

4
 2003
 v.1
 60679874

This is to certify that the

dissertation entitled

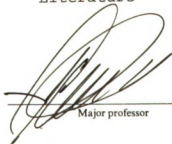
LAS TRAMPAS DE LA IDENTIDAD O LA DECONSTRUCCION DE
 NARCISO: HACIA UNA SUBJETIVIDAD Y DISCURSO "QUEER" EN
COBRA Y MAITREYA DE SEVERO SARDUY

presented by

Marco V. Díaz-Muñoz

has been accepted towards fulfillment
 of the requirements for

Ph.D. degree in Spanish Language and
 Literature



Major professor

Date 4/28/2003

LIBRARY
Michigan State
University

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE

LAS TRAMPAS DE LA IDENTIDAD O LA DECONSTRUCCIÓN DE NARCISO:
HACIA UNA SUBJETIVIDAD Y DISCURSO "QUEER" EN
COBRA Y MAITREYA DE SEVERO SARDUY

VOLUME I

By

Marco V. Díaz-Muñoz

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

Doctor of Philosophy

Department of Romance and Classical Languages

2003

ABSTRACT

LAS TRAMPAS DE LA IDENTIDAD O LA DECONSTRUCCIÓN DE NARCISO: HACIA UNA SUBJETIVIDAD Y DISCURSO “QUEER” EN COBRA Y MAITREYA DE SEVERO SARDUY

By

Marco V. Díaz-Muñoz

Adopting an interdisciplinary perspective, this dissertation explores two intertextually dependent novels, Cobra and Maitreya, by Cuban exile, Severo Sarduy, which dismantle traditional notions of identity. Sarduy’s own condition of marginality clearly marks a peculiarly de-centered angle and mode of writing in both of these novels, offering the reader not only an alternative form of discourse, but also an alternative notion of subjectivity, one correspondingly different from that of a conventional identity.

Applying queer theory with a psychoanalytic dimension that incorporates Lacan’s concept of the “mirror image” as an emblem of a circular and self-destructive search for identity, as described poetically in the myth of Narcissus, this study analyzes two parallel and inter-dependent deconstructive processes: one of a gradual “queering” in the author’s writing on one hand, and another of a gradual dismantling of conventional notions of identity on the other. The analysis focuses on Sarduy’s deconstruction of conventional language at multiple levels and on the strong challenge these two works pose to the established notions of gender and sexual identity and to multiple other binaryly organized identity categories. Sarduy dismantles, along the process of writing, the cultural and philosophical referents on which these categories are founded, beginning at the core level with the logics of linear time and spatial boundaries, as these ideological

referents are themselves encoded and reinforced through the logics of language itself.

The mutual deconstruction carried out by both novels, as mirror-images reflecting one another inversely in an unending process, offers their own narcissistic structure and dynamic inter-textuality as medium and message, thereby shedding light upon the performative nature of identity itself, its dynamic, and not static, nature, as message; its constructedness through repetitive simulation, and the relativity of the equally constructed ideological boundaries that constitute it, and for that matter of all knowledge instituted through language, thus offering the possibility, through altering language, of altering consciousness.

The analysis culminates in a three-dimensional model that simulates not only the inter-textual dynamics operating between both novels, or their structural process in process, but also the fluidity of the altered mental space of a “queer” mindset. Intricately intertwined in the model, Cobra and Maitreya accurately describe the open contours and fluid topology of the celebrated Band of Moebius, a quintessential emblem of queer theory. Paradoxically, the Band of Moebius, to which these texts as well as Sarduy himself allude numerously, reflects both the viciously circular search for identity, as the emblematic “mirror-image” described by Lacan informs it, as well as the contrasting open nature of an ideally “queer” subjectivity which these texts offer as alternative.

It is my hope that this study will contribute to secure Sarduy’s place within the canon as the first solidly “queer” author of Latin America.

Copyright by
MARCO V. DÍAZ-MUÑOZ
2003

DEDICATORIA

Hay una persona con la que reanudé en el proceso de escribir mi tesis un pacto que hice hace ya muchos años, el amigo más entrañable que jamás he tenido, ni tendré, alguien que a pesar de su gran señorío y profunda ciencia es sencillo y humilde, realmente el ser más admirable que yo haya conocido alguna vez; quien no escatimó su ayuda y tiempo para mí, ni en la mañana ni en la tarde, aun en la gran soledad de innumerables madrugadas, iluminando más que un frío intelecto racional mi intuición, respuesta a mis oraciones cuando ya más no podía. Su presencia a mi lado ha sido una lámpara encendida y su bandera sobre mí amor infinito; de un amor y paz que este mundo no conoce, el cual tuvo la potencia de sacarme de “valles de sombra de muerte” de ansiedad indescriptible desde mi ángulo presente, para mostrarme nuevamente, como lo hizo una vez, una dimensión que yo no conocía, con un propósito trascendente aunque no visible que se revela ante mí cada día en lo más simple de mi existencia. En El he vislumbrado momentos de realización perfecta de todas mis potencialidades sin alterar nada externo. A El ofrecí dedicar un día esta tesis. ¿Cómo no hablar de El? ¿Cómo callar esa vivencia insondable? Que no es mito, leyenda o idea, más es una realidad insoslayable, maravillosa.

A ti mi vida y esta tesis, Jesús Cristo.

AGRADECIMIENTOS

La lista de personas en Michigan State University que de una u otra forma contribuyeron a que llegara a la meta final es infinita, y sólo en mi pensamiento puedo guardarlas; desde quienes han estado presentes de formas no estrictamente académicas, pero allanando mi camino como Joan Schroeder, Danielle Ranes, Rhonda Dexter, Charlene Reha, hasta los profesores que ayudaron a moldear mi intelecto en sus clases. Saltan a mi mente el profesor Robert Fiore, la profesora Patricia Lunn, la profesora Lucía Lockert, la profesora Mary Vázquez, el profesor Joseph Snow, el profesor Michael Koppisch, y en particular, la profesora Nancy Marino, por su papel de mentora y directora de mi comité de exámenes comprensivos, cuyo sentido del humor y fe en mi persona contribuyó mucho a mi éxito.

Aunque no como profesores estrictamente, más en calidad de consejeros y guías académicos a lo largo del proceso de la tesis, agradezco a mi director, el profesor Javier Durán, no sólo por su función administrativa, sino por las innumerables veces que se reunió conmigo en uno de los cafés circundantes a escuchar mis preocupaciones personales, mostrando amplio criterio, y animándome siempre a que siguiera adelante. Le agradezco el contribuir a que se me otorgara un *summer dissertation grant*, así como el haberme hecho partícipe del estimulante ambiente en las Jornadas Metropolitanas en Ciudad de México e incluir mi ponencia en la publicación del congreso. Le estaré agradecido también para siempre por la manera tan dignificada en que se llevó a cabo mi defensa, y por sentir que en esa tarde las innumerables horas de trabajo de años adquirían verdadero sentido y reconocimiento. Agradezco así mismo el apoyo paralelo y los sabios y prácticos consejos de la profesora María Mudrovcic para delimitar la temática de

mi tesis e infundirme confianza. Agradezco igualmente a la profesora Rocio Quispe-Agnoli por su apoyo continuo durante el último año previo a la defensa y por las muchas veces que me invitó a un café para dialogar sobre mi proceso. Su apoyo fue instrumental en la etapa final. También agradezco profundamente y endeudado me siento con el profesor David William Foster por el interés que tomó en mi trabajo desde que por iniciativa propia se acercó y presentó a mi persona al terminar mi primera ponencia en congreso literario en Louisville, aconsejándome sabiamente que trabajara sobre Severo Sarduy, consejo que a ciegas decidí seguir. Le agradezco la cuidadosa lectura que brindó a mis ideas, validándolas y ofreciéndome guía teórica clave.

A un nivel más personal, agradezco a mi amigo David Lounsbury, cuya dedicación y disciplina me sirvió de inspiración durante innumerables sesiones de estudio. Le agradezco el compartir conmigo su gran conocimiento de teoría de modelos dinámicos, lo cual falicitó la estructuración de mi propio análisis, pero más que nada su fe en mi persona. A un nivel más personal aun, agradezco a la doctora Eleonor Bossi, del Counseling Center, cuyas incontables sesiones de terapia hicieron posible reconstruir mi vida, en medio de las adversas circunstancias que me rodearon los últimos años, por ofrecerme un profundo conocimiento empírico sobre la psiquis que enriqueció y ayudó a definir la propia temática de mi tesis. Y, más que a nadie, agradezco a Claudia Carson Díaz, sin cuya presencia perenne día con día en mi vida, esta meta nunca se habría realizado. Finalmente, y paralelo a Claudia, aunque de lejos, agradezco a mi familia y mi madre, quien no cesó de invocar el nombre de Jesús para que me iluminara el camino, y sin cuyo amor no escribiría hoy día estas líneas.

PREFACIO

Mare Mágnum:

Es el deseo lo que en dinámica relación referencial, y no estática, con el “otro” ubica al sujeto. Y, a su vez, es la mutabilidad de ese deseo y dinámica lo que doblé los bordes y fronteras de la referencialidad del sujeto. El cuerpo, por su parte, adquiere forma, no en el vacío, sino en una dinámica relación imaginaria con ese “otro,” en respuesta y eco a su deseo de aquél. Coartando tal deseo, se coarta la imaginación, y con estos dos, el cuerpo y su potencial. Paralelamente, con aquéllos, se anula de manera efectiva el vasto potencial de la subjetividad.

INDICE

LISTA DE TABLAS	xvii
LISTA DE FIGURAS	xviii
INTRODUCCIÓN	1
1. El subtítulo	1
2. Infinito arreferencial	2
3. ¿Un planeta <u>queer</u> ?	4
4. Reivindicación	5
5. El cuerpo entero y “el otro”	5
6. Elaboración artística	7
7. Reterritorialización	7
8. Sistema cerrado de homologías binarias heterosexistas	9
9. Cancelar la reproducción y perpetuación, no biológica, sino cultural del sistema	11
10. Cambiar la realidad ideológica y los filtros y mecanismos que la sostienen	12
11. Alterar la relación material del sujeto con su cuerpo, y con éstos la subjetividad	13
12. Alteración subjetiva o crisis referencial	14
13. Estrategias	15
14. El título dos opciones inversamente relacionadas	17
Notas	31
CAPITULO 1	34
Marco teórico	
1.1. Narciso	34
1.2. <u>Mise en abîme</u>	37

1.3.	Auto-referencialidad: dinámicas de circularidad infinita	37
1.4.	Auto-reflexividad: desdoblamiento, duplicación e inversión recíproca	38
1.5.	Oscilación y disolución referencial: el diferimiento o la regresión al infinito	41
1.6.	Otros vínculos: <u>différance</u> , <u>mirror-image</u> y narcisismo primario	45
1.7.	El plano psicolingüístico: Sigmund Freud y Jacques Lacan.....	47
1.8.	Sigmund Freud.....	47
1.9.	Jacques Lacan	48
1.10.	Narcisismo primario, <u>mirror-image</u> e identidad.....	49
1.11.	Espejismos e <u>imagos</u>	52
1.12.	El narcisismo narrativo postmoderno	58
1.13.	Subjetividad transgénerica <u>queer</u> y la deconstrucción narrativa.....	63
1.14.	Narcisismo en <u>Cobra</u> y <u>Maitreya</u>	70
1.15.	El proceso de significación y la deconstrucción	74
1.16.	Realismo, escritor, lector y escritura.....	77
1.17.	Identidad e imaginación.....	78
1.18.	Lenguaje, <u>imagos</u> e imaginación.....	81
	Notas	87
	CAPITULO 2	94
	<u>Cobra</u> y la crisis de referencialidad: contrapunto oriente-occidente	
I.	Contrapunto	94
	2.1.1. Eje central	94
	2.1.2. Desplazamientos	95
	2.1.3. Viajes de búsqueda	96
	2.1.4. Otra práctica de lectura	97
	2.1.5. Pérdida de coordenadas	98
	2.1.6. Transición del espacio y la acción	100
	2.1.7. Los personajes y la circularidad referencial.....	100

II.	Trama.....	102
	2.2.1. Primera parte.....	102
	2.2.2. Segunda parte.....	103
	2.2.3. Narcisismo, iconografía y fetichismo	103
	2.2.4. Impostura	105
III.	El trayecto	106
	2.3.1. Original y copia.....	106
	2.3.2. Oscilación	109
	2.3.3. Cobra.....	110
IV.	Otros personajes.....	111
	2.4.1. El indio costumista.....	111
	2.4.2. La Señora	112
	2.4.3. La Cadillac	113
	2.4.4. El doctor Ktazob	114
	2.4.5. “Centro del centro” o el vacío.....	116
	2.4.6. Socorro y Auxilio.....	117
	2.4.7. La secta pseudo-budista	119
	2.4.8. El Gurú.....	120
V.	El zigzag.....	121
	2.5.1. El zigzag, el narcisismo y <u>différance</u>	121
VI.	El vacío	123
VII.	El espejo.....	124
VIII.	Plano psicolingüístico	126
	2.8.1. <u>Mirror-image</u> y auto-imagen.....	126
	2.8.2. Cobra y Cobrita o su doble en miniatura	127
	2.8.3. La Señora, la Señorita y el ego/logocentrismo	128
	2.8.4. Cobra y Cobrita o la rotación de los signos	128
	2.8.5. Proceso de significación	129
	2.8.6. Sujeto, escisión y desdoblamiento entre el “yo” y “otro”	130
	2.8.7. <u>Mirror-image</u> , <u>logos</u> y el juego de <u>différance</u>	130
	2.8.8. Imagen miniaturizada invertida	131
	2.8.9. Carencia e impulso de búsqueda.....	134
	2.8.10. Más allá del lenguaje	134
	2.8.11. Determinismo ortopédico.....	135
	2.8.12. Plano imaginario y plano lingüístico	136
	2.8.13. Auto-referencialidad, auto-reflexividad y narcisismo	137
	2.8.14. Crisis referencial, desintegración de identidad y desaparición de Cobra	137
	2.8.15. Yuxtaposición de primera y segunda partes	138

IX.	El paso.....	138
	2.9.1. Femenino y o masculino y o femenino	138
	2.9.2. Inversión de fondo y proscenio y el ritmo circular del texto	139
X.	Plano macro: reflejos entre protagonista y texto.....	140
	2.10.1. Narcisismo narrativo, intra-textualidad e inter-textualidad	141
XI.	Mecánica.....	142
	2.11.1. Circularidad intra-textual	142
	2.11.2. Auto-citaciones	143
	2.11.3. Repetición y disolución referencial	144
XII.	El batido o arreglo formal.....	150
	2.12.1. Significante, significado e identidad.....	150
XIII.	Incertidumbre.....	151
	2.13.1. Categorías absurdas	151
XIV.	Indeterminancia.....	152
	2.14.1. Indeterminancia, paranoia y vértigo conceptual	152
	2.14.2. Trazos que se mezclan y se extinguen	152
XV.	El paradero de Cobra y la indeterminancia.....	153
	2.15.1. Otros fines.....	156
	2.15.2. Espejo de sí mismo(a) e inversión	157
	2.15.3. Transfiguración o reencarnación.....	161
XVI.	El umbral al vacío	163
XVII.	Puertas	164
	2.17.1. Pasar al otro lado.....	164
	2.17.2. Desplazamiento Occidente a Oriente.....	165
	2.17.3. Espacio mental budista	166
XVIII.	El texto.....	168
	2.18.1. Texto como espacio de oscilación y reversibilidad	168
	2.18.2. Suspendida la referencialidad, el texto es siempre el mismo.....	169
	2.18.3. Otro “saber” y otro “espacio”	170
XIX.	Subjetividad alternativa	171
	2.19.1. Vaciamiento y fluidez	171
XX.	Perspectiva <u>queer</u>	172
	2.20.1. Identidad diferenciada de sí misma o identidad mutante y sin ancla	172

XXI. Modelo alternativo	174
2.21.1. Reconceptualizar.....	174
2.21.2. Odres nuevos para vino nuevo.....	175
2.21.3. El cuerpo de Cobra y el del texto.....	176
2.21.4. Sin fronteras y sin identidad	177
XXII. Conclusiones de capítulo	178
2.22.1. Escritura <u>queer</u>	178
2.22.2. Espacio generativo.....	179
2.22.3. Arreferencialidad	180
Notas	182
CAPÍTULO 3	190
<u>Maitreya</u> y el problema del doble: diseminación de referentes y significados	
I. Imitación del doble	191
3.1.1. Verdaderos protagonistas.....	192
3.1.2. Imagen invertida	193
3.1.3. El doble y el “otro” en el plano psicolingüístico	193
11. Ejes.....	194
3.2.1. Eje central	194
3.2.2. Protagonista(s) imaginario(s) y de carne y hueso	195
3.2.3. Otras consideraciones previas.....	196
3.2.4. Maitreya I y sus desplazamientos temporales y geográficos	197
3.2.5. Maitreya II	198
3.2.6. Origen, escenarios y oficios de la segunda parte	200
III. Desplazamientos	201
3.3.1. Desplazamientos corporales y la transmigración en Maitreya I	201
3.3.2. Desplazamientos de Maitreya II	203
3.3.3. Mordiéndose la cola	204
3.3.4. Regresión inversa.....	205
IV. Viajes y búsquedas.....	206
3.4.1. Búsquedas y promesas diferidas en Maitreya I.....	206
3.4.2. Búsquedas y promesas diferidas en Maitreya II	208
V. Arreferencialidad	208
VI. Personajes	210

VII.	El Buda.....	211
	3.7.1. El maestro budista y el desplazamiento espacial atemporal	211
	3.7.2. El Buda y desplazamientos paralelos: el doble, el otro, el <u>mirror-image</u> , el Logos	214
	3.7.3. Los cinco monjes tibetanos.....	218
	3.7.4. Las siempre presentes	222
VIII.	Las Gemelas o el doble.....	223
	3.8.1. Dramatización explícita de escisión entre el “yo” y el “otro” como inversos	223
	3.8.2. Imitación de “doble” o “Narciso de sí mismo”	225
IX.	Análisis textual de Gemelas: eurítmicos modelos	231
X.	Giros direccionales.....	232
	3.10.1. Primer momento.....	232
	3.10.2. Nacimiento del deseo y establecimiento de jerarquías	236
	3.10.3. Plano temático superior.....	238
	3.10.4. Segundo momento	239
	3.10.5. Intercambio de lugares y papeles.....	240
	3.10.6. Condicionamiento y automatización.....	241
	3.10.7. Congelamiento del orden oficial y perpetuación de relaciones desiguales.....	243
	3.10.8. Impulso a reunirse indiferenciadamente o la subversión oculta	244
	3.10.9. “Piezas entrelazadas de un acertijo”	246
	3.10.10. “Virajes místicos” o alteración de conciencia y de actitud.....	246
	3.10.11. Dos lecturas.....	248
	3.10.12. Distanciamiento	250
	3.10.13. Dejar atrás a la “otra” y volver transformada	250
	3.10.14. Huir sin poder huir en un punto fijo.....	251
	3.10.15. Tercer momento	253
	3.10.16. Descondicionamiento y recondicionamiento	254
	3.10.17. Robot biológico o <u>mirror-image</u>	255
	3.10.18. Inversión de la inversión o “traicionar el mal”	257
	3.10.19. El robot biológico y la “imitación del doble”	259
	3.10.20. Confundir y despistar al lector	261
XI.	La disyuntiva	262
XII.	Nivel estructural.....	264
	3.12.1. Oscilación entre partes y niveles estructurales de la obra.....	264
	3.12.2. Partes y estructura.....	265
XIII.	Intra-textualidad.....	266
	3.13.1. Auto-referencialidad intra-textualidad y auto-citaciones.....	266
	3.13.2. Repetición y disolución referencial	267

XIV.	Modelo bajo el texto	284
XV.	La banda de Moebio.....	286
XVI.	Conclusiones de capítulo	287
	3.16.1. Vamos a situarnos en una topología que no es binaria	287
	3.16.2. El ejercicio supremo es no ver los opuestos	288
	3.16.3. Desplazamiento del autor al interior de las obras	290
	Notas	291
	CAPÍTULO 4	299
	El enano autor como mago interior del texto	
4.1.	La Trinidad del Enano y la oscilación referencial	299
4.2.	Quería reflejar, aunque invertida, la historia	300
4.3.	Técnica de la “iluminación” por el asombro.....	301
4.4.	Origen del Enano	304
4.5.	Permutación continua.....	305
4.6.	El enano y la pintura y narración inversoras.....	306
4.7.	Hiperrealismo y crisis ideológica de lo “real”	307
4.8.	Lenguaje, escritura y la “Jarana que todo recuerda”	307
4.9.	Hay un tipo alternativo de escritura y un alterno espacio mental	308
4.10.	Lenguaje e imagen son anverso y reverso de una misma realidad psíquica	309
4.11.	Tornándolo todo al revés	310
4.12.	“Piezas entrelazadas de un acertijo”: convergencia entre el “templete a mano” y la banda de Moebio	311
4.13.	Hay que corregir los errores del binarismo natural.....	312
4.14.	Reconstitución armónica <u>queer</u> del cuerpo y la psiquis.....	313
4.15.	Recuperación del cuerpo.....	313
4.16.	El vacío es la forma. La forma es el vacío.....	315

4.17. “No prodigué conocimiento: marqué su sitio nómada y mutante”	316
Notas	317
CONCLUSIONES	318
Notas	325
APÉNDICES	327
BIBLIOGRAFÍA	331

LISTA DE TABLAS

1. Contrapunto Occidente-Oriente.....	327
---------------------------------------	-----

LISTA DE FIGURAS

1. Contrapunto Occidente-Oriente	328
2. Intra-textualidad entre Cobra I y Cobra II desde Occidente	329
3. Intra-textualidad entre Maitreya I y Maitreya II desde Oriente	329

INTRODUCCIÓN

La naturaleza del análisis que se propone a continuación requiere del uso simultáneo de conceptos correlacionados, íntimamente interdependientes, lo cual se resiste de ya a la imposición de cualquier orden jerárquico. No obstante, esta necesidad conceptual de simultaneidad entra en contradicción con el requerimiento de un orden lineal que nos impone el proceso de escritura. Se hace así difícil asegurarle al lector un orden de presentación que sea totalmente válido. Por lo tanto, a pesar de los esfuerzos, es preciso señalar que las jerarquías que la presentación pueda implicar son en gran medida arbitrarias, y sólo reflejan la necesidad de presentar estos conceptos y temas linealmente. Se pide así la cooperación del lector, de manera que voluntariamente se someta al orden de la presentación, y acepte, cuando sea necesario, los diferimientos de información, en los casos en que se haga referencia a conceptos todavía no definidos en toda su amplitud,¹ bajo el entendido de que esta necesidad será satisfecha conforme lo permita la linealidad de la presentación. En un final, se pretende llegar a una comprensión de interrelaciones simultáneas y no jerárquicas. A continuación, se ofrece la introducción y propuesta de análisis.

