espacio reducido del dormitorio de Cobra, donde su manera de actuar junto con la Señora toma un tinte absurdo que destruye parte del prejuicio al que es sometido el travesti, al mostrar su inconsistencia. Ahora, esta escena es solo el preludeo de lo que sucede después con el desdoblamiento de Cobra y la Señora. Sin que el lector se haya podido acomodar a la reducción, Cobra habla de su doble enana y la identifica como “La Poupée a la Pupa y a la tenue explosión de Pup” (Sarduy, 1986, p.52). La aparición del doble permite al travesti mostrar la visión de sí misma como un ser que se encuentra en desarrollo, en crecimiento; que de lo mínimo está pasando a ser lo que siempre ha deseado como ideal. Esto queda explícito cuando el narrador hace desaparecer al doble de la Señora, actante reducido que no tiene interés en el travestismo como posibilidad identitaria, sino más bien como ingreso económico. Este estado de desarrollo del travesti, Eustaquio, sin nombrarlo explícitamente, lo expone al expresar que “pintaba el interior, lo invisible” (Sarduy, 1986, p.55); la esencia de los sujetos travestis es la que Eustaquio expresa en sus pinturas y maquillajes. Él saca del interior de cada sujeto travestido la esencia que expresa el ideal de mujer que desean alcanzar: la identidad a la que aspiran. La transgresión se vuelve más explícita cuando el narrador le presta la voz a Eustaquio, ahora en su papel de Maestro: “*Un río que se seca, un monte que se derrumba o un hombre que se convierte en mujer anuncian que el fin de la dinastía está cerca*” (Sarduy, 1986, p.56). Se mezcla lo “natural” con lo “artificial”; pasa por los acontecimientos naturales existentes y enfatiza al final una transformación que por medios naturales es imposible, es decir, la frase causa extrañamiento por la unión de eventos que son efectos de cambio causados por la naturaleza o por obra indirecta del ser humano y sucesos que solo son posibles a través de la intervención de lo artificial, lo que sería considera contranatura; la construcción de la frase muestra la inconsistencia del límite entre lo artificial y lo natural.

Sarduy titula “A DIOS DEDICO ESTE MAMBO” a la ardua búsqueda que emprenden Cobra y la Señora para hallar al doctor Ktazob y al posterior cambio de sexo de Cobra. Éste título sugiere una resistencia la forma en que lo religioso impregna el discurso de lo natural. Su intención es dejar en evidencia la concepción que tiene la religión respecto al cambio de sexo,

considerándolo un método quirúrgico que va contra la naturaleza humana. Por consiguiente, se esgrimen en la novela argumentos como “el Día del Juicio ¿con qué faz y natura aparecerá la deshadada ante el Creador y cómo la reconocerá éste sin los atributos que a sabiendas le dio, remodelada, rehecha, y como un circunciso terminada a mano?” (Sarduy, 1986, p.87). El dogma católico permea de moralidad la posibilidad de la transexualidad. El travestismo en este capítulo está presente como un puente para la transexualidad; es el espacio intermedio que ha sido insuficiente para Cobra, ya que no ha logrado copar el ideal de mujer que desea. Mientras el transexualismo permite que la transgresividad, impulsada por la parodia de Sarduy, llegue a su punto más alto, la resistencia va perdiendo su pulso en varios espacios. En cierto momento, la Señora charla con un cura y le responde a sus prejuicios sobre las posibilidades que un sujeto tiene para constituirse como transexual. La resistencia se plantea haciendo uso de un lenguaje que mezcla el discurso médico, religioso y biológico por medio del cambio de perspectiva y circunstancias particulares que rodean el cuerpo de quien desea ser transexual:

El cuerpo, antes de alcanzar su estado perdurable – (...) – es un libro en el que aparece escrito el dictamen divino ¿por qué, en un caso como el aquí presente, en que a todas luces en lo *Escrito sobre un cuerpo* se ha escapado una aunque nimia engorrosa errata, no enmendar el desacierto y poner coto al retoño errado, como entre los infantes, cuando punza se cauteriza un dedillo marginal o una molleja? (Sarduy, 1986, p.88)

Lo religioso es puesto en tela de juicio por medio del discurso médico al negar la posibilidad de la existencia del destino, el “dictamen divino” se encuentra expuesto a la posibilidad del error. Ahora, al mismo tiempo, el discurso médico es subvertido al tomar el pene como un lugar corporal que no es necesariamente biológicamente natural, sino como una malformación, un error de la genética ligado con lo divino: la contradicción en la que entran los dos discursos, manteniendo en el medio lo biológico, crea una tensión que desvirtúa cualquier noción de verdad. Ésta contradicción entre los discursos le quitan la carga de aberración al cambio de sexo. Es por esto que la Señora termina su conversación con el religioso comentando que ha ido a visitarlo para “deshacer, de la naturaleza, tantos entuertos” (Sarduy, 1986, 90).

En el momento en que se han perdido las esperanzas de encontrar al Doctor Ktazob, aparece “un hombre alto y delgado, de manos finas” (Sarduy, 1989, p.98). Y en un pasaje posterior Cobra se da cuenta que “la machorra que tenía delante no era otra que la Cadillac” (Sarduy, 1986, p.99). El encuentro entre Cobra y la Cadillac detona el relato de la segunda sobre su transformación a manos de Ktazob: “la inversión de la inversión” (Sarduy, 1989, p.99). Quien era un travesti ahora

se ha convertido en hombre por medio de la operación realizada por Ktazob, pero las maneras de su nueva identidad son exageradas, performativiza a su máxima expresión todos los prejuicios que representan lo masculino; así, cuando la Cadillac habla, expresa un machismo altisonante al decirle a Cobra: “te dejará bien rajada. Me reservas, eso sí el estreno” (Sarduy, 1986, p-99), alusión clara a la operación que le realizará Ktazob cuando lo encuentre. El narrador, consciente de todo esto, realiza una parodia de lo masculino al describir la manera en que Cadillac se despide de Cobra: “Risotada. Manotazo en la cadera. Tiró la puerta” (Sarduy, 1986, 99). La dificultad de saber cuál es el sexo de la Cadillac después de su travestismo y su posterior operación, y sus continuos cambios de registro entre lo masculino y lo femenino, son muestra de la performatividad de género que obliga a cumplir, de manera coherente, con ciertos ademanes que se convierten en normas para poder verse constituido y reconocido como hombre o mujer. Cadillac elude todas estas normas gracias a los cambios abruptos de su performance; ha pasado por las manos de Ktazob y el travestismo pero su cambio de sexo termina en un resultado inesperado según como se presenta el cantante al iniciar la novela: la Cadillac aparece como un travesti similar a Cobra que compite por ser la más bella del Teatro lírico de muñecas, por lo que después de la operación con Ktazob habría de esperarse una conversión en mujer, no en hombre. Así, la identidad original de la Cadillac no se puede ubicar en un origen, su referente sexual se encuentra escindido. En este pasaje es la Cadillac, como actante, quien resiste al discurso heteronormativo y falogocéntrico por medio de su performance de lo masculino, acompañado, por supuesto, de la parodia que hace el narrador de la nueva identidad que performatiza. Posteriormente, Ktazob expone de forma paródica la posibilidad de esta disolución de identidad que puede surgir por el no reconocimiento de la morfología que acompaña al sujeto. Por consiguiente, enfatiza la importancia de la lectura que hace el paciente de su cuerpo; éste debe estar consciente durante el proceso de reestructuración corporal que sufrirá durante la operación, ya que “si en el estado intermedio el principio conocedor del sujeto se desvanece puede que zozobre en ese limbo, o que al volver en sí no se reconozca en su cuerpo reestructurado” (Sarduy, 1986, p.106). De esta manera Ktazob le habla a Cobra, pero también parece hacerle un llamado de atención al lector: entre todo el desperdicio de lenguaje seguro ya te perdiste, es difícil saber quién es quién, o qué es qué. La advertencia de Ktazob tiene como objeto dejar expuesta estrecha relación que existe entre la identidad y la corporalidad; posturas que Lacan maneja en sus posturas teóricas y que Butler retoma y desarrolla para darle

sustento a la teoría queer, demostrando que la identidad de género es una construcción cultural y no natural.

Cuando la operación de Cobra finaliza, uno de los asistentes, llamado “*Instructor de Cobra*” le señala: “ya eres, Cobra, como la imagen que tenías de ti” (Sarduy, 1986 p.118). Así, El travestismo parece haber desaparecido por completo en Cobra, sensación que el narrador refuerza al relatar el modo en que Cobra se mira a sí misma: “Ha franqueado el estado intermedio; ya sabe que no sueña; ha encarnado: se pregunta en qué pájaro” (Sarduy, 1986, p.118). La metamorfosis se ha vuelto estable; en vez de mariposa es un pájaro, ya no se camufla. Para Cobra este último es símbolo de libertad, pero la ambigüedad todavía lo traspasa. Al estabilizarse la transformación Cobra pierde la capacidad de resistir al discurso del género como construcción natural, ya que el transexual ataca un nivel diferente dentro de la matriz del discurso heteronormativo: el sexo. Cobra, como lo establece su *Instructor*, ha logrado hacer real lo imaginario; ha perdido su capacidad de subversión; aún transgrede lo natural por medio de un cambio corporal llevado a cabo por métodos artificiales, pero refuerza el discurso heteronormativo en cuanto a la noción de género: Cobra se convierte en mujer, ya no existe el deseo de ser más mujer que la mujer, ahora ella por fin es. La capacidad de lo imaginario y lo impensable ha sido llevada hasta sus últimas consecuencias. Lo impensable ha sido realizado, ha sido completado, al parecer sin dejar más lugar a lo posible: Cobra se ha puesto límites. La simulación ya no se práctica, ya no interroga la construcción del género. Sarduy es consciente de la diferencia entre el performance del travestí y el del transexual, por eso expone que

Para el travesti, la dicotomía y oposición de los sexos queda abolida o reducida a criterios inoportunos o arqueológicos; para el transexual, al contrario, esa oposición no sólo se mantiene sino que es subrayada, aceptada: simplemente el sujeto, tomando el <<corte>> al pie de la letra, ha saltado del otro lado de la barra. (1999, p.1300)

Esto no quiere decir que el transexual deje de ser una identidad que transgrede, sino que su identidad no llega a ser tan subversiva y resistente como la del travestí, ya que le camuflaje y la simulación han perdido su capacidad desestabilizadora; además, el performance en el caso del transexual corresponde a lo que la corporalidad presenta como coherente, a pesar de ser conseguida por medio de lo artificial. La contradicción que el travesti plantea con su performance se pierde, ya que con el transexual todo se hace en búsqueda de la coherencia. La pérdida del carácter

resistente del transexual es explicada por medio de la concepción que Baudrillard tiene de la simulación:

La transgresión, la violencia, son menos graves, pues no cuestionan más que el reparto de lo real. La simulación es infinitamente más poderosa ya que permite siempre suponer, más allá de su objeto, que el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación. (1978, p.43)

El sujeto transexual acepta en gran parte el reparto de lo real, solo se opone a una ley: la natural, que dictaba la constitución de un cuerpo que no correspondía a su esencia. Por medio de la tecnología reformula su materialidad corporal, pero lo realiza de acuerdo a un modelo ya preestablecido, a una identidad estabilizada y normativizada norma como una correspondencia entre lo psicológico (esencia) y lo morfológico (corporal).

Después de su operación, la primera aparición de Cobra en público se da en un entorno urbano. Por primera vez la narración sale del espacio de los cuartos oscuros, los bares y el burlesque para dar paso a la calle, a la ciudad; Cobra se hace presente en ella de manera grotesca, así el narrador la describe: “*Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco*” (Sarduy, 1986, p.126). Algo en su rostro aún delata su procedencia, su cabeza anuncia la llegada de algo que parece no estar presente. Existe en Cobra un miedo al espacio urbano, se esconde, se tapa, hace todo lo posible para escapar de los conglomerados de gente. Todos se burlan de ella, la persiguen, la intentan acorralar, se siente señalada. Entonces, en un ataque paranoico Cobra explica:

Me siguieron.

Me hostigaron.

Me acosaron contra un muro.

(...)

El índice muy cerca de mis labios grito:

-El él” (Sarduy, 1986, p.130)

A pesar de su cambio, el falo en Cobra sigue atado a ella, pues haber nacido con pene aun parece ligar su identidad a su pasado morfológico. Lo cual está reforzado en el primer acto de la segunda parte cuando el narrador desdobra la imagen de Cobra y describe sus movimientos y su cuerpo de forma varonil. Mientras Cobra ha dejado el travestismo de lado, el narrador sigue creando espacios que muestran la desarticulación de lo natural por medio de lo artificial. Así, antes que aparezca TIGRE en escena, el narrador describe las imágenes que un acuario refleja sobre el muro de un bar: “sombras lentas –vibraciones de aleta- empañan ese día de neones sumergidos entre piedras