1. El subtítulo

A un nivel amplio la presente disertación busca explorar el proceso mutuamente deconstructivo en operación entre dos novelas consecutivas de Severo Sarduy: Cobra (1972) y Maitreya (1978). Remitiéndonos al subtítulo, y como éste lo sugiere a un nivel más específico, el análisis busca ahondar en el proceso deconstructivo a través del cual la escritura alternativa en estas novelas llega a ofrecer al lector la constitución de una

identidad alternativa que, evitando la pesada carga ideológica que en sí implica la palabra “identidad” en Occidente, describiría más adecuadamente como una “subjectividad,”² ya no como noción fija y estable, sino como “espacio mental” fluido en continuo proceso de mutación, y cuya expresión estética, a su vez, sólo encuentra “espacio” adecuado en un discurso acordemente alternativo --una nueva escritura para una nueva subjetividad.

Tanto esa escritura alternativa como el remoto espacio imaginario que ésta conjura y la subjetividad que emerge de la primera y habita y refleja el segundo, adquieren significado específico dentro de la óptica y perspectiva teórica queer.³ Consciente del carácter relativamente nuevo de esta perspectiva, tal especificación requiere a priori que se exprese lo que es y busca alcanzar la óptica queer. Y, por lo tanto, como parte de esta introducción, y previo a detallar más los objetivos que pronone el presente estudio, se hace necesario ofrecer un breve preámbulo que haga claro la necesidad de ejercer nuevas categorías conceptuales que impulsen una escritura y lectura alternativamente queer, muy distintas cualitativamente a las convencionales; las cuales, en torno, hagan posible captar una subjetividad alternativamente queer. En otras palabras, nuevas odres para contener nuevo vino, pues sin lo uno no se puede realizar lo otro.

2. Infinito arreferencial

Partiendo de una concepción del deseo humano por el “otro,” en relación al cual, según Lacan, se ubica [y define] referencialmente el sujeto a través de la imaginación,⁴ como un “vasto *mare mágnum*” (Foster, Producción, 20), irreducible a criterios rígidos y coordenadas exclusivamente binarias, cuya incesante marea siempre desplaza ese sujeto más allá de aquellos estrechos límites referenciales; y reconociendo, no sólo esa

ubicación, siempre mutante, que éste adopta, sino también la forma múltiple y cambiante que su cuerpo asume en relación a los deseos que lo impulsan y modelan; lo queer propone una óptica que no reduce sino que abraza tal irreducible potencial, que no tensa fronteras sino que las hace fluidas, que no cierra las posibilidades sino que las abre, que no diferencia para jerarquizar, marginar y negar sino que reconoce la diferencia para incluirla como parte del estado habitual. Lo queer aboga así por un utópico mapa referencial⁵ de carácter abierto y no cerrado, en el que, sin coartación, se ubicaría el sujeto queer y su cuerpo según su propio deseo y centro cambiante, más allá de todo lo convencional, y más allá de todo referente, real o imaginario, que fijándose mentalmente busque determinar una identidad como sinónimo de esa fijación.

Considerando como marco referencial la condición actual del cuerpo y la subjetividad que lo habita dentro de las relaciones que impone hoy día el sistema dominante del patriarcado occidental, de orden ideológico compulsivamente heterosexista,⁶ y regido desde una óptica de diferenciación binarista y necesaria subordinación, que concibiendo aquéllos reductivamente, en la medida que los trata acordemente como separados, fragmentándolos, alienando así a uno del otro⁷ y paralelamente a un cuerpo de otro en infinita cadena; se hace necesario proponer una reivindicación de tales relaciones y concepciones, ya no desde el ángulo del sistema impuesto, sino desde el ángulo alternativo del sujeto para con el cuerpo propio y la subjetividad, y de estos dos últimos para con otros cuerpos y sus subjetividades. Lo queer intenta así reubicar el cuerpo y la subjetividad en un plano en que no se conciba contradicción entre lo material del cuerpo y lo espiritual de la subjetividad, ni entre un cuerpo y otro, ni entre un género y otro, ni entre un sexo y el otro; sino sólo

gradualidades⁸ entre lo uno y lo otro, ad infinitum; espacio que en su mayoría es utópico sólo desde la óptica de lo presente, y cuyo mayor impedimento, como lo capta acertadamente Michael Warner en el título del importante cuerpo de ensayos de que él es editor, es en sí el miedo a lo ignoto de un espacio sin tales barreras ideológicas --el miedo a un planeta queer (Warner, Fear of a Queer Planet).

3. ¿Un planeta queer?

Se ofrece la noción utópica de un planeta queer como alternativa al sistema que hoy día obstruye, de manera institucionalizada y en complicidad con la inercia del silencio, la realización plena de no pocos cuerpos y subjetividades, sin garantizar por ello la del resto del cuerpo social, aunque en ello se apoye categóricamente como justificación, evadiendo someterse a prueba, al imponer la fragmentación corporal, según lo genital,⁹ y su reflejo inverso en la fragmentación azul/rosa¹⁰ de la subjetividad a que aquella fragmentación corporal conduce en todo lo social; y en algunos casos imponiendo la total negación de esos cuerpos y subjetividades alternos cuyos deseos, y aun forma natural,¹¹ no hallan expresión en un sistema que los oblitera en su afán de uniformidad para controlar el poder y perpetuar el orden impuesto.

A continuación, se ofrece una breve interpretación, en resumen, de la teoría queer, guiada en su gran mayoría por la exposición que de tal teoría hace David William Foster en su libro, Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones. Se ofrece de antemano disculpas en los casos en que, sin esclarecer, se añade palabras demás a las ideas del autor del ensayo.¹²

4. Reivindicación

Lo queer busca propiciar la (re)ivindicación de: A) el cuerpo entero en su plenitud individual particular, y B) la subjetividad que lo habita; considerándose como inválida cualquier propuesta que omita o sublime la primera. Tal reivindicación se concibe como un resultado a dos pasos de: 1) una alteración en la relación referencial que el sujeto establece para con su cuerpo, según 2) una alteración previa de la concepción imaginaria que de aquel cuerpo éste tenga. Para lo queer estas relaciones convergen como clave en sí en lo material del cuerpo: “El imperativo actual de la auscultación del cuerpo y de una revisión sobre la configuración de sus límites y fronteras descansa en un relación material que ejerce el sujeto con lo que define/ defina como cuerpo y la integridad del mismo” (18). La experiencia física que se tenga con el propio cuerpo material se conjuga bidireccionalmente con la concepción de integridad que de éste se tenga subjetivamente, y de igual manera con la posibilidad misma de alterar la conciencia respecto a tal concepción de integridad, y, por lo tanto, de manera circular, con la calidad de la experiencia misma del cuerpo. Cuerpo y subjetividad dialogan y se determinan mutuamente. De aquí que lo queer busque “. . . ponderar las relaciones entre el cuerpo tal como lo percibe el sujeto y los horizontes de sus experiencias sociales e históricas” (18).

5. El cuerpo entero y “el otro”

Correlacionadamente, y en la medida que tales relaciones se conciben esenciales para la realización plena individual, se propone la paralela (re)ivindicación de las relaciones (sociales / sexuales) entre cuerpos y sus subjetividades que contribuya a la

realización individual con y a través del “otro,” tanto el “otro” interior como ese “otro” proyectado a “otros” afuera. Tal(es) reivindicacion(es) sólo se conciben a través de una libre (re)integración del cuerpo entero (17), y de la subjetividad implícita, que resistan la fragmentación¹³ a que tiende el sistema en su ejercicio de control del poder (17).

De ahí que lo queer dé prioridad, como criterio básico, al cuerpo entero, como espacio material determinante, con una innegable e imprescindible dimensión sensual y erótica; cuerpo cuya libre y completa realización requiere de la expresión paralela de esta dimensión básica,¹⁴ sin la cual se sacrifica paralelamente la subjetividad y las dimensiones no corporales del cuerpo en cuestión.¹⁵ De aquí la urgencia de lo queer de propiciar: 1) una “erotización total” (17) y no restringida,¹⁶ y 2) un reclamar “nuevas zonas de placer” (18), hasta ahora marginadas en aras de prioridades, no subjetivas, sino económicas y no congruentes con la libre realización individual, sino como sistema de control ideológico; realización cuya plenitud sólo es posible a través de la expresión, igualmente libre, del potencial total del cuerpo;¹⁷ reconcibiéndolo como espacio sensual sin fronteras de extremo a extremo tan infinito como la subjetividad y espíritu que a través de éste buscan expresar materialmente su singularidad.¹⁸ De ahí que lo queer reconozca el potencial sensual de todo el cuerpo; potencial cuyo justo modelado requiere, como impulso conductor, que se dé énfasis a los intereses/deseos pertinentes del sujeto (52), a su más primordial realización humana en la relación de éste consigo mismo a través de su cuerpo y su inversa e imprescindible relación con el/los otro(s) y sus cuerpos y subjetividades.

6. Elaboración artística

Centrándose en cada cuerpo particular como material en bruto, pero lleno de potencial individual único, tal impulso se concibe como una labor de “reintegración armónica,” y por lo tanto, “estética,” del cuerpo individual, que sobrepasa, o más bien desmiente, los criterios funcionales económicos que rigen el orden social/ideológico dominante; el espacio del cuerpo individual y la relación social entre los cuerpos; deformando acordemente, en no pocos casos, aquellos cuerpos que el sistema binario azul/rosa no describe efectivamente, en tanto que impide su alternativo, aunque más natural, desarrollo. De ahí que, guiando tal empresa queer, prima el concepto de “elaboración artística” (52) del cuerpo, concebido éste como territorio todavía virgen y con potencial ilimitado para la expresión armónica, y de ahí estética, de una subjetividad y espiritualidad libremente realizadas a partir del centro mismo de cada cuerpo particular, y no ya de un centro externo a ellos como, intentado uniformarlos, se impone ahora; siendo el cuerpo individual el único reflejo válido y no el de las imágenes preconcebidas azul/rosa que, sin conciencia de ello, se nos escamotea como tal, imponiéndoselas desde un centro externo que nunca reflejará tales cuerpos y subjetividades adecuadamente, sino más bien deformará.

7. Reterritorialización

Tal proyecto utópico supone de hecho alterar el curso de la historia: “Configurar al mundo no como es sino como puede y debe ser, es uno de los marcos éticos de lo *queer*, un compromiso que tendrá sus dimensiones utópicas en un proceso constante de reivindicación de los derechos civiles de todos” (64). Para realizarlo, lo queer propone,

estratégicamente, una “reterritorialización” (25) del cuerpo que subvierta la organización lógica tradicional de zonas erógenas que ha privilegiado unas (las azules) sobre el desprecio y subordinación de otras (las rosas), y que ha servido para justificar la distribución económica y la fragmentación que vivimos de todo lo social. De ahí que “Lo *queer* se ufana en descubrir nuevos usos para el cuerpo y sus componentes, usos que desafien la economía del patriarcado . . .” (25) y los ejes conceptuales binarios sobre los que se construyen convencionalmente las identidades azul/rosa que ofrece el sistema como únicas opciones, ejerciendo tales ejes como criterios de inclusión o exclusión. En su lugar, y para contrarrestar tal lógica, lo queer propone un “vaivén productivo,” el vaivén “. . . de una sostenida producción de la identidad que se niega a anclarse permanentemente en un nódulo de la red tejida por el patriarcado” (40), o sea en una permutación constante, guiada por un “impulso básico travestizante” (52).

Con este propósito, lo queer enciende “. . . el cuestionamiento [postmoderno] de las bases epistemológicas del conocimiento . . .” (60) y la (de)construcción de las categorías binarias que han establecido la identidad como referente sinónimo de la subjetividad. Vale antes aclarar, que no se trata de dismantelar lo que no se puede ni se debe, en tanto que la heterosexualidad se concibe como expresión natural del deseo libre de una mayoría; sino la “compulsión heterosexista,” culturalmente aprendida, de esa mayoría a forzar, indiscriminadamente, a otros cuerpos y subjetividades, cuyos deseos, y ubicaciones respecto a esos deseos, no caben dentro de los espacios mentales ni materiales que ofrece el heterosexismo, a que afecten calzar, aunque sólo sea de manera deformante, corporal y psíquicamente, para tales cuerpos y subjetividades.

8. Sistema cerrado de homologías binarias heterosexistas

Tal (de)construcción implica dismantelar el sistema de codificación y descodificación habitual, y correspondiente lectura, que se le ha impuesto al cuerpo material y la relación de éste consigo mismo y con “otros” cuerpos en occidente, según prioridades no acordes a su subjetividad particular, sino a los propósitos económicos de las estructuras de poder, dentro del sistema patriarcal occidental y su ideología, el “heterosexismo compulsivo” (27), construido a partir de la sexualidad misma como categoría maestra “macro estructurante” (53) para justificar todas las otras subcategorías del conocimiento social. Se trata de alterar el carácter excluyente acerca de lo sexual, como se lo concibe oficialmente, y cuya fabricada organización binaria, oposicional y jerárquica, a partir de diferencias genitales, se transfiere a todas las áreas sociales, organizándolas con igual orden lógico de manera que se presuman múltiples equivalencias lógicas u “homologías binarias” (56) que, como en cadena, se confirman mutuamente; sosteniendo el sistema epistemológico a través del cual el sistema se explica, excluyendo, y se perpetúa, herméticamente, repitiéndose. Se trata de desmoronar ese carácter herméticamente cerrado y excluyente de ese sistema de homologías binarias heterosexistas; siendo las principales, aunque no únicas, las siguientes: “El Patriarcado funciona sobre la base de una estricta homología entre masculino (macho)-masculino-hombre y femenino (hembra)-femenino-mujer; concomitantemente maneja una serie de propuestas que tienden a demostrar que la segunda conjugación se subordina a la primera, y de algún modo, deriva de ella” (22). Se trata de revisar este sistema de homologías de manera que “. . . se pueda contemplar la dinámica constructiva del patriarcado” (23) o su funcionamiento, y haciéndolo, encontrar

las fallas y fisuras de este sistema homológico en base al cual se construyen las identidades azul/rosa:

Lo que importa subrayar es cómo esta relación no es exclusivamente unidireccional [sino que] hay un movimiento de iteración, reduplicación, confirmación, validación entre cada una de las tres esferas, para que lo biológico, lo subjetivo y lo actuado (es decir, el papel social que se juega) se identifiquen y confirmen mutuamente. (24, el énfasis es mío)

Lo importante es señalar ese carácter y movimiento circular de su reproducción, en tanto que su eficacia se debe a lo reiterativo; a que unas a otras esferas se reafirman a fuerza de simulación, creando, cuando pasan incuestionadas, la apariencia de lógica que les otorga, a su vez, eficacia. Deconstruir tal sistema lógico implica sabotear y romper esa circularidad reiterativa, su estructura funcional, señalando sus contradicciones, fisuras y aporías; en muchos casos alterando la direccionalidad causal en la que, sólo en apariencia, se supone que se apoya, para revelar su funcionamiento subyacente circular y, por lo tanto, su relatividad. Y, esto se logra, volcando sus reglas lógicas, gramaticales y sintácticas. Se trata de alterar, deconstruyéndolo estructuralmente, lo que Sarduy denomina el “espacio mental burgués” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 331) contra el que él declara guerra en las obras bajo análisis.

9. Cancelar la reproducción y perpetuación, no biológica, sino cultural del sistema

El proyecto de lo queer implica contrarrestar el afán del patriarcado por perpetuarse en las diferentes dimensiones de su compleja estructura: epistemológica así como política y socialmente, y todas sus derivadas subestructuras; fundándose sobre el cuerpo mismo como material de apoyo; partiendo del nivel micro del mismo cuerpo como justificación para la estructuración social macro, sobre la presuposición de la existencia de un orden natural innato a éste y todos los cuerpos por igual, sin posibilidad ni margen de variación, no obstante la patente variación en todo lo restante que concierne al cuerpo, de carácter binario, oposicional y jerárquico, que privilegia un lado del binomio en desfavor del otro.¹⁹ Imperturbado, su perpetuación significa perpetuar un modo de organizar el mundo material, así como el subjetivo, desde “una óptica de diferenciación” (37) y subordinación, que, fragmentando el cuerpo para clasificarlo y utilizarlo, lo divorcia en gran medida de su propia subjetividad, no obstante el impulso subyacente (inconsciente) de éste hacia la integración armónica de todo su ser; impulso verdaderamente innato, pero reprimido a fuerza del condicionamiento social y la simulación incesante del orden patriarcal a través de las fuerzas institucionales del orden social, de manera que lo biológico, lo actuado y lo subjetivo se confirmen. En el proceso, se deforman ambos, cuerpo y subjetividad, en pro de un control tecnológico que los despoja de su propio impulso armónico e integridad. Y, en la medida que la libre expresión y realización se niega a no pocos, se la niega en parte a todos, porque todos somos víctimas al victimizar directa o indirectamente a otros.