y madreporas de polietileno, bajo inmóviles hipocampos de vidrio fluorescente y flores inoxidable blanquísimas, siempre abiertas” (Sarduy, 1986, p.140). La descripción parece emular la danza y la simulación que un travesti desarrolla; la mezcla de lo natural con lo artificial expone la manera en que procede la simulación del travesti: reflejo de su camuflaje. Pero el narrador va más allá, y por medio de sus descripciones muestra que la naturaleza también simula: “Las cebras saltan por hileras, a intervalos regulares, una hilera de cebras negras rayadas de blanco, una hilera de cebras blancas rayadas de negro” (Sarduy, 1986, p.142-43). La perspectiva se dobla: una misma cosa se mira de dos maneras diferentes a través del lenguaje. Las cebras actúan como ejemplo de lo que sucede con la corporalidad en la identidad; su materialidad está dada a la interpretación, a la generación de varias posibilidades para entender un mismo acontecimiento. La aparición de TIGRE, TUNDRA, TOTEM Y ESCORPIÓN permite, cuando parecía que todo iba estabilizándose, seguir desequilibrando un status quo por medio del derroche y la rebeldía: todo lo desarticulan. Son sujetos que exponen la posición del neobarroco Sarduyano a través de la crítica al capitalismo por medio del derroche, el erotismo, y la parodia. TUNDRA es poseedor del lenguaje; es quien sabe el poder de lo nombrado: “duermes sobre el árbol de la retórica” (Sarduy, 1986, p.147). ESCORPIÓN es portador del tiempo e insignia y premonición de la muerte; es quien carcome todo lo material y muestra el carácter efímero de lo corporal. TOTEM es representante de todo lo fálico, el referente privilegiado (pene), pero al mismo tiempo es lo fálico que se encuentra erecto por el tatuaje:

tu sexo es el más grande y en él están inscritos, como en las hojas de una árbol sagrado del Tibet, la totalidad de los preceptos búdicos. Sin que nadie los haya cifrado, partiendo en espiral del orificio, alrededor del glande se inscriben los signos de toda posible ciencia. (Sarduy, 1986, p.178-79).

TIGRE es portador de la fertilidad, a su paso todo nace y crece. Estos cuatro actantes, seres que irradian extrañamiento en todas sus acciones, son masoquistas, burlescos, criminales, revolucionarios, violadores, sabios, fetichistas... dantescos: son todo y nada. Hacen parte de ese espacio que busca reestructurar todo lo conocido, pero también son portadores en varias ocasiones de los valores heteronormativos que impregnan a la sociedad. Son ellos quienes se encargan de bautizar a Cobra a por medio de la tortura, el masoquismo y lo abyecto; Somos nosotros quienes también bautizamos y matamos a Cobra por la dificultad de aceptar, como sociedad, su última transformación. El ritual es reflejo y simbiosis de un ser humano que se convierte en tatuaje: el

tatuaje, su nombre, lo moldea. Por eso a Cobra “ESCORPIÓN le trazó en el jacket, sobre la espalda, un arco vertical que se abrió en la piel, chorreando, embebido por la felpa, retorciéndose como una serpiente machetada” (Sarduy, 1986, p.154). El tatuaje en este pasaje funciona como prenda de vestir, como espacio de reflejo e identificación, de figuración, en que la forma de lo tatuado refleja lo que dice: la “C” como figura de la serpiente, como inicio que expresa al ser y al nombre como uno solo, una escritura que se multiplica, que se superpone una y otra vez. La descripción de esta marca se encuentra colmada de polifonía: triunfa la diversidad de perspectivas y puntos de vista. Justamente, esta heterogeneidad en el lenguaje y amalgama de elementos incompatibles entraña un inmenso poder revolucionario. La polifonía implica la pérdida del lugar único y armónico (centro), dando paso al caos y a la estridencia, pulsiones que entrañan un profundo rechazo y derrumbe de la entidad logocéntrica que rige el mundo occidental: escena que se avecina con la muerte de Cobra. La “C” tiene forma de serpiente, o marcado en la piel el arco vertical tiene forma de serpiente, o la sangre forma la “C” y le da forma de serpiente, o es Cobra actante quien se retuerce como una serpiente machetada. La “C” va llenándolo todo con su reflejo de serpiente, va dándole mayor significación a lo que sigue, pero al mismo tiempo es portadora de la nada. Se sabe que la “C” que le mara ESCORPIÓN es un artificio, un simulacro, que a pesar de su vacío no deja de proliferar significaciones. “TOTEM (...) de un dolo gesto, calígrafo de estilo anguloso, le dibujo el circulo de la adivinación (...) TIGRE le estampo junto al círculo un sello cuadrado: BR. TUNDRA le laceró junto al hombro una A” (Sarduy, 1986, 154). En el tatuaje que los cuatro le realizan a Cobra aparecen contrastes que muestran la contradicción de lo nominal y la capacidad del significante. Por un lado, las marcas que ESCORPIÓN y TOTEM tatúan en Cobra están cargadas de significación y simbolismo: reflejan su nombre y su constitución. Por otro lado, las marcas de TIGRE Y TUNDRA parecen puestas en Cobra aleatoriamente, son puro capricho, azar; pero son pensadas con la intención de crear un efecto, una personalidad que logre lo que implica llevar dicho nombre. Por eso le han tatuado su nombre Cobra, “para que envenene, Para que ahogue, para que se enrosque alrededor de sus víctimas y las asfixie. Para que hipnotice con el aliento y sus ojos brillen en l noche, enormes, de oro” (Sarduy, 1986, p.154); según TIGRE “Para que repté y se confunda con las piedras. Y muerda en el tobillo. Y de un zarpazo, escamas afiladas, hiera” (Sarduy, 1986, p.154). En el nombre se encuentran cargadas unas expectativas, el deseo de causar un impacto, un terror en quien mire a Cobra; lo terrorífico la impregna, la delata. Estos cuatro actantes desean recordarle a Cobra lo que ha sido hasta ahora, recordarle que su

intento de ser mujer ha sido un fracaso al perder su capacidad de impactar por medio del travestismo. El tatuaje con su nombre es un modo de erigir lo fálico en Cobra de manera presencial; lo fálico es marcado por un nombre, por un pasado, por una apariencia. El tatuaje funciona a modo de espejo, de reflejo, de recordatorio. Con el tatuaje parecen decirle a Cobra: has de seguir cambiando de piel, has de estar siempre en busca de un orden, no establecerte en uno ya preestablecido, has de ser Cobra para que siempre mudes de piel y ésta se convierta en un reflejo para los otros: reflejo de lo posible, de lo impensado, de lo potencial: un simulacro.

2.4 Muerte de Cobra. Vacío: expansión de potencialidades

La muerte de Cobra, evento que ocurre mucho antes del final de la novela, eclosiona como un nuevo impulso argumental que estremece al narrador y los actantes. A manera de cortejo fúnebre, todos intentan conciliar la muerte en todas sus facetas, pero se hace a través del *Libro tibetano de los muertos*, un texto de contenido espiritual para el budismo que concilia la vida con la muerte incorporando el sentimiento del vacío como potencialidad originadora. El vacío se convierte en el origen, pero no en su centro; es una dimensión en que el límite se ve superado por la capacidad transgresora de lo que se encuentra palpitante: la potencia, las infinitas posibilidades de contextos y materialidades. En la novela, el vacío relacionado con la muerte celebra la vida y la expansión de los límites que conciben lo posible. El Big Bang, fenómeno cosmológico que Sarduy teoriza en su propuesta del neobarroco, es el origen del universo; un acontecimiento donde del vacío surge un universo en expansión, una materialidad que se une por fuerzas caóticas; mutilada, masacrada y torturada para crear estabilidades bastante débiles frente a la vastedad del caos que las rodea.

La muerte de Cobra es un reflejo del caos que envuelve su cuerpo. Su muerte es necesaria para desenmascarar la ruina de una sociedad que por sus contextos encuentra inconcebible la existencia de un cuerpo travestido y transexualizado. El miedo de la sociedad a estos cuerpos que exponen la inestabilidad de las identidades, lleva a su marginalización como herramienta de defensa para el mantenimiento de un status quo. El cuerpo de Cobra aparece muerto sin que el lector sepa qué ha pasado, no se explica ni la forma ni los motivos de su muerte, en un principio no se nos relata cómo muere; el narrador solo relata: “Con el cuerpo de Cobra a cuestas –la cabeza

perforada sangra por la nariz, contra su nuca, sobre su hombro derecho-por ahí viene TOTEM” (Sarduy, 1986, p.185). El espacio de la novela se vuelve decadente y putrefacto durante la travesía de los pájaros (TUNDRA, TIGRE, ESCORPIÓN Y TOTEM) hacia lo que parece ser un santuario budista. El cuerpo muerto se va desarticulando poco a poco, se desmorona en líquidos abyectos que van saliendo de su interior y son recogidos por alguien que nunca es nombrado (Sarduy, 1986, p.197). Desde que el narrador comenta que “Al cuarto día el principio conocedor abandonó el cuerpo de Cobra” (Sarduy, 1986, p.192), su cuerpo se vuelve una abyección al ser abandonado por la vida, la materialidad se deshace; el cuerpo de Cobra se descompone en pequeñas partículas que vuelven a ser parte del flujo del mundo, pero este proceso es acelerado por agentes que podrían ser los cuatro actantes que acompañaban su cuerpo. El narrador nunca especifica quienes

Le cortaron la piel en bandas que clavaron a las piedras.

Le machacaron lo huesos.

Mezclaron ese polvo con harina de cebada. Lo dispersaron al viento.

Repitieron por última vez las sílabas

Lo abandonaron todo.

Para los pájaros. (Sarduy, 1986, p.198)

El desmembramiento y la pulverización de Cobra es muestra de una imposibilidad. La muerte de Cobra va acompañada de un crecimiento exponencial del neobarroquismo el derroche del lenguaje lleva a romper los límites, desarticula el espacio y el tiempo de la novela. La muerte de Cobra se recalca por medio de la repetición del suceso; a cada nuevo relato sobre los detalles su muerte, lo acompaña la yuxtaposición de eventos que no terminan de encontrar un orden cronológico para entender los motivos de su fallecimiento. Todo radica en un intento de mostrar cómo el mundo de la novela se desarticula, se instaura en una zona de vacío que solo es impregnada por sabiduría tibetana. El neobarroco se vuelve excesivo por la presencia de lo oriental y la exacerbación de un lenguaje que describe continuamente espacios que parecen perder su forma, o que la tienen tan llena de detalles que se convierten en un aglomerado que no tiene sustento racional que permita darles un posible ordenamiento, un sentido único y unívoco. Así, la muerte de Cobra se revisión pero siempre cambian los elementos que se relatan. Ahora, mientras se explora el momento clave de la muerte de Cobra, el espacio cada vez se enrarece más, se resquebraja con mayor prisa, existe mayor temor al vacío: “más congestionado que una enana saltona con una chaquetica de monedas, Cobra subía por una columna alrededor de la que, prendidos en hélices, quedaban restos de peldaños” (Sarduy, 1986, p.201). Los cinco compañeros, incluido Cobra, se travisten y el espacio

comienza a fluctuar con mayor rapidez. TOTEM y TIGRE tatean “Nos empapa la lloviznita urticante de las miradas...” (Sarduy, 1986, p.204); y TUNDRA, “Ojillos burlones nos recorren de pies a cabeza. Dedos nos apuntan, nos ponen asteriscos” (Sarduy, 1986, p.205). Todos se travisten y aparecen en un contexto en el que el travestismo causa un estado de ruptura frente a la normalidad. Las miradas de la gente que los observa los delatan, los leen intentando comprender lo que se encuentra detrás del disfraz. El travestismo parece inconcebible, para una sociedad que lo desestima como una posibilidad. La desarticulación que desea Cobra (Sarduy, 1986, p.207) parte del deseo de convertirse en un sujeto estimado que cause admiración, por eso le expresa a Rosa la vidente “Quisiera ser acróbata del *Palacio de las maravillas*” (Sarduy, 1986, p.207), su deseo proviene de la incongruencia entre su cuerpo y su esencia, búsqueda inútil de un orden que para ella siempre termina siendo efímero, caprichoso. Justo este deseo de desarticulación es el que trae la muerte de Cobra que se basa en el ordenamiento propio de la cultura, de lo social, el mantenimiento del status quo: “Con cascos metálicos que imitaban cabezas de lechuza, de águila filipina comedora de monos, un agente del orden se acercó a COBRA” (Sarduy, 1986, p.209), es su actitud resistente frente al orden preestablecido la que termina detonando su muerte. Así, como documento de identidad Cobra le entrega al agente una flor; como drogas le da un Templo del Edén, y como divisa un florín (Sarduy, 1986, p.210). Después de esta parodia, para rematar, al decirle el agente del orden que está detenido, Cobra se saque el sexo y le orina los pies (Sarduy, 1986, p.210); por lo que “Sujetándolo por los hombros el policía lo arrinconó contra la pared. Le enterró en el cuello las garras. Con el pico de acero le perforo el cráneo” (Sarduy, 1986, p.210). De esta manera se informan los detalles que rodean la muerte de Cobra, pero parece otro espacio, otro lugar, un diferente contexto al de las páginas anteriores en donde se nos relata por primera vez la situación del cuerpo de Cobra apenas la vida deja de ser propietaria de su cuerpo. En ningún momento el narrador le brinda al lector un hilo conductor que le ayude a comprender cuál es el orden de la narración. El espacio y el tiempo son llevados a tal estado de metamorfosis que se confunden y entrelazan, creando una simbiosis entre la vida y la muerte. Pero esta simbiosis es una dislocación propia que el narrador posibilita por medio del budismo. Aquí, el cuerpo, como para el budismo tibetano, después de ser abandonado por el principio conocedor, no tiene utilidad alguna sino la de ser comida para los pájaros; pero la vida no depende del cuerpo, sino de la iluminación. Y para el narrador, éste es el proceso que Cobra empieza a recorrer a partir de su muerte. Por eso, en el capítulo que Sarduy llama “BLANCO” (Sarduy, 1986, p.211), cuando le da