10. Cambiar la realidad ideológica y los filtros y mecanismos que la sostienen

Cambiar el curso de esa historia implica previamente cambiar la “realidad ideológica” en que vivimos, y con esta “realidad” cambiar el mundo “cómo lo percibimos,” y por lo tanto, “cómo lo experimentamos” ahora, material y subjetivamente; en tanto que hay una estrecha “. . . relación entre el cuerpo tal y como lo percibe el sujeto y los horizontes de sus experiencias sociales e históricas” (18). Y, esto implica, previamente, la desmantelación de los filtros ideológicos o las estructuras epistemológicas cerradas que median ese “cómo percibimos” y ese “cómo experimentamos” nuestro cuerpo y, de manera correspondiente, “cómo percibimos” y “cómo experimentamos” el mundo macro que a partir del cuerpo micro se ha configurado. Y, desmantelar esos filtros epistemológicos, requiere simultáneamente desmantelar los “mecanismos” subyacentes que los sostienen, aunque de manera invisible e inconsciente, o sea el incesante proceso reiterativo que confirma y perpetúa el sistema, y al que todos contribuimos en cierta medida. A esos invisibles mecanismos y la inconciencia clave de ellos, por parte del sujeto, remite el efectivo funcionamiento de toda la superestructura; pero irónicamente, a la vez, a esos mismos mecanismos remite potencialmente el efectivo desmantelamiento de la misma. Es el proceso referencial de reiteración circular, o simulación a nivel macro y micro, de las homológicas binarias o equivalencias lógicas; o sea la dinámica repetitiva ininterrumpida de las mismas relaciones auto-referenciales y auto-reflexivas del sistema, lo que guarda la clave para alterar la conciencia respecto a este mismo proceso; y la llave se encuentra así mismo en su lenguaje y escritura, o sea en su epistemología. Si se logrará dar un giro referencial trascendental, o una (re)significación de las cosas, y se reconociera el carácter ficticio y

lingüísticamente construido de la imagen que adoptamos como identidad propia, siéndolo impuesta, se derrumbaría el sistema y se facilitaría la posibilidad de una subjetividad y óptica queer.

De hecho, y según Foster, es en el plano de lo epistemológico de lo que parte la teorización de lo queer, señalando dos características descollantes vinculadas a ese plano Primeramente, “Lo *queer* se fundamenta en una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas . . .” (20). Acordemente, lo queer reacciona en contra de la tendencia del patriarcado a “Fijar el lenguaje y de ahí fijar el mundo . . .” (20), y propone “. . . la subversión de este proyecto en aras de otras maneras de construir una epistemología de la experiencia. . .” (20). De segundo, y para evitar repetir el ciclo,

. . . lo *queer* se sustrae de . . . formular un contramodelo [al modelo excluyente que engloba y explica todo/ narración maestra/ sistema cerrado de análisis] en aras de dejar abierto y en suspenso consideraciones sobre identidades fijas. . . (20, el énfasis es mío)

No obstante, dejando de lado estas características, hay que empezar estratégicamente por el cuerpo.

11. Alterar la relación material del sujeto con su cuerpo, y con éstos la subjetividad

Empezando por el nivel micro,²⁰ tal posibilidad depende de un cambio en la relación que experimenta el sujeto en relación a su concepción de integridad del cuerpo propio. Depende de dislocar los ejes referenciales de la identidad habitual y de hallar una ubicación cualitativamente nueva, no fuera de sí, sino adentro. Depende de hallar el “otro,” desconocido por reprimido, adentro y no fuera. Y, depende de una

concientización y (re)conciliación entre cuerpo y subjetividad que, en torno, alineara en cadena todo el resto del mapa referencial de la realidad. Se trata de una alteración de conciencia respecto a su propia auto-imagen corporal, respecto a su manera de leerse (su cuerpo y a sí mismo), y respecto a la posibilidad de (re)ubicarse (su cuerpo y a sí mismo) referencialmente en otro mundo, el viejo que, a partir de aquel cambio de cuerpo, se haya (re)configurado paralelamente. En tanto que su cuerpo es reflejo del orden de ese mundo exterior, como el mundo exterior es reflejo del orden de su cuerpo y mundo interior, la posibilidad de alterar el uno depende de la posibilidad de alterar los otros y viceversa, pero empezando, estratégicamente, por el cuerpo como punto de partida.

12. Alteración subjetiva o crisis referencial

Y, para empezar, hay que alterar la relación referencial imaginaria que establece el sujeto en relación a su cuerpo; provocando una crisis referencial que provoque una crisis de identidad; de manera que, dejando esa vieja piel de la identidad atrás, a través de las fisuras de aquella surja la nueva subjetividad. Se trata, por lo tanto, de provocar esas fisuras y de abrir ese sistema lógico cerrado, para liberar el potencial interno. Se trata de hallar las aporias, silenciadas, en la lógica del sistema. Se trata de (de)construir ese sistema lógico a partir de sus propias leyes, encodificadas en el lenguaje y escritura oficiales, invirtiéndolas, o como dice Sarduy, “Minando la escritura, practicando la trasgresión de sus leyes, desmoronamos todo el edificio del pensamiento común,” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 336) o sea “el espacio mental burgués” (336). Y, así lo hará, paso a paso, la escritura queer de Sarduy en las dos siguientes novelas, desplegando en el proceso las estrategias queer ya enumeradas y las siguientes.

13. Estrategias

Lo queer, estratégicamente, se aprovecha de “. . . cómo el patriarcado . . . tiende a conferirle a la sexualidad un papel macroestructurante” (Foster, Producción, 53) para de ahí iniciar la ofensiva. Por ejemplo, y concretamente, cómo lo lingüístico (como estructura reflejo del orden ideológico) ofrece “. . . un abanico de microestructuras que se interrelacionan con las dimensiones formales de la sexualidad (es decir, el género biológico y el género gramatical . . . y su compleja interpenetración)” (53). En la medida que el lenguaje refleja el orden, culturalmente impuesto, de lo sexual, el orden gramático se interconecta con el orden biológico; de manera que invirtiendo su orden lógico (de lo gramático), creando crisis en su sistema referencial, invalidando sus presupuestos, se liberan las fronteras de la imaginación respecto a lo sexual y se puede concebir la posibilidad de un cambio sustancial en la relación del sujeto con lo biológico. Lo queer busca así “. . . ir más allá . . . del lenguaje, en la medida en que el lenguaje fija las relaciones del significado y excluye las innovaciones semióticas . . . ” (52-53) o sea “Salir de la cárcel del lenguaje, hacia una utopía *gay* de nuevos sistemas significantes. . . ” (53), y donde se evite que las cosas se etiqueten por siempre. Es volcar las cosas al revés, como la dice y hace Sarduy, y como lo explica Foster:

Convertir los visos macroestructurantes de la sexualidad dentro del patriarcado en una posibilidad perturbadora respecto de las otras esferas del poder es jugar con los mismos signos pero con otras reglas, en pro de una nueva comunidad, utópica, en la que se respete y se efectivice la centralidad de lo erótico (54)

en sentido amplio y dignificado, y no reductivo. Y, clave en el proceso es dislocar el lenguaje, desanclando sus ejes epistemológicos, y así mismo sus fronteras e identidades.

Paralelo a la anterior, lo queer juega con otras estrategias complementarias, de las cuales nombraré solamente dos más. Por un lado, juega manipulando la relación entre lo “visible” y lo “invisible” (48), como planos interdependientes, en relación a las dimensiones de la realidad material que el patriarcado, en su dinámica de inclusión y exclusión, forza al plano inferior de lo “invisible,” para justificar, en ausencia de aquellas dimensiones, lo que sus códigos, por contraste, forzan convenientemente al plano superior de lo “visible.” Vemos lo que vemos como lo vemos porque no vemos lo que está detrás e, inversamente, al revés también. Lo queer simula este proceso, narrativamente, creando un “contratexto sensorial” (49), que distraiga “la mirada” (49) del orden oficial, ocupado escrutando ese primer texto, detrás del cual se ofrece, para el que quiera ir más allá, un oculto y subversivo subtexto. Por lo tanto, “. . . lo que queda invisible por no tener cabida en este sistema de equivalencias, constituye un sitio desde el que se puede armar una resistencia al mismo” (48). En este sentido, volcando los ejes referenciales, lo invisible, por relevante, se torna alucinadamente visible.

Por último, además de romper la cárcel del lenguaje y tornar, al revés, lo invisible en visible, lo queer busca crear un espacio utópico, “. . . donde exista un constante proceso de desplazamiento [referencial] como estrategia para evadir el sistema cerrado del patriarcado” (53, el énfasis es mío) e impedir que se ancle de nuevo su compulsivo autoritarismo sobre el conocimiento de lo social, sobre los cuerpos materiales mismos y sobre las subjetividades que los habitan. A continuación, y reenfocándonos se retorna a detallar el marco teórico más específico del estudio que esta disertación propone.

14. El título o dos opciones inversamente relacionadas

Remitiéndonos ahora al título, se acude al referente mítico de Narciso²¹ y a la noción de “trampa” como metáforas para describir la condición opresiva y hermética que implica en Occidente auto-definirse a través de una identidad, o sea la condición del sujeto que se adhiere ciegamente a los parámetros referenciales lingüísticos dentro del contrato social occidental heterosexista, codificado en el lenguaje oficial; esclavo como Narciso de su propia imagen, que se torna en cárcel lingüística, y que la escritura alternativa de Cobra y Maireya busca deconstruir.

Como el título lo sugiere a través de estas metáforas, se nos ofrecen dos opciones inversamente relacionadas en tanto que una implica la negación de la otra: 1) La primera, sería el anverso; perpetuar la condición de trampa o encarcelamiento que nos remite a la noción de identidad concebida como tal,²² manteniendo las cosas como están y sin perturbar a Narciso, quien, sin saberlo, habita y opera atrapado dentro de aquélla, y dentro de las fronteras del lenguaje oficial; fronteras que con un leve cambio de ángulo se tornan en barreras y en clara cárcel. Sin alterar las cosas, la condición de Narciso y su auto-definición realmente son una sola cosa, anverso y reverso de la misma moneda. Narciso es lo que piensa que es. 2) La segunda opción, sería el reverso de aquélla primera; salir de la trampa de la identidad como tal, desmantelando las barreras que la sostienen, y en particular el lenguaje oficial. Narciso deja de ser lo que piensa que es para pasar a ser plenamente él.

La escritura de Sarduy elige la última opción requiriendo de una secuencia de pasos deconstructivos de sucesivas barreras. Por una parte, deconstruyendo la noción de identidad como la concebimos hoy conceptualmente, su función como referente mental

fijo que necesariamente ubica a Narciso y, por lo tanto, determina el encarcelamiento de éste dentro de su sistema lógico cerrado.²³ Por otra parte, y paralelamente necesario, deconstruir al Narciso material como reflejo de tal cárcel, o sea la organización de su espacio corporal, como ser que opera encarcelado, sin saberlo, y cuya auto-definición y existir en el espacio es inseparable de su condicionamiento mental. Y, como extensión de esta última deconstrucción, deconstruir la “realidad” del entorno físico general, o más acertadamente el filtro que todo lo permea porque todo lo ordena. Su relación consigo mismo y con el mundo es determinada por su condición, inconscientemente impuesta, dentro de ese sistema referencial cerrado implícito en su noción misma de identidad como referente central y la “realidad” en que aquélla, como eco, se ubica. Sólo extinguiendo a Narciso como tal, su dinámica referencial lingüística y el orden corporal material que la concretiza, es posible que surja: un alternativo “espacio mental,” una alternativa forma de ser y operar en el espacio físico y una alternativa subjetividad ---los de un nuevo y queer Narciso. Las palabras de David William Foster agregan mayor significado a estas metáforas: “It is precisely the space that is created by this distance [. . . the distance between the general social ideology of compulsory heterosexuality . . . and the breakdown of that ideology. . .] in which a queer reading of society is made possible” (Sexual Textualities, xii, el énfasis es mío).

El paso hacia esa nueva subjetividad fluida, alternativa, requiere previamente del proceso de deconstrucción de la noción oficializada de identidad; aquélla, por definición, preconcebida como referente estable y fijo²⁴ definido por la organización binaria y oposicional encodificada en el lenguaje y pensamiento occidentales; y a la cual también denomino metafóricamente Narciso. Narciso hace eco del hermetismo auto-referencial

circular de su cerrado sistema epistemológico y de la rígida actitud que sostiene el poder del patriarcado en Occidente para con la posibilidad utópica de una subjetividad libre y sin fronteras, ya no rígidamente demarcada ni controlada como lo está la identidad ahora a partir del espacio material corporal,²⁵ sino modelada por lo vasto de sus propios deseos.

²⁶ Esta noción convencional de identidad es narcisista en la medida en que, al igual que el discurso que la constituye es así mismo auto-referencial y auto-reflexivo, y, por lo tanto, está estructuralmente apoyado y, a la vez, atrapado herméticamente, de manera circular, en sus propios códigos, como se encuentra el Narciso mítico en su propio reflejo; de igual manera lo está y opera aquella identidad también. En la medida que ésta se defina a partir de la referencialidad preconcebida dentro del discurso convencional, así mismo está atrapada y es reflejo de aquella referencialidad oficial; pretrificada en su discurso.²⁷

En este sentido una (la identidad) es reflejo inverso de la otra (la referencialidad) en sentido bidireccional. Ambas se confirman mutuamente, y en conjunto conforman el espacio de la “realidad” en que se ubica el sujeto y la identidad resultante.²⁸

Antes de continuar se debe aclarar que la óptica queer es en sí, aunque no exclusivamente, una óptica deconstruccionista que puede adquirir además una dimensión psicoanalítica del sujeto. De ahí que el análisis de la escritura alternativa de estas obras requiera a la vez de un enfoque desde esos dos ángulos complementarios.²⁹ También es conveniente aclarar que más allá del plano mitológico, el uso de la metáfora de Narciso se debe a la convergencia, desde una perspectiva psicoanalítica y deconstruccionista de numerosas características estructurales que comparten procesos correlacionados al de la constitución de la identidad: 1) el proceso imaginario de desarrollo de la auto-imagen, 2) el proceso de adquisición del lenguaje y 3) el proceso de la escritura y la lectura; todos los

cuales tienen en común dinámicas circulares reiterativas de auto-referencialidad y de auto-reflexividad, que como elaboraré adelante, el mito de Narciso, interpretado como un modelo dinámico, expresa concisamente en su nivel más básico.

Siguiendo el hilo anterior y sin salirnos de este marco deconstruccionista, si incorporamos la noción de la auto-imagen o mirror-image que nos ofrece Jacques Lacan como el producto de procesos psico-lingüísticos igualmente auto-referenciales y auto-reflexivos que Lacan denomina “narcisismo primario,” y que involucran la participación activa del lenguaje en la construcción de esa auto-imagen; la noción convencional de identidad que he denominado narcisista atrás, en su cerrada auto-referencialidad, es en sí una construcción y reflejo del lenguaje convencional oficial (compulsivamente heterosexista), como sistema epistemológico cerrado que se auto-confirma y perpetúa. Su relativa estabilidad está determinada por los mismos códigos lingüísticos convencionales y el carácter hermético auto-referencial y auto-reflexivo de estos códigos.³⁰ Y estos códigos y su dinámica iterativa, su auto-referencialidad y auto-reflexividad, en última instancia, son lo que Sarduy busca dislocar y desarticular, y con ellos la noción de identidad centrada y encarcelada dentro de esos códigos. Oponiéndole a ese discurso y códigos oficiales un “contratexto” (Foster, Producción, 49) que engañe y a la vez simule, como un espejo inversor, invirtiendo su orden lógico lineal, los muestre como relativos, revelando su carácter de constructos, y por lo tanto invalidándolos; Sarduy busca abrir ese “espacio mental” alterado de conciencia que propicie el surgir de una subjetividad referencialmente nueva: “. . . practicando la transgresión de sus leyes, desmoronamos todo el edificio del pensamiento común” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 336).

De aquí que la constitución de la subjetividad abierta y fluida queer que ofrece Sarduy como alternativa en estas novelas requiera previamente de la deconstrucción del espacio verbal auto-referencial y auto-reflexivo, herméticamente cerrado, habitado por la primera y más convencional noción de identidad, o sea “el espacio mental burgués” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 336) o “el edificio del pensamiento común.” Así como Narciso se identifica y reconfirma en su propia imagen, así nosotros nos miramos y construimos en el espejo de nuestro espacio verbal y sus códigos. Nos representamos así mismo como nos percibimos. Es necesario liberar la identidad de esta viciosa dinámica iterativa para facilitar no sólo el surgimiento de una subjetividad alternativamente abierta y fluida, sino y necesariamente previa a ésta una manera diferente de percibir la realidad en que se haría posible ubicar aquélla. Hay que perturbar la coherencia de este círculo de reiteración, rompiendo el círculo mismo, y su unidireccionalidad.

Perturbar la apariencia de coherencia de ese lenguaje oficial y mostrar la arbitrariedad de las jerarquías establecidas por sus códigos referenciales, dislocándolos, es un paso clave en el proceso deconstructivo que Sarduy busca realizar en Cobra y Maitreya. A través de continuas aporias y cambios en la direccionalidad habitual, Sarduy busca provocar en el lector una crisis referencial y un efecto de extrañamiento respecto al lenguaje convencional oficial que, al distanciarlo, le haga darse cuenta del carácter arbitrario de las jerarquías establecidas por los códigos referenciales de éste, y consiguientemente provocar en él una alteración de conciencia de la cual surja una cosmovisión alternativa y una concepción alternativa de identidad como subjetividad trans-genérica queer, no sujeta ya rígidamente a categorías fijas en base a oposiciones binarias y jerárquicas.

En estas dos novelas, Sarduy contrarresta la apariencia de naturalidad y coherencia que le confiere validez a la escritura convencional y a la correspondiente noción de identidad a través de una escritura barroca, hiper-paródica, que al dramatizar exageradamente las dinámicas de referencialidad convencionales, usualmente desapercibidas para el lector debido a su habitualidad a ellas, las refleje explícitamente como artificio. Metafóricamente, equivale a oponerle el espejo a Narciso y hacerlo tomar conciencia de la arbitrariedad de su obsesiva, aunque inconsciente, fijación.³¹ Siguiendo el uso de este referente mítico, al verse auto-reflejado, Narciso es objeto del mismo efecto destructivo que inflige en los otros, y encarcelado en su propio hermetismo ideológico, sin tomar conciencia para poderlo alterar, se consume y consume su propia auto-destrucción. Irónicamente, su desintegración abre siempre la posibilidad futura de una reformulación más adecuada de su subjetividad.

Sarduy dramatiza este proceso desarticulador anteriormente descrito en la dinámica relación de reflexividad mutua que existe entre Cobra y Maitreya. El análisis textual del presente trabajo busca mostrar cómo ambas novelas se reflejan inversamente de manera complementaria, y se deconstruyen mutuamente en un proceso reflexivo bidireccional que se transfiere a los múltiples niveles de significación de éstas, tanto macroscópicos, en el plano estructural formal, como microscópicos, en el plano de la trama de los personajes; y crea estructuralmente lo que Lucien Dallenbach denomina un mise en abîme o una serie infinita de reflejos en el interior del texto. Y, esta dinámica de reflejos, gráficamente, se traduciría, como se propone elaborarlo el análisis en el último capítulo, al espacio topológico de la franja de Moebio³² (ver figura 1, 328). A través de un juego de espejos confrontados que sugieren la indeterminancia referencial y el vacío

ontológico, esta dinámica de reflexividad mutua quebranta la ilusión de unidireccionalidad y de estabilidad referencial y disloca el orden lineal de los códigos lingüísticos que se parodian en ambas novelas. Provocando así una crisis referencial, la escritura de Sarduy logra cortar los vínculos de dependencia con la lógica referencial externa al texto y mostrar la naturaleza arbitraria de los códigos convencionales sostenidos por aquélla, sugiriendo en su lugar una concepción alternativa de la subjetividad como fluidez y no sujeta ya a códigos fijos (heterosexistas) ni cerrada herméticamente al cambio en su auto-referencialidad.

En general, Sarduy torna el desarrollo narrativo de estas dos novelas en mimesis de procesos deconstructivos, auto-referenciales y auto-reflexivos, que se remiten a todos los niveles de su escritura: la estructura narrativa general, la caracterización narcisista de los personajes, incluso las dinámicas sadomasoquistas en que éstos se involucran y la escritura con la que se describe todo lo anterior. De aquí que mi trabajo se subdividirá en cuatro capítulos que toquen los procesos de intra-textualidad, auto-referencialidad y reflexividad en cada una de estas dos novelas; y de iter-textualidad entre ellas como conjunto dinámico, a manera de Narciso y su doble imagen.