una dedicatoria “A Cobra” (Sarduy, 1986, p.217), el papel se encuentra en blanco (Sarduy, 1986, p.217-18), El cuerpo de la vacuidad, un espacio de iluminación en que el cuerpo se desprende de toda característica imitativa (Padmasambhava, 2012, p.42)¹⁷ se puede ligar con lo que le sucede al cuerpo de Cobra. Esta iluminación está relacionada con algunas características que ya se han comentado del simulacro; no el espacio en que el simulacro se vuelve una decisión, un efecto, sino el espacio anterior, en el que el simulacro no es posible porque lo corporal se ha esfumado. Así, en *El libro tibetano de los muertos (Bardo Thodol)*, se relata, en “El camino de la iluminación”, cómo se constituye el cuerpo de la vacuidad: “Tu espíritu, que no está constituido por nada, es, pues, por una parte, esa vacuidad, y, por otra, como lo conoce todo, es ese conocimiento. La unión de esa vacuidad y de esa lucidez es el Cuerpo de Vacuidad” (Padmasambhava, 2012, p.41). Sarduy, conocedor de la sabiduría tibetana, comprende que el vacío del que se habla en oriente no es el mismo de occidente. Por eso, el vacío no es la nada, no hay que llenarlo porque ya se encuentra lleno de todo; todo conocimiento está ligado al vacío porque de allí nace lo impensable; pero, esto que es impensable, es una pulsión que antecede al suceso de convertirse en pensamiento, y toda pulsión de cualquier pensamiento se encuentra en el vacío, a modo Retombée¹⁸ en la cámara de Eco, como lo explica Sarduy en su ensayo Barroco: la consecuencia puede perfectamente preceder a la causa. Así, el cuerpo vacío de Cobra, un espacio espiritual no material, permite la pulsión de reencarnar en un cuerpo que posibilita una identidad alternativa de su espacio; incluso, el estado de vacuidad en que se encuentra, reúne cualquier identidad alternativa que pueda hacerse manifiesta en un espacio físico.

Con la muerte de Cobra el neobarroco se vuelve tan exasperante, las descripciones son abarrotadas de detalles, que la verosimilitud se ve totalmente invertida, trastocada. Este crescendo es muestra de un deseo de desestabilizarlo todo al tener consciencia de la dificultad que tiene Cobra para vivir en los contextos en que se relaciona con una identidad alternativa a las ya estables. El transexualismo de Cobra la lleva a la muerte por la incapacidad que tienen los contextos

¹⁷ Nota 11 de *El libro tibetano de los muertos (Bardo Thodol)*

¹⁸ Uno de los conceptos más interesantes desarrollados por Sarduy es el de la retombée: éste, eludiendo la causalidad y la contigüidad, permite pensar la posibilidad de que la consecuencia anteceda la causa. De esta forma, una manifestación estética podría anticipar los modelos de pensamiento de una época posterior: el eco podría preceder la voz.

heteronormativos de incluir una identidad que se resiste a sus presupuestos de naturalidad. Así, la muerte de Cobra también mueve un desquebrajamiento de cualquier contexto que intente dar algo de estabilidad a la narración, el orden se revienta totalmente porque el hilo conductor y la noción de géneros se diluyen completamente en una metamorfosis continua de lo material, de lo palpable. Este movimiento de resistencia es necesario para hacer frente a cualquier discurso que discrimine una identidad transexual o travestida. Así, Sarduy muestra que su posición no va encaminada a quitarle fuerza al transexualismo como agente transgresor, sino a exponer la manera en que los contextos heteronormatizados hacen uso del transexualismo para reforzar su logós. Entonces, el problema son los contextos, pero mientras el mundo se vuelva más globalizado, estos contextos empiezan a chocar de formas más abruptas, creando grietas que permiten lugares de enunciación para estas identidades. Por esto, es pertinente proponer la categoría de Ultrabarroco, traída a la luz por Mabel Moraña en su libro *La escritura del límite* (2010), para intentar comprender los movimientos y trastocamientos que suceden en la última parte de la novela. Para Moraña “El Ultrabarroco sería justamente la inflexión más actual de una semántica que se revela contra el ordenamiento racional de contenidos artísticos, el equilibrio representacional y el disciplinamiento hermenéutico” (p.89). Hasta aquí el Ultrabarroco no tendría mayor diferencia con el neobarroco; la cuestión sería el grado al que llega este intento de desligarse de cualquier orden. Sobre todo porque el Ultrabarroco, según Moraña lo plantea, es una postura más política que le hace oposición a un sistema neoliberal. Ya no se trata solo de lo cultural en cuanto a diferencias entre culturas, sino a desigualdades sociales (Moraña. 2010, p.89). Es decir, el Ultrabarroco no es una resistencia sino una crítica pura y dura a un espacio globalizado que pretende seguir manteniendo un orden que ya no existe. Entonces,

El arte ultrabarroco reivindica la materialidad y reproductibilidad de la obra, ejerce y extrema el *arte de la cita* (los contenidos *fuera de lugar*, la minimización de la memoria contextual), y expone la fragmentación y la impureza de los significantes culturales como uno de los principios de representabilidad postidentitaria. (Moraña, 1986, p.90)

Ya no existe nada que sea puro y que permita pensar en la existencia de una identidad estable; las identidades ya se multiplican, es el mundo y sus contextos los que parecen no estar preparados para una desestabilización de lo identitario. Por eso, para Moraña, la cuestión del barroco recae en

La necesidad de historizar sus actualizaciones, sin caer en la tentación de revelar la reincidencia barroca como mecánica de supervivencia de lo remoto, sino más bien entendiéndola como un *retorno de lo reprimido*, es decir, como el resurgimiento obsesivo de una problematicidad

suprimida, invisibilidad o marginalizada por las narrativas y las prácticas de la modernidad.
(Moraña, 1986, p.89)

La represión de estas identidades alternativas han hecho necesaria la reaparición del barroco en el contexto latinoamericano; desligado de su contexto colonial, su forma cambia según las particularidades del contexto hegemónico al que se enfrenta con el fin de poder dislocar, resistir y desnudar la debilidad de sus bases.