Metodológicamente, haré un análisis comparativo, a múltiples niveles, de la intertextualidad e intra-textualidad en estas dos novelas que haga obvios los procesos arriba mencionados de mutua reflexividad entre ellas y de auto-referencialidad y auto-reflexividad dentro de cada una; los cuales encarnan, en el plano de contenido en: el obsesivo narcisismo de los personajes, su continuo desplazamiento y la viciosa circularidad de la trama; y en el plano formal estructural en: el mise en abîme a múltiples

niveles y su expresión gráfica en la franja de Moebio (ver figura 1, 328) que subyace a estos dos textos en su conjunta dinámica.

Superponiéndose al marco de la óptica queer atrás elaborado, el primer capítulo, “Marco teórico,” parte de la definición del concepto de narcisismo en sus múltiples acepciones y su aplicación a la obra de Severo Sarduy. Incorporo el enfoque psicoanalista de Jacques Lacan y los conceptos del “narcisismo primario,” el “mirror-image” y los “imagos,” y el vínculo de éstos a: 1) el desarrollo de la auto-imagen, 2) la entrada del sujeto psicológico en el plano simbólico del lenguaje y 3) la resultante forjación del sentido de identidad. Incorporo también el marco teórico de Lucien Dallenbach en torno al mise en abîme en conexión al estudio de las estructuras formales de la narrativa auto-reflexiva contemporánea. Paralelamente, interconecto los conceptos anteriores a los estudios de Linda Hutcheon en torno a la narrativa auto-reflexiva posmoderna que ella denomina “narrativa narcisista,” y dentro de la cual clasifica la obra de Severo Sarduy en América Latina. Por último, incorporo el marco teórico de Jacques Derrida y su noción deconstruccionista de identidades herméticas “idénticas a sí mismas” y cerradas al “otro” y su “otredad,” versus identidades fluidas “no idénticas a sí mismas,” o abiertas a la “otredad” del “otro”(Caputo, Deconstruction in a Nutshell, 114), y la posibilidad utópica de evolución a un estado de permanente mutación que según el presente análisis coincidiría con la noción de subjetividades queer, libres de expresar su permutante deseo. Cierro formulando la pregunta que la escritura de Sarduy parece sugerir estéticamente en torno a la posible constitución de esa subjetividad alternativa a través de un proceso narrativo igualmente alternativo, estéticamente, y capaz de encausar adecuadamente el deseo multiforme de aquélla.

El segundo capítulo titulado, “Cobra y la crisis de referencialidad,” se enfoca en la aplicación de los conceptos enumerados en el marco teórico al análisis textual de Cobra con énfasis en el mise en abîme como concepto espacial y técnica utilizada por el texto para provocar una crisis referencial o secuencia de aporias en la obra que evidencien la inestabilidad lógica del concepto identidad fuera de ella. Además de la conexión de su multiplicidad semántica a la obra, se busca la aplicación del mito de Narciso como modelo referencial dinámico para explicitar cómo el texto se construye como un mise en abîme a partir de juegos de espejos intra-textuales, en múltiples niveles, micro y macro, que dramatizan la relatividad de los procesos de referencialidad habituales fuera de la obra, y la relativa estabilidad referencial de la noción misma de identidad. Este capítulo también elabora cómo la estructura del mise en abîme se ve repetida en los diferentes niveles de la narración, como elemento macro-estructurante cuya síntesis gráfica sería, como se especificará en el último capítulo, la franja de Moebio.

Por otra parte, al nivel micro de la trama y especialmente en la primera parte de Cobra, vale anticipar que la figura del protagonista travestí, también de nombre Cobra, funciona en sí como un mise en abîme o espejo interior dentro de la obra. Dramatizando los mismos procesos deconstructivos que realiza el texto al nivel macro, el Cobra travestí los evoca metafóricamente y hace más obvios. Por ejemplo, al dramatizar el narcisismo de manera grotesca, hace obvia la auto-referencialidad y auto-reflexividad herméticamente circulares de los códigos lingüísticos convencionales que sirven de fundamento ideológico a la identidad.³³ El Cobra travestí encarna y, a la vez, dramatiza paralelamente la disolución de múltiples binomios o dualidades oposicionales genéricas occidentales: Oriente y Occidente, masculino y femenino, sujeto y objeto, yo y otro,

forma y contenido, interior y exterior, etc. En este sentido, al simularse a sí mismo, el travestí cumple la doble función de ser elemento estructurador y, a la vez, desestabilizador del texto. En suma, hace eco del proceso deconstructivo general, relativizando las categorías referenciales y recreando así la posibilidad de lo que Sarduy denominaría un “vacío ontológico germinador” de donde pueda surgir una subjetividad alternativa. El travestí y su acto son en sí íconos emblemáticos de la subjetividad trans-genérica queer.

El tercer capítulo titulado, “Maitreya y el problema del doble,” se dedica a abordar y dramatizar la noción deconstructivista sarduyana de la “imitación del doble” (Simulación, 93) ante los espejos, como noción subversivamente dinámica que impide la fijación referencial, anulando la unidireccionalidad, y es topológicamente equivalente al mise en abîme que en conjunto crean estos dos textos, y que describía también a Cobra. Primero, a través de la trasmigración de cuerpo en cuerpo, a lo largo del tiempo y el espacio, del personaje protagonista del Buda, en la primera parte de Maitreya, el texto dramatiza el desplazamiento continuo y la transgresión de fronteras espaciales, corporales y temporales, subvirtiendo la estabilidad referencial, especialmente respecto al tiempo, que habitualmente contribuye a fijar la referencialidad de la identidad convencional y del mundo en que ésta se ubica. Segundo, a través del personaje dual de las Gemelas, Divina y Tremenda, el texto nuevamente dramatiza esta misma noción de “imitación del doble” en el espejo, y subvierte la estabilidad referencial, en este caso principalmente respecto al espacio. En su continuo desplazamiento simétrico y sincrónico, a dúo, a veces en patines, e intercambiando lugares, las Gemelas dramatizan las diferentes posibilidades de ubicación y oscilación entre los lados opuestos de múltiples binomios referenciales

fundacionales: modelo/ doble, original/ copia, primero/ segundo, sujeto/ objeto, yo/ otro, interior/ exterior, y otros innumerables. De manera similar a si se las ubicara dentro del juego de espejos del mise en abîme, las Gemelas diseminan la estabilidad referencial del sujeto y la identidad estructurados dentro de oposiciones binarias.

El cuarto y último capítulo, titulado, “El Enano autor como mago interior del texto,” explora cómo la misma dinámica deconstructiva, a base de la desestabilización de los ejes oposicionales de los binomios que anclan la identidad habitual occidental, permite a la obra no sólo cortar con los vínculos referenciales externos al texto, de manera que se auto-genera de manera autónoma por sus propios mecanismos internos auto-referenciales y auto-reflexivos, sea por la intra-textualidad dentro de cada obra o sea por la inter-textualidad entre ambas; sino que incluso desplaza la función del autor dentro de la misma obra, encarnando en el personaje angular del Enano coreógrafo que recorre ambos textos, Cobra y Maitreya. Como mago interior del texto que “trama” la trama, el Enano contribuye a dramatizar la deconstrucción de la referencialidad convencional que fija la identidad habitual. Este capítulo elabora cómo en la segunda y parte final de Maitreya el Enano cumple una función crucial como anárquico y subversivo personaje que se vale de las Gemelas como objeto de espectáculo, para dramatizar, invertir y desestabilizar la referencialidad convencional ante un público de “adeptos binarios” (Maitreya, 154), cuyo “asombro” ha de provocarles la “iluminación” deseada (Maitreya, 109) o la alteración de conciencia.

El análisis muestra la conexión entre las situaciones sadomasoquistas en que obsesivamente participan las Gemelas, bajo la dirección del Enano,³⁴ y la descentralización del erotismo convencional,³⁵ y cómo a través de estos desplazamientos

se dramatiza y evoca metafóricamente la dislocalización de las relaciones tradicionales entre “sujeto” y “objeto,” entre “yo” y “otro,” en que se compartamentaliza lingüísticamente el mundo occidental de manera binaria, y sobre las que se constituye la noción de una identidad fija y estable. Así mismo, estas dramatizaciones reiteran los procesos deconstructivos al nivel macro y micro. Sus escenas sadomasoquistas, en particular el acto del “templete a mano” (Maitreya, 110), reflejan las mismas dinámicas de auto-referencialidad y auto-reflexividad presentes en los otros niveles de significación de las obras y contribuyen al mise en abîme total que se genera en cada una y entre ambas obras; y por último a la expresión gráfica de ese modelo dinámico en la franja de Moebio, como modelo topológico que sintetiza todos los niveles anteriores.

Como proyectadas conclusiones, y respondiendo a la pregunta formulada en la introducción, la escritura queer de Sarduy nos hace tomar conciencia de la fuerte relación entre la auto-imagen, el deseo, el lenguaje y la forjación de identidad; y de la convergencia de los anteriores procesos en el espacio corporal del sujeto; espacio deformado no en pocos casos, según las relaciones y prioridades económicas del sistema patriarcal, al que, en ausencia de alteración de conciencia sustancial, bajo coherción o la inercia general el sujeto inconscientemente o no cede los intereses propios de su subjetividad.

Sarduy nos hace tomar conciencia de la perpetuación de estas interrelaciones³⁶ que reproducen sostenidamente la identidad fija convencional, de manera binariamente organizada, a través de un tipo clave de escritura o discurso oficial el cual él en sus novelas busca estratégicamente dismantelar con su escritura alternativa queer. Es factible predecir que el análisis propuesto confirmará la relación estrecha entre las

múltiples dinámicas deconstruccionistas en operación en la escritura de estas dos novelas y la constitución estética de esa subjetividad narrativa alternativa, poliforme, no sujeta a categorías genéricas convencionales y en estado continuo de mutación. Sus emblemas al nivel del contenido de las obras serían tanto el travestí, como el Buda, como las Gemelas, como el Enano y los continuos y cambiantes desplazamientos de todos estos personajes. Y, su reflejo en el plano estructural “invisible” de los textos sería el mise en abîme y la franja de Moebio que lo hace visualmente gráfico. La escritura de Sarduy dramatiza así la disolución de lo que Jacques Derrida explicaría como una identidad herméticamente auto-referencial, “idéntica a sí misma,” como Narciso, y la consiguiente constitución de una identidad abierta al “otro” en múltiples planos y ya “no idéntica a sí misma,” de manera hermética, sino continuamente cambiante y adaptable, y que el presente estudio ubicaría como una subjetividad transgenérica queer.

Enmarcando todo lo anterior dentro de la óptica queer, la posibilidad de esta nueva subjetividad se concebiría, como señala David William Foster, sólo como el resultado paralelo de una desintegración ideológica en la forma convencional de categorizar e imaginar el mundo que abriría un espacio imaginario alternativo en el que el sujeto pueda (re)concebir su cuerpo y el espacio en que éste habita de manera acorde a la (re)integración armónica del primero. Por último, la comprobación del carácter paradigmáticamente queer de la escritura de Sarduy en estas dos obras sirve de fundamento para que el presente análisis también contribuya a ubicar a su autor como primer autor sólidamente queer de América Latina. Y, si bien, se podría especular en torno al posible vínculo de la escritura de Sarduy a un plano político que la conecte directamente al contexto de la revolución cubana y la subversión de su proyecto cultural

en torno a una nueva identidad latinoamericana y “un hombre nuevo,” a lo Che Guevara,
la elaboración de estas especulaciones se reserva para estudios futuros.

NOTAS

¹ Aunque en un primer momento se hará necesario mencionar simultáneamente diversos conceptos interrelacionados, sólo se los definirá en detalle por separado en el momento más apropiado dentro del marco teórico del capítulo uno. Hacerlo antes sólo distraería, ya que se busca por ahora una comprensión general.

² Como una expresión más fiel del sujeto psicológico, más allá de las restricciones del lenguaje, y ya no sólo como expresión del ego social y lingüístico.

³ Para explicitar el concepto de queer en el contexto más amplio de queer theory, se incorpora dentro de esta introducción un corto preámbulo resumiendo la exposición que de tal cuerpo teórico hace David William Foster en su obra Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.

⁴ Proceso imaginario de formación de la auto-imagen.

⁵ Un sistema epistemológico abierto.

⁶ Entiéndase diferente de condición heterosexual, en igual medida que ser “machista” se refiere a postura ideológica, y no así a la condición de hombre. Lo uno no es sinónimo de lo otro, aunque el patriarcado así pareciera asumirlo.

⁷ La subjetividad de su cuerpo y al revés.

⁸ A manera de Yin y Yang.

⁹ Dentro del campo sexual, como categoría macroestructurante del orden social.

¹⁰ Entiéndase como metáfora del binomio, masculino/femenino.

¹¹ El caso de los cuerpos hermafroditas, o cualquiera de apariencia o psiquis no determinada según las únicas dos opciones que ofrece el sistema.

¹² También se aclara el uso personal, y no de Foster, de la metáfora “azul/rosa” para significar también las equivalencias lógicas u “homologías binarias” (56) del patriarcado como referentes (ejes) respecto a la identidad, sea de sexo o de género; en la medida que el patriarcado, para su conveniencia, no hace diferencia entre éstas y otras inestables homologías con el propósito preciso de cerrar herméticamente su sistema de equivalencias lógicas.

¹³ Del cuerpo mismo y entre los cuerpos.

¹⁴ La cual no se reduce, como conviene interpretar al patriarcado, a la actividad

sexual aisladamente, sino a un estado mental de sana aceptación y dignificación de tal posibilidad.

¹⁵ Incluso el plano espiritual.

¹⁶ En tanto que ya no segmentada como se experimenta hoy en día, determinada por criterios funcionales.

¹⁷ Como de la subjetividad y espíritu que lo habitan.

¹⁸ Reconociendo como partes inseparables y entrelazadas ambos, cuerpo y subjetividad.

¹⁹ Mientras que se acepte un orden de relación lineal unidireccional.

²⁰ Del cuerpo de que se parte.

²¹ Narciso adquirirá muchos significados correlacionados a lo largo del análisis. Aquí en particular se refiere a la hermética dinámica circular auto-referencial y auto-reflexiva del “sujeto” en su relación al objeto u “otro,” en función del cual define su propia ubicación referencial y, por ende, su identidad y la “realidad,” en términos de un orden oposicional binario y jerárquico, vinculado directamente a la estructura y códigos del discurso oficial occidental a través de los cuales ese sujeto se organiza rígidamente y reproduce de tal manera.

²² En el sentido de espacio fijo e inamovible. En el presente análisis, no es la identidad de algo lo que está bajo cuestionamiento. No se cuestiona ¿cuál es? ni si es o no es válida la “identidad” de algo o alguien, sino la noción misma de identidad. Se cuestiona la validez de su estatus como categoría pensable, como referente ordenador. Se cuestiona su carácter de constructo cultural y la necesidad compulsiva, y no optativa, que impone el sistema patriarcal occidental, llámesele, en palabras de Sarduy, “espacio mental burgués” o “el edificio del pensamiento común” occidental (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 336) al sujeto de erigir y ejercer una “identidad” excluyente de opciones no binarias para ubicarse funcional y económicamente dentro del mapa conceptual cultural dominante [heterosexista], y no ya en función de los intereses de su subjetividad, y aun en seria contradicción y negación de aquélla.

²³ Dentro de la dinámica herméticamente circular entre sujeto/objeto en los términos oposicionales, binarios y jerárquicos que impone el patriarcado.

²⁴ Como reflejo de un mundo concebido por una referencialidad igualmente estable y fija.

²⁵ En última instancia se remite al mismo cuerpo físico como referente, y a la genitalidad de éste específicamente, para justificar estructurar “las cosas” a través de la

organización binaria oposicional y jerárquica dominante; dejando estratégicamente fuera los grises que se dan y que subvertirían la presumida armonía perfecta, o hermetismo cerrado, del sistema ideológico heterosexista occidental.

²⁶ Identidad en la que el deseo se tornaría en guía, y no lo genital.

²⁷ Por las limitadas posibilidades de expresión que éste ofrece y el carácter excluyente de ellas.

²⁸ Lenguaje, organización corporal, auto-percepción e identidad se confirman mutuamente y se perpetúan circularmente.

²⁹ Lenguaje, imaginación y psiquis se combinan.

³⁰ Hermetismo asegurado por su apariencia de coherencia, producto a su vez de su carácter reiterativo, o sea coherencia debido a la apariencia de equivalencias lógicas u “homologías” (Producción Cultural, 21) como las llama David William Foster.

³¹ Y al lector de la suya a través del lenguaje.

³² Noción que de manera más rigurosa se define en The Facts On File Dictionary of Mathematics, by John Daintith and John O. E. Clark, como: “Möbius strip (Möbius band) A continuous flat loop with one twist. It is formed by taking a flat rectangular strip, twisting it in the middle so that each end turns through 180 with respect to the other, and then joining the ends together. Because of the twists, a continuous line can be traced along the surface between any two points, without crossing an edge. The unique topological property of the Möbius strip is that it has one surface and one edge. If a Möbius strip is cut along a line parallel to the edge it is transformed into a doubly twisted band that has two edges and two sides. See also topology” (Möbius strip, 125). En el estudio presente se usará una adaptación de este concepto como se ilustra en la figura 1, 328.

³³ El sistema cerrado de equivalencias lógicas o “sistema patriarcal de homologías binarias” (Producción cultural, 56) que se confirman auto-referencialmente.

³⁴ Quien las inicia a la “secta naciente del templete a mano: ‘f.f.a.’ Fist Fucking of America” (110).

³⁵ En tanto que su “práctica” sexual gira en torno a la penetración anal, y no vaginal, o un desplazamiento metonímico de lo erótico no sólo de la vagina, como espacio abierto, al ano, sino del pene, como elemento penetrante, al puño, afín a una reorganización queer del espacio erógeno del cuerpo.

³⁶ Entre lenguaje, imaginación, cuerpo, subjetividad y escritura.

CAPÍTULO 1

MARCO TEORICO

A continuación, se iniciará la exposición del marco teórico delineado en la propuesta, haciendo una introducción preliminar al narcisismo, la cual paulatinamente se hará necesario elaborar más conforme avance el análisis.

1.1 Narciso

Al hablar de Narciso en su acepción más general el presente estudio se refiere a la figura mitológica que vulgarmente asociamos hoy día a múltiples expresiones del comportamiento humano, y que convergen en la excesiva atención prestada a sí mismo o al ensimismamiento. En la mitología griega, este nombre se refiere a un joven a quien, por su excesiva arrogancia, los dioses castigan haciéndolo enamorarse perdidamente de su propia imagen. Al ver su reflejo en el agua de un estanque, éste desarrolla tal pasión por aquel espejismo, que sucumbe en la imposible persecución de poseerlo (Guirand, 162). Inconsciente del origen ficticio de su reflejo, Narciso lo toma como real, y al perseguirlo, entabla una dinámica relación pasional con su auto-imagen que termina por aniquilarlo. En la medida que Narciso se precipita al encuentro con su imagen en el estanque, así se acerca a su autodestrucción. Sin saberlo, Narciso es víctima de sí mismo. Clave en este proceso es la conciencia o no que tenga Narciso del carácter ficticio de su auto-reflejo.¹ Narciso sucumbe precisamente por no ser conciente de su propia auto-decepción. La inflexibilidad de su obstinada postura lo lleva a su fin. Por otro lado, una alteración de conciencia en Narciso podría alterar el curso trágico de su destino. A esta posibilidad hipotética regresaré adelante.

Implícito en el mito, si lo concebimos tridimensionalmente como un modelo dinámico entre dos polos, hay un desdoblamiento de Narciso en dos partes: un Narciso de carne, el modelo original, y un Narciso ilusorio, su copia o doble; cuya persecución desencadena una dinámica circular irreconciliable entre estas dos partes que conduce a su eventual autodestrucción. El espejismo de Narciso en el estanque termina por dominar al Narciso de carne que lo observa fuera del estanque, o en otras palabras, la copia termina por determinar al modelo.² Todo lo anterior implica un canje valorativo y un vuelco interpretativo que hace difícil determinar conceptualmente qué es real y qué es copia de igual manera que no se puede decir cuál determina a cuál, y pone en crisis las relaciones habituales de referencialidad. Esta inversión referencial sugiere que Narciso llega a ser tanto copia de su imagen como su imagen de él.³

En su aparente simpleza, el mito griego nos ofrece ya el modelo de una dinámica referencial auto-contenida de gran complejidad y profunda significación, la cual podemos también traducir metafóricamente, para propósitos de análisis, a la dinámica entre los reflejos de dos espejos enfrentados.⁴ Por ahora, baste decir que implícito en el modelo mítico, si lo concebimos como una dinámica de reflejos entre espejos, hay tres subdinámicas en las que se desglosaría el proceso de auto-desintegración de Narciso: dinámicas de auto-referencialidad, dinámicas de auto-reflexividad y dinámicas de reversibilidad referencial. A estas mismas dinámicas me referiré páginas adelante cuando retome el tema del narcisismo en el plano psicolingüístico en conexión a los procesos de constitución del lenguaje y de la identidad. A continuación expondré las conexiones inmediatas entre el Narcisismo y el análisis que propongo realizar.

En el análisis de la obra de Severo Sarduy acudiré frecuentemente al popular concepto del “narcisismo” en su acepción psicoanalítica,⁵ y al mito griego del cual deriva el nombre este concepto. Ambos, el concepto clínico y el mitológico, me permitirán desarrollar un modelo dinámico⁶ que facilite realizar una lectura metafórica de las relaciones inter-textuales entre Cobra (1972) y Maitreya (1978) e intra-textuales dentro de cada una, en tres niveles,⁷ la cual, sin ser arbitraria,⁸ explique características formales de auto-referencialidad, auto-reflexividad y reversibilidad presentes en estas obras, y a la vez profundizar en la conexión que existe entre estos aspectos formales y el contenido metafictional de ellas en torno a los conceptos correlacionados de: el lenguaje, la realidad, el proceso de escritura y lectura y, en particular, la noción de identidad; todos como conceptos cuyo significado es también resultado de dinámicas referenciales y no de referentes estáticos.

Como explicaré a través del modelo, Cobra y Maitreya se reflejan mutuamente entre sí y cada una por separado se refleja interiormente a sí misma. En ellas el plano formal hace reflejo de la trama y los personajes, y viceversa, los personajes y la trama hacen eco del plano formal de manera similar a la relación reflexiva existente entre la imagen gemela y el Narciso mítico, y como se explicitará adelante, entre la identidad y el individuo. Forma, contenido y personajes se reflejan recíprocamente a manera de un juego de espejos enfrentados o lo que en la terminología del escritor francés, Andre Gide, se denomina, mise en abîme (Dallenbach, 7), y contribuyen a crear una auto-reflexividad narrativa que Linda Hutcheon ha descrito como un narcisismo narrativo posmoderno⁹ y dentro de la cual clasifica la obra de Severo Sarduy.

1.2 Mise en abîme

Según Hutcheon, el mise en abîme es el mecanismo por excelencia de este modo narrativo narcisista, y es mi propósito hacerlo evidente en estas dos obras. Como en las novelas en cuestión, en este mecanismo convergen las mismas subdinámicas de auto-referencialidad, auto-reflexividad y reversibilidad referencial que el modelo dinámico de Narciso describe y que utilizaré en la lectura metafórica de aquéllas. En sí, son los procesos de referencialidad, reflexividad y reversibilidad, presentes en estas novelas¹⁰ e implícitos en el modelo dinámico de Narciso y en el mise en abîme también, los que hacen provechosa la lectura metafórica que propongo en torno al concepto de identidad y conceptos correlacionados a éste a partir de Narciso. A continuación, elaboraré una definición detallada del mise en abîme y su conexión al narcisismo narrativo postmoderno para luego retomar el modelo de Narciso en el plano psicolingüístico en conexión al desarrollo del lenguaje, al proceso imaginario y a la forjación de identidad.

1.3 Auto-referencialidad: dinámicas de circularidad infinita

En su estudio, The Mirror in the Text (1977), Lucien Dallenbach describe la dinámica de reflexividad interna de ciertas obras de arte como un juego de espejos enfrentados que en 1893 el escritor francés, Andre Gide, acuñó con el nombre de mise en abîme en el contexto de la literatura (7). Según Dallenbach, “. . . the practice of most critics shows that the mise en abyme and the mirror are sufficiently interchangeable for us to combine the two and refer to ‘the mirror in the text’ whenever the device appears . . .” (35). En las palabras de Gide, y según lo cita Dallenbach, “In a work of art, I rather like to find thus transposed, at the level of the characters, the subject of the work itself” (7).

En estas obras, el tema o contenido general se ve reflejado en los personajes y en las estructuras narrativas, y vice versa, los personajes y las estructuras narrativas se ven reflejados en el tema o contenido, creando una dinámica referencial circular infinita. En capítulos subsiguientes, y apoyándome en el modelo de Narciso delineado al inicio, realizaré una lectura metafórica de las relaciones referenciales intra-textuales en cada obra e inter-textuales entre ambas que permita advertir a la vez cómo el plano de los personajes en estas novelas cumple esta misma función de espejo interior de la obra, y en este sentido, cómo los personajes son ellos mismos mise en abîmes que reflejan las estructuras macro.

1.4 Auto-reflexividad: desdoblamiento, duplicación e inversión recíproca

De acuerdo al estudio de Dallenbach, otra de las funciones de este mecanismo en la literatura es, “. . . to bring to light—the way in which the writer constructs the writing, and vice versa” (15), o sea señalar la sinergia o dinámica de reciprocidad e interdependencia entre escritor y escritura, o más concretamente, entre el proceso cognoscitivo del escritor y el proceso referencial de la escritura, como paralelamente se daría también entre el proceso cognoscitivo del lector y el proceso referencial de la lectura. El uno refleja al otro de manera similar a la relación reflexiva existente entre individuo e identidad que se elaborará delante. Esta reflexividad bidireccional, característica del mise en abîme, invierte y disloca el orden unidireccional convencional y la relación binaria entre los referentes habituales sobre los que tradicionalmente se construyen muchas nociones e imágenes occidentales, entre ellas la noción misma de identidad así como la de un posible escritor y su realidad. Estas nociones lógicas, al

igual que muchas otras, se construyen sobre la premisa de que existe un orden “natural” o referente último/original a partir del cual éstas se definen y ordenan jerárquicamente. Por ejemplo, la concepción de que sea el escritor quien construye el texto, y no al revés, o la idea de que seamos nosotros quienes nos reflejamos en el espejo, y no al revés, implican un orden lógico y una jerarquización unidireccional que, por lo general, aceptamos sin cuestionamiento alguno. Igualmente se da con la noción de identidad cuando asumimos que somos nosotros quienes determinamos cuál es nuestra identidad, y no al revés. Este orden o lógica “natural,” a su vez se traduce a referentes conceptuales cuya definición está sujeta a su oposición a otros referentes dentro del código lógico, o sistema simbólico general, a partir de los cuales se definen todos y cada uno, de manera que, por ejemplo, decidimos lo que somos por virtud de lo que decidimos previamente que no somos.¹¹

El mise en abîme altera estas relaciones y pone en crisis la referencialidad.

Contrariamente a lo habitual, o sea el orden unidireccional convencional, la bidireccionalidad reflexiva del mise en abîme produce dinámicas de oscilación entre los referentes conceptuales asumidos como opuestos, y esta oscilación, al invertir el orden, anula las divisiones percibidas entre éstos. En el caso del escritor y la escritura, el mise en abîme deconstruye el ordenamiento referencial lineal habitual y hace aparente al lector que no se pueda establecer cuál es primero, el escritor o la escritura, el huevo o la gallina. En el caso de la identidad, el mise en abîme hace posible establecer una distancia crítica y meditar sobre la cuestionable diferencia entre un “yo” y lo que se considera su opuesto, “el otro,” y tomar conciencia de la existencia de una dinámica sinergia entre ambos, el “yo” y el “otro,” que invalida toda unidireccionalidad y jerarquización, implícitas en la

oposición, y nos hace advertir que quizás nuestra identidad sea un producto interdependiente del “otro,” o más concretamente de los referentes conceptuales que determinan esa “otredad,” y no al revés. Yo no defino al otro, sino al revés, la otredad me define a mí, y a la otredad la definen, en círculo infinito, otros referentes dentro del código referencial preestablecido. Tal como se la concibe tradicionalmente, la identidad implica una estabilidad referencial y una autonomía ilusorias que el mise en abîme anula, disolviendo los referentes conceptuales que sostienen la oposición sobre la que esa identidad se edifica.¹²

La compleja naturaleza del mise en abîme requiere conceptualizar dinámicas referenciales simultáneas difíciles de traducir linealmente de manera precisa. Por eso, conviene citar un ejemplo visual de la reflexividad y oscilación implícitas en este mecanismo antes de transferirlo al plano menos visual del quehacer literario. Entre los ejemplos más conocidos que cita Dallenbach aparecen, Las meninas, de Velázquez, de la cual dice, “. . . Velasquez’s painting achieves a reciprocity of contemplation that creates an oscillation between the interior and the exterior, making the image ‘come out of the frame’, while inviting the visitor to enter the picture” (11).¹³ En este caso específico, el mise en abîme altera el modo de percepción a que estamos habituados de manera tal que disuelve la oposición que usualmente suponemos que existe entre exterior e interior. Los referentes opuestos, interior y exterior, cuya oposición en sí define uno en función del otro, y sin la cual no existirían como tales, momentáneamente dejan de ser opuestos y, por lo tanto, de existir, al menos conceptualmente. Ambos revelan su carácter fabricado o ficticio. Algo similar sucede a la noción de identidad una vez invertidos y disueltos sus referentes al pasarlos por el juego de espejos del mise en abîme. La disolución de sus

coordenadas referenciales la muestra en su inherente vacuidad, o sea como un producto conceptual lógico-lingüístico dependiente de aquéllas, las cuales a su vez dependen de otras igualmente reversibles e indeterminables ad infinitum.

Sin el orden jerárquico de los referentes conceptuales al que nos hemos habituado, no podemos pensarlos de la misma manera. El orden en sí, su oposición habitual, los define y la reversibilidad del mise en abîme los disuelve. El dislocar el orden convencional implica alterar la percepción y el mismo proceso cognoscitivo. En otras palabras, altera la conciencia de lo que se ve y cómo se lo ve. En el campo de la literatura, Dallenbach cita a Hamlet como paradigma de este proceso: “Of all the internal duplications in the history of literature, none is more famous than the ‘play within the play’ in Hamlet” (12). El juego de referencialidad implícito en la mini-obra de Hamlet altera “lo que se ve” a partir de una alteración del “cómo se lo ve,” de manera que hace al observador tomar conciencia de que la raíz de la alteración exterior no procede del exterior en sí, sino del proceso de descodificación interior al lector mismo. En otras palabras, según cambien los referentes interiores así cambia la percepción e interpretación de los hechos exteriores. Del exterior sólo vemos lo que queremos y podemos ver hasta que no queramos o podamos ver otra cosa, y esta última posibilidad depende de una alteración referencial interior, y no del exterior.

1.5 Oscilación y disolución referencial: el diferimiento o la regresión al infinito

Por último, la oscilación reflexiva del mise en abîme describe una dinámica de referencialidad que retrocede y, en última instancia, remite a un referente cada vez más remoto, cada vez más diferido, algo así como el reflejo inalcanzable del mítico Narciso o

el del espejo dentro del espejo.¹⁴ Con relación a este punto, Dallenbach hace mención del bagaje teórico en torno al mise en abîme hecho por otros críticos como C.E. Magny, quien se refiere a este mecanismo, acuñado por Gide, como un “. . . process of ‘referring back’, or ‘reflexion’ (in the optical sense) . . .” (21). De hecho, ante la imposibilidad de fijar referentes, el mise en abîme produce un efecto de extrañamiento respecto a aquéllos a los que hemos acudido habitualmente, sin cuestionamiento, para ordenar “la realidad,” y en su lugar llama atención al juego de reflexividad mismo como proceso dinámico de significación y como mensaje último. Como lo explica Dallenbach, “. . . the subject of the work itself, for Gide, is relational . . .” (18) al punto de que, “. . . the reflexion must become the subject of the reflexion . . .” (17). Lejos de apuntar a algo concreto y fijo, el mise en abîme evoca algo evasivo y abstracto, “. . . a relationship of relationships. . .” (18), o sea las interrelaciones entre las relaciones oposicionales de los referentes que consideramos fijos. Al cancelar las oposiciones referenciales, previamente asumidas como válidas, el movimiento oscilatorio que genera la reflexividad de este mecanismo sugiere una reversibilidad o (con)fusión de referentes que provoca una sensación de “vértigo conceptual,” o crisis de la referencialidad, que amenaza paralizar el modo de ordenar habitual del pensamiento, o el pensamiento mismo, en tanto que pensar es ordenar de cierta manera lógica. Esta (con)fusión, o aporía, además de compararla a una serie infinita de espejos contrapuestos, el estudio de Dallenbach la describe también como una interminable espiral o una viciosa circularidad (24). Quizás estas imágenes describan de manera metafórica el movimiento involuntario habitual del proceso cognoscitivo en su búsqueda de referente en que reposar para ordenar, el cual, por lo general, pasa desapercibido, pero al ser dislocado y diferido el referente, tal proceso

adquiere relieve y se deja “observar” o pensar de manera conciente. La toma de conciencia de este proceso cognoscitivo en sí, y no un mensaje específico en particular, el cual, no obstante, esperamos al igual que buscamos obstinadamente un referente último, se torna en el mensaje de las obras que lo incorporan. Curiosamente, Sarduy acudirá a imágenes muy similares a las mencionadas por Dallenbach arriba en conexión a las búsquedas obsesivas e imposibles en que se embarcan sus personajes en las tramas¹⁵ de Cobra y Maitreya.

Ante la imposibilidad de ordenar y categorizar en base a los referentes habituales, el mise en abîme produce un efecto de extrañamiento y distanciamiento respecto al mensaje inmediato, cuyos referentes ya no lo son, al menos momentáneamente, para llamar atención a significados no obvios o subtextos, o sea al proceso de ordenación formal en sí como significado. Al neutralizar el modo habitual de descodificar mismo, el mise en abîme hace que el significante, o sea ese modo de descodificar y ordenar, deje de pasar desapercibido, y al hacerse obvio, se torne reversiblemente en significado. El mise en abîme nos hace así pensar sobre el proceso mismo del pensamiento.

Comentando sobre casos específicos de mise en abîme en la literatura, Dallenbach hace referencia a la obra, The Counterfeiters (1925), de Gide, y dice de esta novela, “The novel certainly does suggest a centripetal movement that induces it to close in on itself or to vacillate and hesitate between the two levels; but it also conceives of the reflexive process in terms of the dynamic centripetal mode of infinite expansion” (34). En referencia a la misma novela, Dallenbach dice que ésta es, “. . . a literary version of infinite regression” (34). Nuevamente, en cualquiera de los casos, es el movimiento referencial dinámico y de regresión infinita, y no un referente estático, lo que el mise en

abîme logra comunicar en las obras que lo incorporan. Cobra y Maitreya dramatizan un mensaje similar con relación a referentes axiomáticos correlacionados a la noción de identidad, como lo es la noción de una posible realidad en que ubicar esa identidad, al llamar atención a las dinámicas referenciales existentes entre estos conceptos y aludir a que los unos se constituyen en relación oposicional inversa a los otros.

En última instancia, el mise en abîme sólo refleja su propia dinámica de oscilación referencial y regresión al infinito, y el vacío de contenido que esta dinámica evoca. En este sentido, cualquier contenido llega a ser intercambiable e irrelevante, ya que el mise en abîme no es algo concreto en sí, sino una dinámica transferible a muchos contextos independientemente del mensaje contenido: “. . . the *mise en abyme*, to be seen as such, can take on one form of duplication after another, *but while always remaining a single unity*” (36). En muchos sentidos, el mise en abîme semeja la naturaleza “relacional” de la metáfora y su infinita capacidad de transferencia o aplicación a innumerables contextos y al lenguaje mismo en sí, si concluimos que la base de éste es dinámicamente metafórica, como lo proponen los deconstruccionistas (Abrams, 58). A este vínculo regresaré en los siguientes capítulos.

En suma, el vínculo entre el mito de Narciso y el mise en abîme no es arbitrario tanto en el plano metafórico como en el teórico. No es casualidad que, según cita de Dallenbach, el mismo Gide haya hecho alusión a ese vínculo en la literatura, titulado una de las novelas a las que aplicó este mecanismo, Le traite du Narcisse (1891) (21). Tampoco es casualidad que en la conclusión a su estudio sobre el mise en abîme, el mismo Dallenbach establezca un vínculo metafórico y teórico entre la función deconstructiva anti-mimética de este mecanismo literario y el mito de Narciso en el

contexto de la literatura auto-reflexiva postmoderna: “. . . it is clear that the future belongs to that ‘new type of Narcissus’ . . . a blind Narcissus in search of his own scattered limbs, irredeemably condemned to desintegration” (166).

1.6 Otros vínculos: différance, mirror-image y narcisismo primario

Aunque se abstiene de elaborarlas él mismo, en su estudio, Dallenbach se aventura a conjeturar sobre posibles conexiones, dentro del plano de la comunicación lingüística, entre el mise en abîme y el concepto dinámico deconstruccionista de différance (8), acuñado por Jacques Derrida (Abrams, 56), el cual conjuga procesos de diseminación semántica, donde por medio de un movimiento oscilatorio de “indecisión referencial” (57) que podríamos considerar análogo al de las dinámicas del mise en abîme, el referente del signo se disuelve, el significante y significado llegan a ser intercambiables y consecuentemente el significante a tornarse en el significado. Como en el caso del mise en abîme y ante la imposibilidad de hallar un referente fijo, el proceso deconstructivo de différance, el cual curiosamente Derrida parece haberlo descrito como, “. . . a movement or ‘play’, as Derrida puts it, *en abyme*—that is, in an endless regress” (Abrams, 57), conduce a la conclusión de que el significado es un resultado arbitrario del código simbólico y sus dinámicas referenciales, y que, por lo tanto, es el significante en sí, y no el significado, el verdadero significado. Desde la perspectiva deconstruccionista, todo significado se torna en, “. . . nothing other than a network of differences” (57). Y, ante tal arbitrariedad, sólo el código significante en sí es significativo. A una escala mayor, el mise en abîme logra producir un extrañamiento paralelo al que produce, a escala menor, la inversión del orden habitual entre el significante y significado en el

proceso de différance, haciendo obvia a la vez la arbitrariedad y distancia entre el código lingüístico general, o sea el lenguaje, y el mundo exterior, y sugiriendo así que fuera del lenguaje, de su arreglo formal, no hay referente externo o lo que los deconstruccionistas llaman “a language-independent reality” (57).

En otro plano, Dallenbach llega incluso a especular sobre la aplicación que el mise en abîme pueda tener en dinámicas de reciprocidad referencial similares a las de este mecanismo en el plano psicolingüístico con relación a la constitución de la identidad:

This reciprocity, as Gide presents it in his *Journal*, seems to be clarified by what psychoanalysis tells us about linguistic communication (and this is perhaps not entirely coincidental): namely that the ‘sender gets back from the receiver his/her own message in reverse form’, ²² [J. Lacan, Écrits (Paris, *Seuil*, 1966), p.298.] and that mediated through the desire of the other, my words construct me by anticipating the response they seek.

Gide, years before Lacan, observed this on many occasions . . . (15)

Las implicaciones del mise en abîme son profundas si lo vinculamos al plano psicolingüístico al que hace referencia Dallenbach atrás, y específicamente a las teorías del psicoanalista Jacques Lacan en torno al narcisismo, la imaginación, el lenguaje y la formación de la identidad.¹⁶ Como sugiere Dallenbach con relación al proceso auto-reflexivo implícito en el mise en abîme, “It is tempting to compare this narcissistic doubling with the creative experience, which Lacan calls the ‘mirror stage’ or ‘mirror phase’ 24” (16), concepto que describe el proceso imaginario de reconocimiento y proyección, por parte del individuo, de su auto-imagen en la etapa del desarrollo psicolingüístico denominada por Lacan primary narcissism (Écrits, 6), y que a

continuación detallaré más. Como mecanismo literario y a la vez como herramienta conceptual, el mise en abîme, al ser superpuesto al modelo de Narciso descrito al inicio, hará posible intersectar el “narcisismo primario” de Lacan y la constitución de la identidad con las dinámicas referenciales del lenguaje y el proceso deconstructivo de différance, y estas dos primeras con el narcisismo narrativo postmoderno que formula Linda Hutcheon y que páginas adelante detallaré más.¹⁷ A continuación, expandiré el concepto del narcisismo dentro del plano psicolingüístico al que ya hice referencia atrás.