Siguiendo este orden, en la última parte de *Cobra*, estas características van en crecimiento. El budismo tibetano aparece con toda la fuerza de sus postulados que abordan el estado intermedio después de la muerte como la vía para conseguir una iluminación del espíritu, pero estas ideas se mezclan con elementos urbanos, fetiches, abyecciones y espacios sórdidos que llenan los pasajes narrativos de elementos que se yuxtaponen, creando así un collage sobresaturado de referencialidad. Esta estética no se mantiene estable durante toda la segunda parte, sino que fluctúa constantemente, causando un choque de contextos que, en algunos momentos, termina produciendo la anulación simultánea de la validez y coherencia de los mismos, tensiones que configuran su ruina. Sí el Ultrabarroco remite “a la violencia originaria, vinculando las referencias al colonialismo con la exhibición casi obscena de cuerpos desmembrados o de espacios agobiantes” (Moraña, 2010, p.90), no es de extrañar que las descripciones del cuerpo de *Cobra* mutilado y desmoronándose estén llenas de matices rudos que enfatizan la existencia del cuerpo como residuo, ese espacio abyecto que parece no tener nada más que decir. El Ultrabarroco sería esa estética que se vale de la ruina para instaurarse como un lugar en el que cualquier construcción se puede realizar de manera aleatoria. Un espacio posibilitador que parte de la pérdida de cualquier base estable que dé espacio para un mantenimiento gradual de lo que se construye. Así, el Ultrabarroco “minimiza al sujeto autorial pero enfatiza la posicionalidad de la mirada como principio organizador de la experiencia y del (auto) reconocimiento” (Moraña, 1986, p.90); efecto que sucede en *Cobra* (1972), especialmente en su última parte, ya que en este momento de la novela ya no se puede hablar de una ambigüedad en el texto, sino de una polifonía llevada a su límite último. Los contextos han sido tan disminuidos, trastocados y miniaturizados que alcanzar una sola interpretación sobre el texto sería un intento ordenador que siempre trastabillaría en sus argumentos. Así, el vaciamiento de contextos que se presenta al final de *Cobra* (1972) implica un temor al vacío que, a pesar de todo, se vale de sí mismo para dar rienda suelta a una posible

germinación de contextos simultáneos que permitan la existencia de identidades alternativas sin peligro de discriminación.

CONCLUSIONES

El travestismo en *Cobra* se define por constantes metamorfosis en sus actantes sin importar su sexo, género o sexualidad. El camuflaje corresponde a la pérdida del referente originario de éstos y la intimidación que se logra con el travestismo; estos elementos se hacen visibles a través de las repetitivas interrupciones que presenta la narración, las discusiones que el texto despliega entre el narrador y el lector, los choques continuos entre el narrador y los actantes, y la inestabilidad del tiempo y el espacio. El título de la novela implica un desdoblamiento o dislocación entre el significante y lo significado, que juega con las posibilidades de significar de manera polifónica; la referencialidad del nombre “Cobra” se expande en su capacidad de remitir a una serpiente, un grupo artístico europeo, el apodo de un sujeto travesti famoso, el nombre del actante principal, un efecto sonoro que recuerda al barroco, un cuerpo que muda de piel como lo hace la novela en su continua metamorfosis o, simplemente, una unión de sílabas sin relación alguna. Este intento de llenar con referentes la construcción del significante Cobra es la manera que adopta Sarduy para vaciarlo de toda relación unidireccional que le dé una identidad estable a lo nombrado; entonces, el título de la novela se convierte en el reflejo de la forma en que esta se encuentra construida. Por consiguiente, la narrativa de Sarduy en *Cobra* (1972) se encuentra estrechamente relacionada con las posturas de lo nominal en Butler; así esta última expone que “La cuestión es cómo leer el nombre como un sitio de identificación, un sitio donde está en juego la dinámica de identificación, y leer el nombre como una oportunidad de re teorizar la identificación cruzada o más precisamente, el entrecruzamiento que, aparentemente, está presente en toda práctica identificatoria” (2002, p.207). Entonces, azar o intención, el nombre siempre está ligado a un intento de identificación que no limita al sujeto, sino que constantemente lo resignifica: no es material estable, sino acción inestable que cambia dependiendo de los espacios que ocupe y los contextos que lo interroguen.

La confluencia de múltiples contextos que se yuxtaponen y crean tensiones da forma a un espacio lleno de barroquismo que permite la aparición de una estética neobarroca propia de las novelas de Sarduy, pero que también desestabiliza cualquier base o lugar identitario. Está característica le da al travestismo la oportunidad de surgir como una práctica privilegiada que promueve un desorden epistemológico, dándole de esta forma sustentabilidad a un proyecto en donde las identidades alternativas pueden encontrar un lugar propio: el de agentes que promueven un destronamiento de los discursos que apoyan y refuerzan la heteronormatividad. Este

travestismo, que va más allá de ser utilizado para darle identidad a un sujeto, es potenciado primordialmente por las voces narrativas que confluyen en la novela, lo que entraña en realidad una la búsqueda del neobarroco: como señala Sarduy, éste se empeña en presentar algo inasible. Todo su trabajo es una pérdida, puro juego, desperdicio y placer, meramente lúdico: sí se mantiene en la novela una relación sexual, se privilegia el placer, parodiando la función de reproducción. El juego que se da entre los actantes no tiene finalidad en sí mismo, es un desperdicio en función del gozo y el deleite: su principal proyecto es el derroche. De esta manera, se logra la sensación de simultaneidad, y la percepción racional de los sucesos resulta completamente inoperante. Esto recuerda una de las teorías cosmológicas que Sarduy asocia al neobarroco: la relatividad generalizada. En ella las medidas consideradas universales (tiempo, espacio), aparecen como meras abstracciones que sólo tienen sentido dentro de un marco de referencia. Al perder su carácter absoluto, el mundo aparece definido por el punto de vista desde el que se observa. La imposibilidad de un punto de vista totalizante es expresada por esta distorsión del tiempo y el espacio, pues el texto no cree que el tiempo y el espacio sean medidas absolutas; así, la novela propone la posibilidad de ocupar dos (o más) lugares simultáneamente, una yuxtaposición de lugares y tradiciones que juegan y se superponen constantemente. La manera en que se entreteje la obra es fundamental para la confirmación de esta afirmación, pues, como afirma Sarduy en el penúltimo apartado del “Suplemento”¹⁹ (III. El espejo), la estructura “no es un simple parecer arbitrario y gratuito, una sinrazón que no expresa más que demasía, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende” (1999, p.1252). *Cobra* (1972) se convierte así en muestra fehaciente de las posturas que Sarduy expresa en sus ensayos.

Por esta imposibilidad de abordar a *Cobra* (1972) a partir de un único punto de vista, de una sola perspectiva totalizadora (la novela misma no lo permite), explicar la trama a través de identidades o géneros sexuales se vuelve una tarea que termina simplificando la potencialidad de la novela. Cualquier intento de explicar su tema es un intento fallido, ya que, como la mayor parte de las veces el narrador y los actantes lo expresan, cualquier intento de llegar a la trama es inútil: lo que pretende el narrador no es contar una historia, sino mostrar y hacer visibles las maneras en que se cuenta, dificultando cada vez más tener la certeza de saber o entender lo que sucede. Por eso, en muchos casos, se intenta explicar el tema de *Cobra* (1972) dándole algún carácter

¹⁹ A este apartado Sarduy lo titula “El espejo”. El “Suplemento” hace parte de la conclusión de su ensayo *Barroco*.

identitario al actante principal, presentándolo desde el principio como un sujeto que es enano (Kulawik), reina travesti (Andrés Arteaga) o, simplemente, reina (Sonia Alejandra Bertón), todas interpretaciones posibles del sujeto que puede ser Cobra, pero ninguna con un espacio privilegiado de verdad. Si en el neobarroco el objeto es hacer que exista la pérdida del origen, entonces se puede afirmar que en *Cobra* esta singularidad se ve expresada desde sus primeras páginas.

Aun así, existe en la novela una lucha que siempre es expresada por las acciones de Cobra como actante y por las continuas alusiones del narrador a lo fálico. Esta lucha es la desestabilización de todo significativo que relacione lo fálico con el pene, es decir, la destrucción del pene como el referente privilegiado del falo. El lenguaje de la novela está impregnado de lo fálico como manera expresiva de poder, pero este significativo se ve desestabilizado no en sus nociones de poder, sino en su referencialidad al poder como una característica que se encuentra ligada siempre al orden de lo masculino. Por esta razón, en la novela el pene siempre se ve arrojado a espacios donde el lenguaje interroga su lugar de poder termina engloba y masculiniza lo fálico. Pero, mientras el narrador deconstruye lo fálico y muestra, por medio del lenguaje y la desestabilización de los referentes que corresponden al falo, que no existe una correspondencia natural entre el pene y el falo, Cobra huye con pavor a cualquier referencia que se haga al falo, su temor a lo fálico la lleva a reevaluar su materialidad, lo que desemboca en una operación de cambio de sexo como recurso último para lograr deshacerse de toda relación con lo fálico. Ahora, dicha operación no provee una separación del falo ya que el temor de Cobra es mayor al nivel de la significación. Cobra se deshace del pene, pero esto no indica un alejamiento de lo fálico, pues la tortura y el tatuaje han hecho que el falo haya quedado como marca de su cuerpo. El principal agente discriminante de Cobra es Cobra, pocas veces hay aceptación en su identificación porque siempre está buscando el aval de una sociedad a la que quiere pertenecer sin ningún tipo de discriminación. El narrador siempre interroga a Cobra sobre los deseos que la mueven a cambiar de materialidad: mientras el narrador muestra un énfasis en el travestismo, Cobra va en busca del transexualismo, el cual es para su constitución como sujeto el último recurso para convertirse en parte viva del discurso heteronormativo, aunque la final su intento sea fallido.

De esta manera se entiende, como lo aclara Sarduy en *La simulación*, que el travestismo no se define por la búsqueda de proclamarse como mujer, sino que intenta lograr constituirse como hiper-mujer. Así mismo *Cobra* (1972), no pretende consagrarse como contra-novela, sino instituirse como hipernovela: ésta, como el Big Bang, se expande hacia el infinito, coqueteando

con la idea de explotar en cualquier momento. Y esta explosión es la potencialidad que el travestismo conlleva como materia signifiante y transgresiva. Mientras el travestismo hace resistencia al discurso heteronormativo y lo transgrede, el transexualismo solo logra ser transgresivo. Ésta sería una generalización bastante peligrosa para cualquiera de estas identidades, pues, como se observó en *Cobra* (1972), cualquier identidad, incluso el travestismo, puede ser utilizada en pro de reforzar discursos que limitan las posibilidades de los sujetos para construir sus identidades por fuera de un sistema que reprime cualquiera de estos intentos. En ocasiones el simulacro también funciona como un medio para lo hegemónico; la subversión también puede darse en cualquier instancia y expuesta a cualquier manipulación.

Toda identidad alternativa debe ser analizada particularmente en los contextos con los que se relaciona; siempre la agencia de un travesti o un transexual será diferente dependiendo del lugar, espacio y tiempo en que se desarrolla, como también las condiciones sociales, económicas y raciales que permeen al sujeto que opta por esta identidad sexual: este también sería el caso para un sujeto andrógino, intersexual, asexual, queer... Cada travestismo y transexualismo tiene su especificidad, y generalizar una categoría identitaria solo terminaría siendo fuente de prejuicios y concepciones erróneas de lo que constituye a un sujeto. Esto implicaría caer en la trampa del mismo discurso heteronormativo que dicta las reglas de concordancia entre el sexo, el género y la sexualidad, discurso que reprime al sujeto y limita su capacidad de decisión, acción y agencia. Tanto hombres como mujeres son diferentes en su forma de constituirse a pesar de la represión que sea impuesta por su contexto para llegar a ser el ideal que la sociedad promulga. El sujeto travesti es esa muestra de lo posible, de lo que se puede llegar a construir si la oposición entre lo femenino y lo masculino se desestabiliza yuxtaponiendo dichas características que cada sujeto tiene en su interior como potencialidades de llegar a ser.

Ahora, por otra parte, la propuesta del Ultrabarroco de Moraña se constituye en un intento propio de comprender el entramado confuso de contextos (en ocasiones simultáneos y yuxtapuestos) que se construye en la segunda parte de la novela. Por lo cual, la utilización del Ultrabarroco constituye un posible acercamiento para caracterizar uno de los pasajes que ha tenido mayor dificultad para el análisis por parte de los críticos: la parte final de *Cobra* (1972). Si bien Mabel Moraña caracteriza el Ultrabarroco, se vuelve bastante difícil discernir sus principales diferencias con el Neobarroco. Se entiende que es un intento de historizar el resurgimiento del barroco en un contexto particular como el latinoamericano, pero la falta de ejemplos puntuales

sobre lo que pretende el Ultrabarroco como propuesta artística, hace ardua la labor de aplicarlo en un análisis. Para poder utilizarlo se necesita un mayor desarrollo teórico de la categoría.

La dificultad para comprender la parte final de la novela radica en la rica utilización que hace Sarduy de referentes del budismo tibetano. Una sabiduría ancestral que solo hasta el siglo XX se comenzó a estudiar y a practicar en algunos sectores de occidente. El cambio de sensibilidad sobre la concepción de la muerte y la vida implica una subversión altamente epistemológica que para quien no está relacionado íntimamente con la práctica del budismo se vuelve un obstáculo que paraliza la comprensión del entramado final de la novela. En el budismo la práctica de la meditación y el vaciamiento de conciencia permite llegar a un estado espiritual que se sale de la comprensión de la filosofía occidental. Existen pocos trabajos que intenten analizar *Cobra* (1972) desde una perspectiva que utilice concretamente la presencia de referentes budistas que práctica Sarduy en su narrativa²⁰. Para realizar un buen análisis de esta parte de la novela se necesitaría un conocimiento profundo, tanto epistemológico como práctico del budismo tibetano, y así no correr el riesgo de arrojar supuestos que puedan maltratar las bases budistas por efecto de la lejanía epistemológica con dicho sistema de pensamiento.