1.7 El plano psicolingüístico: Sigmund Freud y Jacques Lacan

Las dinámicas de referencialidad, reflexividad y reversibilidad mencionadas a lo largo de este capítulo en conexión al modelo de Narciso, al mise en abîme y al proceso de différance, encuentran procesos paralelos en los planos psicológico y lingüístico que convergen en el desarrollo del lenguaje, la auto-imagen y la identidad. Los textos de Sarduy hacen alusión a estos vínculos psicológicos y lingüísticos, y por eso se hace necesario indagarlos, al menos a un nivel elemental, pues adquirirán particular relevancia en el análisis del narcisismo en general.

1.8 Sigmund Freud

El psicoanalista austriaco, Sigmund Freud, adopta el referente mitológico de Narciso para describir lo que en sus estudios de psicoanálisis se asociará a una condición patológica del comportamiento humano. Esta condición describe un exceso de energía libidinal dirigida hacia el ego propio del sujeto en detrimento de la energía libidinal dirigida a los objetos externos a éste (Introductory, 515-16). Tal desequilibrio afecta de

manera determinante la futura relación referencial “sujeto/ objeto” que el individuo entabla dialécticamente consigo mismo y con su medio, y que sirve de base a un ordenamiento lingüístico binario y jerárquico de “la realidad” exterior e interior. Al igual que en la definición mitológica ofrecida al inicio, en el análisis de Freud, el diagnóstico clínico del narcisismo se asocia a una tendencia que, aunque asumida como normativa,¹⁸ llevada al extremo llega a ser auto-destructiva (Sandler, xi), ya que el paciente, como Narciso, no la puede tolerar indefinidamente.

1.9 Jacques Lacan

Partiendo del esquema freudiano, reelaborado por el psicoanalista francés, Jacques Lacan, el desequilibrio narcisista caracteriza la base normativa de las relaciones alienantes entre un “yo” (sujeto) y un “otro” (objeto) en que el individuo compartamentaliza binariamente el mundo una vez adquirido el lenguaje, especialmente en occidente.¹⁹ Esta compartamentalización binaria entre el mundo interior, o “yo,” y el mundo exterior, o “el otro,” refleja paralelamente la dinámica interior individual entre un “yo” idealizado, o el ego con el que el individuo se identifica narcisistamente, y su “otro yo” potencial en continuo flujo, poliforme e indeterminable, o el subconsciente, que el individuo suprime muy tempranamente al iniciarse en el plano simbólico del lenguaje.²⁰ Como elaboraré adelante, el “yo idealizado,” o ego, se afirma en detrimento del “otro yo” potencial irrealizado en la medida que el primero, el ego, se constituye y afirma lingüísticamente en la etapa del desarrollo psíquico denominada por Jacques Lacan como “simbólica” (Abrams, 252), o sea en la medida que el individuo reduce la poliformidad en flujo del plano imaginario y existencial que precede al lenguaje a un

sistema lingüístico binario fijo y su relativa apariencia de estabilidad: “When it enters the symbolic stage, the infant subject assimilates the inherent system of linguistic differences, hence is constituted by the symbolic, as it learns to accept its pre-determined “position” in such linguistic oppositions as male/female, father/son, mother/daughter” (252). De este proceso surge una ilusoria noción de “identidad” que es más reflejo de una petrificación interior de códigos culturales binarios lingüísticamente preestablecidos que una descripción acertada de la subjetividad fluida prelingüística suprimida por el individuo al adquirir el lenguaje y adoptar una auto-imagen rígida que determinará esa “identidad.”

1.10 Narcisismo primario, mirror-image e identidad

En sus estudios de psicoanálisis en torno al legado freudiano, Lacan incorpora el concepto de primary narcissism (Ecrits, 6), o sea el momento en el desarrollo psicológico en el que, según Lacan, se consolida el ego, o el “yo ideal,” y para nuestros propósitos el sentido de identidad, por medio de la identificación, apego y fijación del ego con lo que Lacan denomina mirror-image, specular image o Ideal-I (Ecrits, 2-3), o sea la “imagen ideal” de sí mismo que el infante irá forjando imaginariamente, a partir del reconocimiento de su propio reflejo en un espejo, a lo largo de la etapa denominanda por Lacan como mirror stage (Ecrits, 2). El “narcisismo primario” es la culminación del mirror stage.²¹ Al final de esta etapa, el infante habrá construido, a partir del reflejo observado y retenido imaginariamente, una imagen propia cuya coherencia y unidad trascienden su condición real, y en este sentido son una espejística distorsión producto de su proceso imaginario. Equivocadamente, al no saber diferenciar entre su ser como observador (sujeto) y la imagen como imagen (objeto), el infante habrá desplazado la

identificación de su ser (sujeto) a una ficción (objeto) de sí, dando nacimiento a la “conciencia,” como ser separado, a partir de una equivocación. A partir de este equivocado desplazamiento libidinal, anidará en su conciencia una brecha inalienable, “the inalienable split, or ‘difference,’ that inhabits the self” (Adams, 252), y el individuo buscará obstinadamente adecuar su ser experiencial a su mirror-image, de manera inútil por ser aquélla una imagen imposible, estableciendo así un vacío o insuficiencia permanente en la relación entre su experiencia y su sentido de identidad, insuficiencia que se proyectará en su relación con otros, desencadenando una dinámica de búsqueda imposible similar a la de Narciso y su auto-imagen. El sujeto buscará continua e inútilmente poseer en “otros” al objeto de su obsesivo deseo, que no es otro que la inversión de su propio yo imaginario, proyectando la misma dinámica a todo lo exterior, o sea “el otro.” Lacan sugiere que ese “otro” que yo busco en “el otro” no es otro que yo.

Esta imagen idealizada de sí mismo, impresa en la psiquis del individuo muy tempranamente, se constituye como respuesta del niño ante la experiencia de identificar su propio reflejo como parte de su proceso imaginario general de ordenación del mundo exterior a partir de sí: “. . . the moment when the infant learns to identify with his or her image in a mirror, and so begins to develop a sense of a separate self that is later enhanced by what is reflected back to it from encounters with other people” (Abrams, 252). Esta imagen ideal, por otra parte vale decir, no es poliforme como lo es su referente externo, las imágenes fragmentadas percibidas sensorialmente, sino una totalidad ideal coherentemente ordenada,²² producto simultáneo de su proceso imaginario y de los mecanismos referenciales en el plano lingüístico, o en otras palabras de su propia fantasía. El desarrollo y fijación de esta mirror-image se interconecta a la constitución

paralela del ego y el lenguaje. La cristalización y fijación de uno responde y coincide a la de los otros en una relación interdependiente.

Impresa en el subconsciente, la auto-imagen o mirror-image es un producto conjuntamente imaginario como lingüístico de importancia capital para Lacan, pues permeará todas las relaciones futuras del individuo consigo mismo y con el exterior. De manera semejante a la dinámica entre Narciso y su imagen, Lacan sugiere por medio de este concepto que el individuo se identifica y define en base a una auto-imagen ficticia, producto de sus procesos cognoscitivos referenciales. Como tal, aquella imagen es más reflejo de tales procesos que del individuo y su potencial. El modelo en el espejo del estanque, o lo que aspira ser Narciso, no es sino una mala copia de sí mismo, de tal manera que él se torna en una copia doblemente mediocre, por ser secundaria, de una copia de sí mismo. Su interacción consigo y con el mundo estará mediatizada de manera inconsciente por el orden ficticio²³ de sus procesos cognoscitivos, y así mismo se dará en el individuo y su relación dialéctica con una identidad mediatizada por su imaginario y el lenguaje, equivalentes al espejo de Narciso.

Lenguaje e imaginación convergen en una dialéctica reflexiva similar a la de Narciso y su reflejo, a la del mise en abîme y a la del proceso de différance. Como elaboraré adelante, la obra de Sarduy sugiere que en este proceso dinámico entre imaginación y lenguaje, al igual que en el modelo de Narciso, la identidad llega a ser a la vez causa y efecto, fuente y producto, de sí misma, o sea “reflejo de su reflejo,” como dice Dallenbach del mise en abîme, sin remitente real excepto el proceso imaginario y lingüístico mismo, y por lo tanto, una ficción producto del sistema simbólico (lingüístico e imaginario) y sus dinámicas referenciales, y nada más. En este sentido, la identidad es

un espejismo como lo son los reflejos en los espejos del mise en abîme, la imagen de Narciso en el estanque y, así mismo, el acto de simulación que dramatizan los numerosos personajes travestí que aparecen a lo largo de Cobra y Maitreya. En los siguientes capítulos, demostraré textualmente como Sarduy representa estéticamente los procesos mencionados a través de los juegos referenciales de sus personajes travestí.

1.11 Espejismos e imagos

Según Lacan el mirror-image o auto-imagen cumple una función mediadora con el exterior, y en este sentido es metafóricamente seductora.²⁴ Es un filtro que determinará la percepción y el desarrollo individual, así como toda actividad y persecución humana. Para explicar su función, Lacan la asocia al concepto de “Imago” (Ecrits, 2),²⁵ o imagen arquetípica, cuya influencia sobre la psiquis individual podríamos compararla metafóricamente al impulso magnético que ejercen los espejismos sobre el individuo, y en nuestra lectura metafórica, a la irresistible y mortal atracción que ejerce el reflejo exterior de Narciso sobre él. En este sentido, la imagen del estanque es un poderoso imago, y en términos lacanianos, el mirror-image de Narciso que como un espejismo da marcha a la dinámica circular que terminará por aniquilarlo; y de manera similar, si seguimos la línea de pensamiento de Lacan, lo son en el individuo su noción de identidad y los referentes imaginarios y lingüísticos que la constituyen-- imagos seductoramente espejísticos. En las palabras de Lacan:

We have only to understand the mirror stage as an identification, in the full sense that analysis gives to the term: namely, the *transformation that takes place in the subject when he assumes an image* whose predestination to

this phase-effect is sufficiently indicated by the use, in analytic theory, of the ancient term imago. (Ecrits, 2)

Joseph Childers y Gary Hentzi definen el concepto de imago como, “unconscious figure or stereotype that forms the basis for relationships . . . they are not reflections of real individuals so much as fantasy representations . . . used by Jacques Lacan in his essay on the Mirror Stage which demonstrates the significance of the imago” (152). En este sentido, el mirror-image o auto imagen es un imago del cuerpo propio individual.

Llámesen arquetipos, representaciones imaginarias, estereotipos o figuras del inconsciente, estas imágenes ideales o imagos, no obstante su carácter ficticio, afectan el filtro, o mejor dicho constituyen el filtro en el plano imaginario a través del cual el individuo de manera inconsciente procesa e interpreta su medio exterior: “. . . for the imagos . . . the mirror-image would seem to be the treshhold of the visible world . . .” (Lacan, Ecrits, 2). Los imagos no son réplicas fieles de un mundo exterior captable, sino imágenes idealizadas de ese mundo exterior alteradas por ese lente interior o mirror-image con el que se identifica y funde el ego en una dinámica relación reflexiva o “specular.” Según describen Childers y Hentzi la relación que establece Lacan entre el mirror-image y el ego: “. . . the ego comes into being through the establishment of a specular relationship with one’s own body image” (200). En este sentido, la identidad y el ego que la subyace son el reflejo, y por lo tanto el reverso, del mirror-image o auto-imagen, y éstos a su vez de los imagos o referentes imaginarios encodificados en el lenguaje. En este sentido, la identidad en sí funciona ella misma como un espejismo o imago. Y, al igual que Narciso se ve y ve el mundo exterior a través de su imago o auto-imagen, así el individuo se ve y ve el mundo exterior a través de los suyos. La “realidad”

exterior, al igual que la interior, se revelan así como imagos reflejo del orden cognoscitivo interior y sus dinámicas referenciales imaginarias y lingüísticas, o sea como reflejos de otros reflejos.

Según parece comunicar Lacan en su teoría, las estructuras referenciales del sistema simbólico que llamamos lenguaje y sus mecanismos reflexivos contribuyen involuntariamente a reforzar una dinámica reflexiva auto-referencial de la identidad que se ha denominado narcisista en base al modelo del narcisismo primario de Lacan y al mito de Narciso, la cual se manifiesta de manera tangible en el binarismo arraigado en el pensamiento y discurso occidentales, y que como se dijo páginas atrás, según lo indica Lacan, no se limita a la relación dialéctica sujeto / objeto (“yo ideal” / “el otro”) que el individuo entabla consigo mismo, y que forma la base de las demás relaciones, sino que por extensión se proyecta infinitamente, permeando todas las construcciones mentales del individuo:

The mirror stage . . . manufactures for the subject . . . the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopaedic-- and lastly, to the assumption of the armour of an alienating identity, which will mark with its rigid structure the subject's entire mental development. (Ecrits, 4)

No es casualidad que al iniciarse Cobra, el personaje travestí y protagonista del mismo nombre aparezca ensimismado(a) en el proyecto obsesivo de alterar su imagen hasta que, según nos dice el narrador, “cayó en el determinismo ortopédico” (11). Si bien, en la trama el término “ortopédico” se refiere al proyecto de perfeccionar sus pies, a otro nivel

de lectura, Sarduy alude al marco teórico de Lacan, según el cual Cobra busca transformarse en la imagen idealizada que tiene de sí.

Según Lacan, la identificación del individuo en el mirror stage con su Ideal-I o imago propio “ . . . tips the whole of human knowledge into mediatization through the desire of the other” (5). Tornando el mundo exterior en un imago moldeado a su deseo interior, la identidad narcisista buscará proyectarse y precipitarse obstinadamente hacia este espejismo exterior de su propia creación, o sea de forzar en el plano exterior una semblanza de coherencia entre su auto-imagen y aquél, en fin, de verse reflejada, aunque inconscientemente, como Narciso en aquél. Por eso, al igual que Narciso, del mundo exterior no ve más que su propio reflejo, su propio marco auto-referencial. Desde esta perspectiva, e inversamente al orden de interpretación habitual, toda acción exterior es un signo y un mero espejo de una realidad mayor, o sea del orden inconsciente interior; y esa “realidad,” para Lacan como para Sarduy, es más importante, pues en su relación dinámica con la exterior, esta “realidad” mayor determina el orden global general. Todo lo tangible exterior se torna así alucinantemente en reflejo inverso del orden intangible interior.

El deseo de un “otro” exterior, que no es otro sino la inversión del mismo yo idealizado, permea el lente a través del cual el individuo percibe y experimenta la realidad exterior. Y, este impulso inconsciente da arranque al siempre insatisfecho proceso cognoscitivo ordenador: “. . . according to Lacan, all processes of linguistic expression and interpretation, driven by “desire” for a lost and unachievable object, move incessantly along a chain of unstable signifiers, without any possibility of coming to rest on a fixed signified . . .” (Abrams, 252). Esta búsqueda de coherencia, o impulso ordenador

cognoscitivo, al que dan impulso los imagos en el proceso imaginario, está estructurado en el lenguaje mismo, en su estructura lógica y mecanismos reflexivos. Esta estructura, a su vez, de manera sinérgica, refuerza y contribuye a perpetuar el orden preestablecido por los imagos o referentes que constituyen el código simbólico del lenguaje. Uno a otro, imaginación y lenguaje, se constituyen y, en este sentido, se reflejan mutuamente. Y, es esa infinita reflexividad dinámica del lenguaje y pensamiento en sí lo que en el estudio presente de estas dos obras de Sarduy adquiere mayor relevancia con relación a la constitución del referente cardinal de la identidad, y lo que impulsará el análisis textual de ellas. Por ahora, baste decir que los personajes de estas novelas dramatizan ese impulso reflexivo y auto-referencial mental de remitirse narcisistamente a imagos, o referentes lingüísticos e imaginarios interiores, para auto-definirse y a la vez descodificar al “otro.”

En su gran complejidad, el mirror-image describe dinámicas circulares que podemos superponer tanto al modelo de Narciso y su juego auto-referencial como al proceso deconstructivo de différance y la diseminación semántica, y sintetizarlas todas en el esquema dinámico del mise en abîme. En conjunto, todos funcionan como un juego de espejos y exhiben dinámicas de referencialidad análogas. Al igual que como en el modelo de Narciso, es su doble imaginario lo que funciona como un espejismo irresistible que presta impulso a la dinámica circular que lo define en su circunstancia, así también, en la relación “sujeto / objeto,” que el individuo entabla con su medio, es el mirror-image o imago interior de la imagen propia lo que impulsa la dinámica referencial circular que define su identidad. Similarmente, en el plano lingüístico, es el deseo, nunca satisfecho y siempre diferido, de referente último o significado fijo lo que impulsa las dinámicas descodificadoras del lenguaje. En conjunto, todos estos procesos exhiben dinámicas de

referencialidad circular cuyo cuestionamiento pone en duda y crisis el orden unidireccional de interpretación habitual, provocando en torno una alteración de conciencia.

A otro nivel, las dinámicas descritas anteriormente parecen sugerir que el mirror-image, los imagos y el ego están interconectados en el plano imaginario a la identidad por dinámicas que Childers y Hentzi describen como “specular relationships” (200),²⁶ que hacen a unos reflejo y revés de los otros, y a ninguno la fuente referencial original, a no ser el proceso imaginario mismo. La misma relación specular, o dinámica de reflexividad, existente entre los componentes del proceso imaginario encuentra contrapartida en la dinámica reflexiva entre los componentes del proceso de significación lingüístico: el signo, el significante, el significado y el referente; y sus propios mecanismos. La sinergia entre ambos niveles, el imaginario y el lingüístico, es análoga a la que ofrece el modelo dinámico de Narciso. Los procesos del uno (elementos del plano imaginario) refuerzan los procesos del otro (elementos del plano lingüístico), y al revés, de forma que unos y otros se tornan en reflejos de reflejos a manera de un mise en abîme. El plano imaginario es reflejo del lingüístico y al revés. La imaginación es el reverso del lenguaje y al revés. Lo que vemos, pensamos y hacemos está mediatizado por el orden de lo que articulamos lingüísticamente. En este sentido, la “realidad,” como la concebimos, se muestra dependiente de las dinámicas lingüísticas e imaginarias a las que nos hemos habituado, y así también la noción de identidad que hayamos adoptado. Y, por lo tanto, ambas, realidad e identidad, están sujetas y son susceptibles a la deconstrucción por medio de los mismos procesos lingüísticos que constituyen el imaginario o los imagos, pero no sin antes causar una crisis de las relaciones de referencialidad habituales que

desenboque en una alteración de conciencia. A continuación retomaré el modelo de Narcisismo en el contexto de la literatura contemporánea y la posibilidad de deconstruir la realidad e identidad.

1.12 El narcisismo narrativo postmoderno

En los diferentes planos mencionados, sea el visual, el mítico, el psicológico, el lingüístico, el narrativo y el imaginario, el mise en abîme se vincula a procesos de alteración de percepción y conciencia a través de dinámicas de auto-referencialidad, de auto-reflexividad y de reversibilidad o disolución referencial, implícitas en él, y muy frecuentes en la narrativa metafictiva posmoderna que, como se dijo al inicio, Hutcheon ha denominado “narrativa narcisista.” En el prefacio a su estudio en torno a este tipo de narrativa, Hutcheon dice:

. . . the formal and thematic self-consciousness of metafiction today is paradigmatic of most cultural forms of what Jean Francois Lyotard calls our “postmodern” world--from television commercials to movies, from comic books to video art. We seem fascinated lately by the ability of our human systems to refer to themselves in an endless mirroring process. (xii)

De manera similar a los señalamientos que nos ofrece Dallenbach acerca del mise en abîme en su estudio, en este fragmento Hutcheon apunta también a mecanismos de auto-referencialidad (systems that refer to themselves) y de auto-reflexividad (mirroring process) como característicos de este tipo de narrativa narcisista. Y, hablar de narrativa narcisista es hablar del mise en abîme. De hecho, Hutcheon cita el mise en abîme como mecanismo paradigmático de este modo narrativo,

This self-mirroring which, by its very nature, challenges the traditional narrow concept of nineteenth-century novelistic mimesis is seen most obviously in the *mise en abyme*, a technique so dear to Gide (who loved those small convex mirrors in the paintings of Memling and Quentin Metsys, mirrors which reflected the scene being painted). (9)

Hutcheon incluso cita el estudio de Dallenbach en torno al *mise en abîme* como importante referente teórico en relación al narcisismo narrativo: “. . . more recently, Lucien Dallenbach’s ⁶ study of one of the major modes of textual narcissism, the *mise en abyme*” (4). En suma, hablar de narcisismo narrativo implica hablar del *mise en abîme* y de juegos de espejos enfrentados, que, al dislocar el orden habitual de nuestros referentes conceptuales, conducen en un fin a la indeterminancia referencial y, por lo tanto, a meditar sobre el proceso de significación mismo. Y, hablar de estos procesos es hablar de las dinámicas en juego en la narrativa de Severo Sarduy, pues como señala Hutcheon, “What Sarduy calls contemporary neo-baroque still uses the technical devices of the baroque—that is, linguistic artifice, inter- and intra-textuality, and narrative mirroring” (2).

La narrativa narcisista, según lo señala Hutcheon en el segmento citado arriba, tiene el efecto de desestabilizar el mimetismo narrativo tradicional. Esto se da porque el juego de espejos detrás de ella tiene el efecto de llamar atención a los procesos de significación sobre los cuales se construyen las ideas referenciales de un texto, o sea al proceso de codificación y decodificación, y no al mensaje o significado como algo independientemente válido, sino como algo contingente, arbitrario y dependiente de este proceso de significación. Según añade Hutcheon, “Techniques of defamiliarization and

distanciation have allowed for the possibility of a greater degree of ideological self-awareness in literature today . . . ” (xiii). El mise en abîme contribuye a ese proceso de desfamiliarización y a una mayor auto-concientización ideológica en el lector. A través de sus dinámicas de auto-referencialidad, auto-reflexividad y reversibilidad, los textos que lo incorporan distancian al lector del mensaje que en apariencia abogan transmitir, y en su lugar llaman atención al proceso de significación mismo, o sea que, en las palabras de Hutcheon, “Narcissistic narrative . . . is process made visible” (6). Hacer obvio el proceso de significación mismo es parte esencial de la narrativa narcisista, y así lo es en el caso de Cobra y Maitreya.

El narcisismo narrativo llama atención al cómo un texto significa y no al qué, causando así una “transformation of form into content” (Hutcheon, 12), o sea una inversión del orden usual de interpretación o un “vuelco interpretativo.” De hecho, en este proceso auto-reflexivo, y neutralizando la efectividad referencial del realismo, dislocándolo, estos textos invalidan el qué, o sea el mensaje que en el contexto tradicional un texto supone transmitir al lector, ya que como explica Hutcheon, “. . . drawing attention to the process destroys formal realism” (9). En este sentido, el mensaje del texto llega a ser el proceso de significación mismo, y el propósito de este mensaje elevar la conciencia ideológica del lector respecto a sus propios procesos de descodificación, o a los que se ha acostumbrado, aceptando sus referentes, y por los cuales está condicionado a percibir y ordenar “la realidad” de una manera y no de otra.

Por un proceso que Hutcheon describe como un “. . . unmasking of dead conventions by mirroring them . . . ” (10), los textos narcisistas hacen al lector cuestionar hasta que punto su proceso de pensamiento es independiente del medio a través del cual

ese proceso se realiza, o sea del lenguaje y sus estructuras lingüísticas convencionales. Esta toma de conciencia necesariamente causa el escrutinio de nociones previamente aceptadas por el lector como fijas y estables dentro del código lingüístico cuando realizaba una lectura pasiva, pues como lo explica Hutcheon, “The laying bare of literary devices in metafiction brings to the reader’s attention those formal elements of which, through over-familiarization, he has become unaware” (24). El lector toma conciencia de que el lenguaje estructura y ordena nuestra percepción y el proceso imaginario, incluso nuestra iconografía mental, y, por lo tanto, nuestra ideología y pensamiento: “Here we are in the realm of discourse, of perception and interpretation of reality through language. . . Language structures and orders our perception” (Hutcheon, xiv). Desde esta perspectiva, el proceso imaginario y cognoscitivo es, por lo tanto, reflejo del sistema lingüístico y sus mecanismos de referencialidad y reflexividad; y la narrativa narcisista busca, parodiando estos mecanismos, hacerlos obvios al lector: “. . . the reader is made aware of the fact that the existence of verbal and structural materials conditions the formation of images, that the human imagination is exercised in working with these materials . . .” (14).

Nuestra imaginación e iconografía mental son producto del lenguaje, y así lo establece claramente Lacan. La narrativa de Sarduy dramatiza esta conexión entre imaginación y lenguaje, entre iconografía cultural y estructuras lingüísticas convencionales y entre todo lo anterior y la constitución de una identidad en el plano psíquico. El punto anterior conlleva a otra conclusión que la narrativa narcisista y la escritura de Sarduy parecen comunicar, y es que la percepción de “la realidad” y el proceso del pensamiento son más el reflejo de las estructuras lingüísticas y procesos imaginarios que el reflejo del referente que aquéllos buscan captar y expresar. La

narrativa narcisista llama atención a estos procesos imaginarios y al lenguaje mismo, y no a un significado o referente exterior a ellos: “. . . it is the human imaginative process that is explicitly called into action . . .” (Hutcheon, 20). De hecho, el referente último no existe fuera del sistema simbólico lingüístico como parecen proponerlo Jacques Derrida, Jacques Lacan, Lucien Dallenbach, Linda Hutcheon y nuestro escritor a través de su escritura. En los textos en cuestión, Sarduy parece insinuarlo por boca de una de las hermanas Leng, personajes de Maitreya, al declarar a su gemela, “Sepa usted . . . que fuera del pensamiento no hay nada . . . absolutamente nada . . .” (66-67), y por boca de los monjes budistas de la misma novela al declarar a su maestro agonizante, “. . . que supiera que todo lo que iba a ver [más allá de la muerte]. . . no era más que *una proyección engatusante de la parte más baja de su cerebro*, tan esmerada y falaz como la que sirve de pantalla a la vida, y tan carente de realidad como ella” (22, el énfasis es mío). A un nivel más concreto, el último fragmento citado parece aludir a lo que Lacan mismo describe como, “. . . the so called superior apparatus of the neurax, and especially of the cortex, which psycho-surgical operations lead us to regard as the intra-organic mirror” (Ecrits, 4).

La narrativa narcisista pretende hacer explícito que en última instancia, el referente es el sistema lingüístico e imaginario y sus mecanismos de referencialidad y reflexividad, los cuales, al igual que el juego de espejos del mise en abîme en su oscilación y reversibilidad, sólo apuntan a la indeterminancia referencial del mismo lenguaje, a su funcionamiento y movimiento continuo, y no a la apariencia de estabilidad referencial que el realismo convencional ilusoriamente busca crear. En Cobra y Maitreya, concretamente, Sarduy dramatiza estos procesos por medio de personajes que

parodian el binarismo codificado en las estructuras lingüísticas y referentes conceptuales convencionales occidentales. Sus personajes dramatizan nociones de identidad limitadas por tales referentes y por un imaginario cultural igualmente binario. La iconografía popular de Hollywood a lo largo de las páginas de Cobra y Maitreya adquiere relevancia en este punto en conexión al narcisismo, los imagos y el travestismo de sus personajes, y a ello regresaré en los próximos capítulos.

1.13 Subjetividad transgenérica queer y la deconstrucción narrativa

Reiterando lo dicho al inicio, el conjunto de interrelaciones entre los diferentes niveles, sea la trama, la estructura o los personajes, que la lectura metafórica de Cobra y Maitreya, en base al modelo de Narciso, permitirá sacar a flote en el presente estudio, culmina evocando el movimiento oscilatorio infinito y sin referente estable de un juego de espejos enfrentados o un mise en abîme que se traduce tridimensionalmente como una banda de Moebio (ver figura 1, 328). El dinamismo vertiginoso implícito en este juego de reflejos y modelo, por otra parte, asume carácter emblemático de la subjetividad transgenérica y fluida queer que el narcisismo narrativo de estas obras nos sugiere, aunque de manera indirecta en el plano formal estructural, como alternativa a la rígida noción convencional de identidad que dramatizan numerosos personajes en el plano de contenido. La rigidez de aquéllos contrasta con la fluidez evocada por la estructura dinámica que en conjunto forjan ambas obras. A su vez, el dinamismo de este juego referencial formal dramatiza el proceso de deconstrucción del hermetismo ideológico implícito en la habitual aceptación y perpetuación del lenguaje y la escritura convencionales y las correspondientes nociones de una realidad, una identidad, un

escritor y un lector, como entidades preexistentes, fijas y estables. En este sentido, Cobra y Maitreya dramatizan el narcisismo y a la vez su deconstrucción, ofreciendo además una alternativa.

Es en el proceso mismo de deconstrucción narrativa, estructurado en los juegos formales tipo mise en abîme de estas novelas, que se revela la noción alternativa de una subjetividad queer, cuya característica sobresaliente es el dinamismo y la fluidez transgenérica, y no la estabilidad referencial. El proceso deconstructivo alude así a tal subjetividad, y la subjetividad al proceso deconstructivo, de la misma manera que en los juegos de reversibilidad el significante alude al significado y el significado al significante, de forma tal que en un final el significante es el significado. Sin mencionar esta subjetividad alternativa de forma directa, Sarduy alude a ella a través del plano fomal, y de manera consistente con sus nociones lacanianas del significado y la identidad como resultado del “arreglo formal,” o sea del significante, entendido éste como un proceso dinámico, y no como referentes fijos preestablecidos. Así parece confirmarlo Sarduy en entrevista con Susanne Klengel quien al preguntarle si “¿Le molesta hablar de ‘identidad?’” (40), nuestro autor responde:

La identidad es un poco como el sentido del texto, ¡Fijese qué cosa tan curiosa! Siempre se pensó que había un sentido, un contenido y que entonces el autor arreglaba las formas de la sintaxis, de la pintura, de lo que fuera, para vehicular este contenido. Pero llegó Jacques Lacan a subvertir totalmente este concepto y a decir algo que parecía inconcebible El sentido resulta ser un producto del significante, un producto del arreglo formal. . . . Creo que la identidad es así. Uno no parte diciendo “Yo soy

cubano, voy a escribir ahora un libro . . . con todos los grandes cubanos, para mostrar panorámicamente a Cuba.” No es así. Es más bien como lo explicó Lacan . . . ¡he aquí un ejemplo! Uno describe una cosa y entonces sale un poco el arcaísmo de la cosa, es ahí que puede hablarse de la “identidad.” Soy muy “lacaniano” en eso: La identidad es un producto.

(40)

Sólo a lo largo de una gradual alteración de conciencia en el lector, producto de tales juegos referenciales, es que esta subjetividad o perspectiva alternativa, que el presente estudio ubica dentro de una dimensión o “queer perspective,”²⁷ se revela a éste como la perspectiva que se le sugiere ejercer en el acto de descodificar estos textos. El lector se ve gradualmente incitado a modificar sus criterios referenciales y a (re)visualizar el mundo a través de un lente transgenérico muy diferente al que está habituado.²⁸

Esta alteración no se da sin antes contrarrestar y poner en crisis el modo habitual de visualizar, decodificar y ordenar “la realidad” y la noción misma de identidad que este modo cognoscitivo implica. Es ante la crisis de la referencialidad y de la identidad en la que, según explica Emilo Bejel, desembocan los textos de Sarduy (107), que surge una nueva perspectiva, recalcando así la importante conexión que existe en estos textos entre el proceso de deconstrucción referencial mismo, dramatizado como mensaje en sus novelas, y el surgimiento de una subjetividad alternativa. En Cobra y Maitreya el proceso alude y es el producto (la subjetividad), y vice versa, el producto (la subjetividad) alude y es el proceso:

Estas técnicas . . . siempre conllevan el mismo objetivo: la ruptura radical de la representación mimética y la creación de un texto como producción o

proceso de la subjetividad, esto es, una representación que al nivel del significante aspira a que el lector cambie por completo su manera de concebir el mundo. Todo esto implica que el lector, como sujeto producido por la textualidad, al leer un texto tan radicalmente diferente a la representación realista se convierte en otro tipo de persona, cambia las bases de su subjetividad. (107)

A través de la dramatización auto-conciente de los procesos deconstructivos, la obra de Sarduy busca alterar gradualmente nuestra conciencia ideológica y nuestra concepción del proceso de escritura y su conexión al concepto referencial de identidad, el cual se revela en el proceso como un producto imaginario y lingüístico, al igual que lo es la “realidad.” Como en el caso de Las meninas, la auto-reflexividad de estas obras invita a que nosotros veamos nuestros propios procesos descodificadores reflejados de manera consciente en ellas. Sarduy logra esta alteración de conciencia, dramatizando repetidamente las dinámicas de referencialidad, reflexividad y reversibilidad de manera que adquieran carácter de emblema, invitando así al lector a considerar vuelcos interpretativos similares, adicionales, que lo lleven a la reconceptualización de la noción de identidad y referentes correlacionados como productos constituidos por el lenguaje. Curiosamente, en su análisis del personaje travestí, la Manuela, de la obra de José Donoso, Un lugar sin límites (1966), Sarduy advierte, años antes de la escritura de Cobra y Maitreya, las mismas dinámicas de inversión referencial y vuelcos interpretativos que luego describirán los personajes travestí en su tercera y cuarta obras. En las palabras de Sarduy:

La inversión central, de la Manuela, desencadena una serie de inversiones: la sucesión de éstas estructura la novela . . . El significado de la novela, más que el travestismo, es decir la apariencia de inversión sexual, es la inversión en sí: una cadena metonímica de ‘vuelcos’ . . . Este juego de ‘vuelcos,’ que he esbozado, podría extenderse a toda la mecánica narrativa . . .” (Escritura, 72-73)

Los juegos de espejos que despliegan las obras de Sarduy a nivel global y los personajes travestí en el plano de la trama en particular, nos hacen meditar acerca del carácter metafictional de estas obras y acerca de nuestros propios procesos de significación fuera de ellas. Sarduy alude claramente a esta toma de conciencia por parte de Luis Leng, uno de los personajes de Maitreya, quien antes de hacerse partícipe de una orgía ritual, igualmente emblemática de los procesos deconstructivos, con personajes perdidos en el ensimismamiento narcisista, advierte:

. . . ya tenía *in mente* . . . toda la mise-en-scene de su teatro pedagógico. Mientras mordisqueaba las rodajitas de naranja . . . había concebido la realidad como un lugar vacío, un espejismo de apariencias reducido al mito de su representación canjeada. Sacó el cubrecama. Se acostó boca arriba . . . En el espejo de cobre, sobre la repisa, se contemplaba a sí mismo contemplando a las tres mujeres que escudriñaban en el otro espejo sus intersticios. La estaca le fue creciendo . . . comenzó a sobarse el glande. Por el orificio apuntó una gota gruesa y translúcida: en ella, cóncavas y miniaturizadas, se reflejaron las chinas recogiendo el cubrecama. (120)

La escena anterior ejemplifica de manera emblemática al nivel de la trama la conexión que la escritura de Sarduy establece entre el ensimismamiento narcisista, o la auto-referencialidad hermética, y la dinámica de espejos del mise en abîme, la cual, al dislocar el orden auto-referencial usual, provoca una alteración de conciencia respecto a los referentes que sostienen la concepción habitual de la realidad. Esta escena, al igual que otras numerosas a lo largo de Cobra y Maitreya, hace eco de un mise en abîme a escala mayor entre ambas novelas.

En entrevista con Julián Ríos, y respondiendo al cuestionamiento que le hace éste en torno a la génesis de su cuarta novela, Severo Sarduy advierte el haber forjado sistemáticamente en Maitreya el reflejo inverso de Cobra:

—Se trató . . . de desmentir, de parodiar, y de invertir a Cobra . . . hice sistemáticamente lo contrario. Maitreya comienza exactamente dónde y cómo terminó Cobra: en un monasterio tibetano . . . y va en sentido contrario. Es decir, comienza en Oriente y termina en Occidente. Al revés de Cobra, que comenzaba aquí mismo (en occidente) . . . Y terminaba en un monasterio tibetano, en la anulación de las contradicciones . . . En el caso de Maitreya ocurre lo contrario, comienza en ese lugar de anulaciones . . . y termina al contrario en pleno Occidente . . . De modo que invierte el trayecto y la parábola de Cobra. (21)

La respuesta de Sarduy a la pregunta de Ríos subraya la interdependencia textual existente entre estas dos novelas y la importancia que para forjar esa interdependencia adquieren los procesos de referencialidad, reflexividad y reversibilidad entre ellas. Los verbos parodiar, invertir y desmentir aluden a ello. Por otra parte, y como se verá

adelante, esos mismos procesos forjan la fuerte intra-textualidad dentro de cada una de estas obras. Paralelamente, el comentario de Sarduy alude a la significancia que adquieren tales dinámicas de interdependencia narrativa, al nivel macro-estructural de estas obras, en la dramatización metafórica de los procesos constitutivos (psicológicos y lingüísticos) que subyacen a los referentes claves sobre los que discurre el contenido meta-fictivo de estos textos, en particular, el lenguaje, la realidad y la identidad; y así mismo, a la potencial deconstrucción de éstos por los mismos procesos. Por último, el comentario de Sarduy alude a la dramatización que realizan los personajes narcisistas de esos referentes a través de dinámicas similares entre ellos de auto-referencialidad, auto-reflexividad y reversibilidad. Como elaboraré adelante, es a través de la dramatización auto-conciente que realizan los personajes de estas mismas dinámicas que estas novelas desestabilizan la noción de una identidad como algo fijo, y así mismo del lenguaje y la realidad como entes igualmente estables.

De la misma manera que Cobra y Maitreya se desdican y deconstruyen mutuamente, así mismo los personajes de estas novelas se desdican y anulan la noción convencional de una posible identidad. En última instancia, y por contraposición, la “identidad” narcisista que dramatizan numerosos personajes, como contenido explícito del primer plano de lectura, al evocar también su propia deconstrucción, sirve de manera elíptica para dar relieve a la subjetividad transgenérica y fluida queer, ausente pero implícita, que en un fin estas obras ofrecen al lector como alternativa. La presencia del narcisismo sirve así de referente necesario para aludir a la necesidad de su propia deconstrucción y superación.

1.14 Narcisismo en Cobra y Maitreya

A lo largo de Cobra y Maitreya se hacen referencias frecuentes a estados complejos de ensimismamiento o “narcisismo” respecto a numerosos personajes en crisis, en particular los múltiples personajes en que se desdoblán Cobra y las Gemelas, y de manera más emblemática Socorro y Auxilio, quienes aparecen bajo diferentes nombres a lo largo de ambas novelas. Tales referencias no son gratuitas, sino que aluden metafóricamente a importantes dinámicas referenciales vinculadas al plano formal de estas obras así como a la trama. Los personajes no hacen más que reflejar en la trama las dinámicas inscritas ya en las estructuras macro y micro de las obras. El narcisismo de éstos comunica el carácter auto-referencial y auto-reflexivo de las construcciones narrativas macro y micro y su reversibilidad. Y, las estructuras macro y micro de éstas, a su vez, aluden reflexivamente a los procesos de significación sobre los que se construyen las identidades narcisistas de aquéllos en el plano psicolingüístico. Paralelamente, la crisis y desintegración de estos personajes refleja la deconstrucción que se realiza en estas obras de las estructuras narrativas y lingüísticas convencionales. Clave en este proceso llega a ser la dramatización auto-conciente que realizan los personajes mismos de todo lo anterior, o sea su carácter metafictivo y auto-reflexivo, y la toma de conciencia que esa auto-reflexividad narrativa desencadena en nosotros como lectores. Los continuos actos de simulación que dramatizan Socorro y Auxilio adquieren carácter emblemático y tienen gran relevancia en relación a este punto, pero a ello regresaré después en los próximos capítulos.