A través de su diversidad discursiva, *Cobra* (1972), se erige como una obra llena de potencial político que permite hacerle frente a los modelos imperantes de su época y de la actualidad. El neobarroco aparece como una necesidad particular para entender la realidad de cada contexto latinoamericano, lo que quiere decir que la forma en que el neobarroco abarca lo impensable se encuentra traspasada por una infinidad de posibilidades diferentes de estructurar un orden en el desorden entre las diferentes tensiones epistémicas que lo permean (el contexto). Ahora, no es de extrañar que la mayor parte de escritores que han utilizado el neobarroco como herramienta expresiva han vivido contextos ligados con el exilio o la represión por conflictos políticos y sociales vividos en sus respectivos países. Como lo expone Kulawik son Oswaldo Lamborghini en Argentina, con el peronismo, Diamela Eltit en Chile, con el régimen de Pinochet,

²⁰ En la investigación para este trabajo solo se encontró un ensayo que intenta comprender la novela desde una perspectiva budista: *Cobra: el barroco, el posestructuralismo, el budismo y la cancelación del sentido* (2012) de Oswaldo Di Paolo. Este ensayo aborda el budismo como una parte importante de la novela, pero no como parte esencial. Arroja explicaciones que intentan ilustrar la manera que tiene Sarduy para tejer con el budismo, pero esto no implica que haya suficiente desarrollo como para llegar a comprender la relación de éste con el travestismo.

Hilda Hilst en Brasil, con la dictadura militar, y Severo Sarduy en Cuba, con el castrismo, máximos exponentes del neobarroco; lo que indica que esta propuesta del renacimiento del barroco en Latinoamérica surge como una herramienta de subversión y protesta frente a la represión y las limitaciones de la libertad que estos regímenes imponen en sus respectivos países. No es de extrañar que en el caso de Cuba, un país que ha vivido toda su historia continuas represiones sociales de diferentes regímenes políticos, exista una proliferación de escritores que hace uso del neobarroco como su principal arma para desarticular el discurso hegemónico que limita sus capacidades de identificación. Ese es el caso de escritores como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, entre otros, que han utilizado herramientas neobarrocas para hacer resistencia al régimen castrista. Todo neobarroco no es igual otro, así, cada uno de estos escritores, ha utilizado el neobarroco de distinta manera acompañado de diferentes identidades que evocan mundos posibles en los que la alteridad existe como una opción. El análisis de las obras de estos escritores, a través de una mirada neobarroca, ayudaría a matizar la forma en que hacen resistencia a un contexto opresivo que limita las posibilidades de expresión de sujetos que buscan darle otra explicación a la realidad que viven. Este intento de darle explicación a una realidad se evoca como la multiplicidad de perspectivas para poder hacerlo, por lo que existirían infinitud de mundos posibles que dialogan con el mundo real; pero así, como la mónada, cada explicación es válida en tanto lo real no es inherente a la verdad. El mundo real es tan solo la concreción de toda esa infinitud de mundos que pudieron y pueden aun llegar a ser.

Bibliografía

Alekseeva, T. (2012). Lenguaje danzante: Las coreografías afrocubanas del neobarroco en Gestos de Severo Sarduy. *Afro-Hispanic review*, 31(1), 9-28.

Arteaga, A. (2008). El cuerpo travesti como urdimbre neobarroca y como desecho en la novela Cobra (1972) de Severo Sarduy. *Affectio Societatis*, 5(9), 1-12.

Barthes, R. (1987). "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, España: Paidós.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Editorial Kairós

Bertón, S. A. (2001). La fetichización del lenguaje en Cobra de Severo Sarduy. *Revista Anclajes* 5, 107-21.

Bustamante, W. (2009) *Homoerotismo y homofobia en Colombia: Una visión histórica*. Ponencia III Seminario Internacional sobre Familia. Universidad de Caldas.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, España: Paidós.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.

Caicedo Estela, L. A. (2003). "Besacalles". En *Calicalabozo*. Bogotá, Colombia: Norma.

Caillois, R. (1962). *Medusa y Cia*. Barcelona, España: Seix Barral

Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid, España: Cátedra

De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Madrid, España: Cátedra.

De Pereira, M. C. (2001). Un lugar sin límites: bajo la mirada de Severo Sarduy. *Cuadernos de literatura*. 7 (13-14), 194-200.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Deleuze, G. (1990). "¿Qué es un dispositivo?", en Varios Autores, *Michel Foucault filósofo* (155-63). Barcelona, España: Gedisa.

Di Paolo, O. (2012). Cobra: el barroco, el posestructuralismo, el budismo y la cancelación del sentido. *Revista Hipertexto*, (15), 51- 64.

Fernandez, J. (2004). *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa

Hirschfeld, M. (2003). *Transvestites: The erotic drive to cross dress (New concepts in human sexuality)*. New York: Prometheus Books.

Kulawik, K. (2009) *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid, Barcelona: Iberoamericana.

Kulawik, K. (2015). Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy. *Literatura: teoría, historia, crítica*. 17(1), 207-44.

Medina Reyes, E. (2004) *Sexualidad de la Pantera Rosa*. Bogotá, Colombia: Planeta.

Moraña, M. (2010) “Barroco/ Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: La disrupción barroca”. En *La escritura del límite*. Madrid, España: Iberoamericana.

Ortega González, K. L. (2010). Seres abyectos: ¿La muerte del ser como sujeto? (aproximación a dos cuentos de Ángel Santiesteban Prats). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. (11), 139-53.

Padmasambhava. (2012). *El libro tibetano de los muertos*. Barcelona: Urano.

Penenrey Navarro, J. (2014). Carnaval de Sodoma de Pedro Antonio Valdez: retratos y vestiduras travestis. *Perífrasis. Revista literatura, teoría, crítica*. 5(10), 77-93.

Preciado, B. (2002). *Manifiesto Contrasexual*. Madrid, España: Opera Prima.

Rutter-Jensen, C. (2007). La transformación transatlántica de la monja alférez. *Revista de Estudios Sociales*. (28), 86-95.

Sánchez Baute, A. (2004). *Al diablo la maldita primavera*. Madrid, España: Alfaguara, 2004.

Sarduy, S. (1999). *Barroco*. Obras completas Volumen 2. Madrid, España: Ediciones ALLCA/ Unesco.

- Sarduy, S. (1986). *Cobra*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Sarduy, S. *De donde son los cantantes*. Obras completas Volumen 1. Madrid, España: Ediciones ALLCA/ Unesco.
- Sarduy, S. (1972). “El barroco y el neobarroco”. César Fernández Moreno (coord.). *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1972.
- Sarduy, S. (1998). Lady S.S.. *Vuelta*. (261), 62-63.
- Sarduy, S. (1999). *La simulación*. Obras completas Volumen 2. Madrid, España: Ediciones ALLCA/ Unesco.
- Trastoy, B., & Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Volpe, C., Ossa, C., & Ramírez, A. (1986). Máscaras y maquillaje. *Singo y pensamiento*. 5(9), 141-47.