Remitiéndonos de nuevo al modelo mitológico, Narciso, inconscientemente enfrascado en su obsesiva auto-referencialidad, languidece y se torna en reflejo y su

reflejo en él. La obsesiva auto-absorción conduce a un círculo vicioso auto-referencial que termina aniquilando al Narciso de carne para nutrir de “vida” al objeto imaginario de su obsesión. La idea o ficción de él se torna más importante y “real” que él. En otras palabras, la excesiva auto-referencialidad de Narciso lo conduce a la inversión referencial. La copia se torna en modelo y el modelo en copia, y no se puede distinguir uno de aquél. De hecho, y siguiendo la teoría de Sarduy en torno al concepto de la simulación, la imagen ideal de Narciso llega a ser más determinante que el modelo original, el cual termina circularmente siendo copia de su propia imagen o una simulación.²⁹ La conciencia de esta reversibilidad o canje valorativo invalida el orden jerárquico convencional y la posibilidad misma de establecer orden en sí. Y, sin orden o referente, Narciso se pierde en el vacío de una indeterminancia referencial como se pierde su imagen en los espejos del mise en abîme, y como se pierde el lector al intentar leer y descodificar estos textos del modo habitual.

La experiencia de verse reflejado de manera inconsciente, o lo que es lo mismo, el no darse cuenta de que lo que ve y se busca en el exterior no es sino su propio reflejo, perpetúa la auto-referencialidad hasta la auto-destrucción. El Narciso mitológico sugiere esta dinámica claramente, y así lo dramatizan numerosos personajes de estas obras. Alternativamente, la toma de conciencia del carácter espejístico de esta experiencia rompería el embrujo y el hermetismo de la auto-referencialidad. La toma de conciencia del truco como tal dislocaría el referente habitual de “lo real” que propale su obsesión, y la imagen deseada se revelaría como el espejismo vacío que es. Narciso se vería obligado no sólo a redefinirse, sino a redefinir previamente “lo real.”

Estructuralmente, y de manera similar al mise en abîme, el modelo de Narciso dramatiza una dinámica de auto-referencialidad circular cerrada, y a la vez de auto-reflexividad y reversibilidad que conducen a la auto-desintegración de Narciso como referente. Superponiendo a este modelo las dinámicas implícitas en el plano de la comunicación lingüística, a las que hace referencia Dallenbach en conexión a Lacan (15), el emisor o referente centrado sería el “yo,” o sujeto idealizado, y “el otro” no es sino el reflejo inverso de ese “yo” idealizado. Uno al otro se reflejan inversamente y en este sentido uno y otro son espejismos el uno del otro. En realidad la fuente de los dos es la misma, y según la perspectiva de Lacan, yace en el plano imaginario y lingüístico y en sus mecanismos de proyección. En este sentido, la percepción de Narciso y su auto-imagen están mediatizadas desde el interior, y por eso del exterior Narciso no percibe sino su propio yo interior, su propia creación imaginaria proyectada inversamente hacia el exterior en el estanque.

Las obras bajo análisis dramatizan esta dinámica a nivel macro de manera que Maitreya es el opuesto inverso de Cobra, y vice versa, Cobra es el opuesto inverso de Maitreya, y así lo son numerosos personajes de estas obras, atrapados en sus propias dinámicas de auto-referencialidad, reflexividad y reversibilidad. Como los espejos convexos de las pinturas de Memling y Quentin Metsys, a los que hace referencia Hutcheon (9), unos son el reflejo inverso de los otros. Su identidad radica en una dinámica relación de oposición con los otros y no en su propia identidad, valga la redundancia. La noción de identidad se revela, ya no como un referente fijo y concreto, sino como el producto inestable de una dinámica referencial. De manera similar funciona el lenguaje y el proceso de significación, cuyos referentes no son más que la inversión

opuesta de otros referentes, que a su vez son inversiones de otras inversiones. Así también lo son los personajes de Cobra y Maitreya que dramatizan estos procesos, entre ellos el travestí, la Cadillac, quien en Cobra se describe a sí mismo como “la inversión de la inversión” (99), aludiendo a sus dos cambios de sexo: de hombre a mujer, y vice versa, de mujer a hombre; y, por lo tanto, a la disolución de la referencialidad.

Continuando los señalamientos hechos atrás, el modelo de Narciso dramatiza el desdoblamiento entre un asumido modelo original, el Narciso de carne, y la copia de éste, su auto-imagen, y una inversión o canje de estos referentes conceptuales, original y copia, que insinúa subversivamente la disolución de la barrera ideológica que sostiene la compartimentalización y oposición entre estos. Es en base a un ordenamiento binario unidireccional entre original y copia que aprehendemos linealmente a Narciso como unidad original y al reflejo en el estanque como inconsecuente copia. La inversión de los dobles en que se divide Narciso altera tal percepción y crea una disyuntiva que llama atención a una serie de profundos cuestionamientos, los cuales no apuntan sino a la indeterminancia referencial: ¿Cuál de los dos es el Narciso “real”? ¿Hay una diferencia entre lo que Narciso es y lo que Narciso piensa que es? ¿Es la barrera ideológica que mantiene la diferencia entre los dos Narcisos tan cuestionable o ficticia como Narciso lo es? Los mismos cuestionamientos se transfieren a otras numerosas compartimentalizaciones asumidas como válidas en el pensamiento occidental. Por ejemplo, la oposición entre ficción y realidad, entre naturaleza y arte, entre oriente y occidente; y otras tantas construcciones lingüísticas paralelas a las oposiciones genéricas y sexuales fundamentales codificadas en el discurso occidental, como lo son la oposición entre hombre y mujer, entre femenino y masculino, entre heterosexualidad y

homosexualidad, etc.; cuya artificialidad y disolución es dramatizada por los personajes travestí en Cobra y Maitreya.

El poder determinar la realidad de Narciso, y “la realidad” en general, depende del poder diferenciar entre el modelo y la copia, diferencia que la inversión de los componentes en que éste se desdobra hace necesario cuestionar. El hecho de que no sea posible determinar cuál de los dos es más real, quizá sea indicador de que la pregunta en sí no sea válida, y que lo que requiere escrutinio previo, al mostrarse insuficiente, es precisamente el concepto de “lo real.” Tales cuestionamientos adquieren un tono metasignificativo, pues lo que está bajo juicio son precisamente las categorías del lenguaje y el pensamiento y el orden binario y jerárquico que subyace a ellas. ¿Existe una diferencia entre “lo real” y lo que consideramos su opuesto? ¿Es la oposición sobre la que construimos el concepto de “lo real” una fabricación también? La misma suerte correrían frente a tal escrutinio el concepto de identidad y los referentes imaginarios y lingüísticos (imagos) en que se apoya esa noción referencial.

1.15 El proceso de significación y la deconstrucción

En última instancia, Cobra y Maitreya transfieren este mismo proceso de escrutinio a la unidad sobre la que se edifica, según la visión estructuralista de Ferdinand de Saussure (Abrams, 142), el proceso de significación en sí --me refiero al signo. Si la posibilidad de comunicación depende del orden jerárquico unidireccional aceptado entre el significante y el significado, siendo el primero la representación secundaria del último, asumiendo que hay un referente exterior real, la deconstrucción, por su parte, propone diseminar ese orden “real,” dislocando la relación referencial entre las partes en que se

desdobra esta unidad llamada signo, o sea dislocando el orden convencional entre el significante y el significado, de manera que sean intercambiables e indeterminables. Como en el modelo de Narciso o en el mise en abîme y en el travestí mismo, la reversibilidad referencial impide al pensamiento la posibilidad de reposar sobre un referente fijo, y en su lugar enfatiza el movimiento vertiginoso de la reflexibilidad y reversibilidad u oscilación, y la toma de conciencia de la relatividad que subyace los referentes convencionales. Desde esta perspectiva, el proceso de significación pierde su función de comunicar una realidad exterior, y en su lugar se torna en representación de sí mismo, o sea en dramatización de la indeterminancia referencial del lenguaje como sistema circularmente cerrado y nada más.

Según explica Patricio Peñalver, el proceso deconstructivo que realiza Derrida implica retroceder a los referentes últimos, “. . . hasta llegar al subsuelo pre-lógico . . . del lenguaje . . . hasta sacar al lenguaje del círculo de su autorrepresentación como representación de la realidad” (26). Sarduy busca intentar lo mismo en estas dos novelas haciendo uso del juego de espejos del mise en abîme para así lograr lo que Peñalver describe en relación al proceso de différance como un “. . . abrir la significación a una errancia . . . que deja en suspenso la referencia” (29), o sea postergar indefinidamente el referente, el significado, la identidad, y en su lugar evocar el regressus ad infinitum que el modelo de Narciso metaforiza tan bien, y que encuentra ecos en el mirror-image de Lacan, así como en el travestismo de los personajes y en el narcisismo narrativo entre Cobra y Maitreya.

Estas mismas dinámicas de desdoblamiento, inversión y disolución de opuestos, implícitas en el modelo de Narciso, en el mise en abîme y en la dinámica del mirror-

image que describe Lacan, y que dramatizan los personajes travestí, se transfieren al proceso deconstructivo de différance. En su conjunto, estas mismas dinámicas son evocadas por las relaciones narrativas inter-textuales entre ambas obras e intra-textuales dentro de cada una. A ellas aluden estas novelas con numerosos emblemas dinámicos: el Yin y el Yan, la serpiente que se muerde la cola y otros, pero en particular, la banda de Moebio (ver figura 1, 328). Tanto el modelo de Narciso como los emblemas citados, así como estas obras, subvierten la noción de orden lineal y de estabilidad referencial y ponen en tela de juicio las categorías binarias y jerarquizantes inscritas en el discurso occidental sobre las que, en última instancia, se constituye la noción de una identidad.

Una y otra vez los personajes de Cobra y Maitreya se desdoblan, se intercambian lugares, se invierten y se disuelven en la nada. Tales dramatizaciones insinúan la inversión del orden preestablecido por un “modelo original,” o sea el supuesto orden “natural” de la realidad, y su copia, el orden lógico del lenguaje, en tanto creamos que el segundo es un vehículo fiable para expresar el primero, y por extensión la deconstrucción general de las categorías binarias inscritas en el pensamiento y discurso occidentales. Invertiendo las relaciones unidireccionales a las que estamos habituados, la escritura de Sarduy sugiere que es el orden lógico del lenguaje el que determina el supuesto orden “natural” de la realidad y el pensamiento, y no al revés. Su escritura dramatiza esta inversión y la disolución general de jerarquías que esta inversión desencadena, para desestabilizar incluso la compartimentalización entre el “yo” (sujeto) y “el otro” (objeto), implícita en la dinámica del mirror-image del narcisismo primario que describe Lacan en relación a la forjación de la identidad. Su escritura logra así desestabilizar los referentes conceptuales en base a los cuales se sostienen las compartimentalizaciones que

constituyen la noción de una identidad en términos binarios. Sarduy logra así hacernos tomar conciencia de su carácter fabricado y relatividad, y de las profundas implicaciones de esta toma de conciencia en los planos lingüístico, ideológico y literario.

1.16 Realismo, escritor, lector y escritura

Mientras que en la literatura el realismo tradicional emula el modo lineal, causal y binario al que nos hemos habituado a ordenar la realidad, de manera opuesta, la escritura de Sarduy busca, contrarrestando ese orden, sacarnos del círculo vicioso de la auto-referencialidad del lenguaje, o como lo explica Patricio Peñalver, “. . . sacar al lenguaje del círculo de su auto-representación como representación de la realidad” (26). La escritura de Sarduy busca hacernos tomar conciencia de que la “identidad,” como la concebimos, y la “realidad” en que esa identidad habita no son reales ni fijas y que se pueden alterar lingüísticamente. Desde este ángulo, la escritura adquiere una función activa y no pasiva, y así también el escritor y el lector.

A menos que se la descubra como un imago, producto de la imaginación, codificado y reforzado lingüísticamente, el individuo es afectado profunda e inconscientemente por su auto-imagen, de manera similar a Narciso, ya que la auto-imagen media hacia los objetos del mundo exterior, se proyecta a ellos, y los traduce, ordena y transmuta a imagos adecuados al código lingüístico imperante en que se constituye el ego. Alterando ese código se alteran los otros.

En la medida que, de manera inconsciente, la auto-imagen de un individuo esté rígidamente sujeta a los patrones habituales de referencialidad del realismo, a través de los que este individuo ordena la realidad de manera convencional, o sea binariamente

partiendo del binomio “yo / otro,” así de rígidamente binarios serán los imagos y referentes lingüísticos que constituyen su filtro mediador con el mundo exterior, y viceversa. Por ende, así de alienante será la identidad que asume tal individuo, y para nuestros propósitos, el discurso y los referentes lingüísticos que codifican esa identidad y estructura de pensamiento que he denominado narcisista. El hermetismo auto-referencial del uno se refleja en la del otro. Desde este ángulo, el sentido de identidad y toda acción exterior impulsada por éste son reflejos simbólicos de imagos o referentes interiores no conscientes. Tal perspectiva implica una inversión de la relación referencial habitual, de manera que lo “real” exterior, nuestras acciones tangibles, se tornan en signos de algo más real, o sea los procesos descodificadores interiores de esa “arquitectura de geometrías concéntricas” (Maitreya, 34) a la que con frecuencia alude Sarduy metafóricamente.

1.17 Identidad e imaginación

En resumen, la identidad y el ego que la subyace están constituidos y son equivalentes a la auto-imagen o mirror-image. Esta a su vez es definida por los referentes lingüísticos e imagos correspondientes disponibles dentro del código lingüístico e imaginario imperante. La posibilidad de ejercitar la imaginación y así redefinir la noción de identidad está sujeta a la flexibilidad de los códigos lingüísticos con los que se formule esa posibilidad. Sarduy busca expandirla, deconstruyendo las barreras ideológicas impuestas por tales códigos. Entre esas barreras sobresale el binarismo habitual codificado en el discurso occidental y los imagos o referentes imaginarios que lo informan. Para contrarrestarlo, Sarduy se vale de los mismos mecanismos (de referencialidad y reflexividad) que perpetúan el orden establecido por el código central,

imaginario y lingüístico – o sea el lenguaje. Parodiando e invirtiendo la referencialidad de estos mecanismos, Sarduy hace al lector tomar conciencia del origen involuntario, en tanto es inconsciente, de sus procesos cognoscitivos, del carácter arbitrario de los referentes imaginarios que lo informan, y, por último, de la contingencia de la noción de identidad que se basa en aquéllos. Tales referentes o imagos operan habitualmente imperturbados en tanto operen imperturbadas las dinámicas de referencialidad y reflexividad, y así mismo, la noción de identidad.

Sin una clara toma de conciencia de la circularidad referencial del lenguaje, esta tendencia al hermetismo auto-referencial, presente en el discurso convencional, conlleva a la gradual fosilización de una identidad ideológicamente dependiente e indiferenciable de sus propios imagos y códigos lingüísticos en detrimento de una subjetividad fluida y auto-crítica, abierta a la mutación de sus imagos y el imaginario predominante y a la renovación lingüística e ideológica. Dentro del contexto deconstruccionista, Derrida ha tocado el tema. John D. Caputo traduce las tendencias que define Derrida al respecto en términos de una “identidad idéntica a sí misma” [self-identical identity] (114) o ideológicamente auto-identificada y hermética versus una “identidad diferenciada de sí misma” [self-differentiating identity] (14), no idéntica consigo misma, o abierta ideológicamente al “otro” en términos que a continuación se ilustrará más. Una describe En mesa redonda y respondiendo a los cuestionamientos de Caputo y colegas, durante un congreso en torno a las nociones de nación, comunidad e identidad, Derrida responde:

To be concrete, take an example of a person or a culture. We often insist nowadays on cultural identity—for instance, national identity, linguistic identity, and so on. Sometimes the struggles . . . are noble fights. But at

the same time the people who fight for their identity must pay attention to the fact that identity is not the self-identity of a thing, this glass, for instance, this microphone, but implies a difference within identity. That is, the identity of a culture is a way of being different from itself; a culture is different from itself; the person is different from itself. Once you take into account this inner and other differences, then you pay attention to the other and you understand that fighting for your own identity is not exclusive of another identity, is open to another identity. And this prevents totalitarianism, nationalism, egocentrism, and so on . . . in the case of culture, person, nation, language, identity is a self-differentiating identity, an identity different from itself, having an opening or gap within itself. That totally affects a structure, but it is a duty, an ethical and political duty, to take into account this impossibility of being one with oneself. (Caputo, 13-14)

Elaborando las ideas expresadas por Derrida, Caputo dice: “He wants to distinguish an airtight, impermeable, homogeneous, self-identical identity from a porous and heterogeneous identity that differs with itself” (114).³⁰ Remitiendo a la terminología del presente análisis, la primera identidad corresponde a Narciso y su rígida dinámica auto-referencial y la segunda a su deconstrucción y alternativa subjetividad. Para que surja esa nueva subjetividad transgénica que Derrida describe como “identidad diferenciada de sí misma” [self-differentiating identity] y que el presente análisis ubica en la dimensión queer tiene que morir Narciso como tal.

Como lo ha dicho Linda Hutcheon respecto a la narrativa narcisista posmoderna en general, y como elaborará el estudio a lo largo de los próximos capítulos en relación a nuestro autor, Sarduy busca alterar nuestra conciencia ideológica, sacando a la superficie los mecanismos en marcha detrás de nuestros procesos imaginarios y lingüísticos, dramatizando cómo estos mecanismos están estructurados en el lenguaje y contribuyen a perpetuar el binarismo de los imagos que informan el discurso convencional, y vice versa, cómo el binarismo de los imagos que informan el discurso convencional está codificado en el lenguaje y contribuye a perpetuar imperturbados los mecanismos imaginarios y lingüísticos de aquél. En el proceso, Sarduy parodia los imagos colectivos que perpetúan el binarismo y jerarquías de los sistemas de pensamiento y discurso occidental, y la iconografía cultural heredada en general, pero en particular, la iconografía popular del productor de imágenes por excelencia--Hollywood.

1.18 Lenguaje, imagos e imaginación

Desde la perspectiva teórica expuesta, podríamos especular que a toda actividad mental condicionada por el discurso binarista occidental subyace un filtro de imágenes, o una estructura ideológica auto-referencial, cuyos principios organizadores involuntariamente se repiten en los diferentes planos del pensamiento y acción en que este filtro opera, a manera de ecos de ecos que se repiten como un mise en abîme, y cuyo patrón de repetición en sí funciona como elemento ordenar u estructura. Sus mecanismos descodificadores se apropian el mundo exterior y lo digieren a su orden interior, dándole una apariencia lógica y simetría que no es la suya, sino el reflejo del orden imaginario y lingüístico interior. Y, es esta apariencia de lógica y simetría lo que

le presta validez, pues semeja el orden habitual preestablecido del lenguaje convencional. Y esta estructura ordenadora, como parece argüir teóricamente Lacan, y parece sugerir la escritura de Sarduy, está estructurada en el lenguaje y es en sí el lenguaje. En cierta medida, el mensaje que los textos de Sarduy parecen comunicar es que el lenguaje es reflejo de sí mismo o sea de su propio orden auto-referencial, cuyo referente último es tan irrastreable como el del juego de espejos porque no hay referente último fuera del lenguaje, y en este sentido, al igual que Narciso, el lenguaje funciona él mismo como un mise en abîme.

El deseo de alcanzar ese referente ilusorio u “otro” imaginario, llámesele mirror-image, Ideal-I o imago, impulsa el movimiento ordenador y dinámico del lenguaje. En este sentido, y dentro de la misma línea de pensamiento, los imagos no sólo afectan la auto-imagen del individuo y la relación dinámica que éste tenga consigo mismo, o sea la identidad individual resultante de este proceso imaginario y lingüístico, sino también la dinámica de identificación con el resto del mundo exterior.³¹ Desde esta perspectiva, el nivel micro se refleja en el macro y el imaginario individual se vincula al imaginario colectivo en una dialéctica de reflejos mutuos que, como en los otros niveles mencionados, estructuralmente describe también un mise en abîme. Desde el nivel más básico hasta el más complejo el mismo orden de relación se repite y rige, y, en este sentido, todo refleja ese orden de una manera alucinante que Sarduy califica en Cobra como un “borgesco espejo” (53), refiriéndose no sólo a la relación entre los personajes, sino a correspondencias más allá de ellos. En Maitreya se alude al mismo mensaje por boca del “Enano coreógrafo,” personaje central, quien, al cabo de meditaciones filosóficas en torno al orden del universo, describe el propósito subversivo de su misión

en la trama como un “Terminar con esta jarana de mal gusto que todo rememora, desde las aureolas boreales hasta la tortilla tahitiana” (113).

Por medio de continuos juegos lingüísticos de reversibilidad referencial, Sarduy invita al lector a realizar vuelcos interpretativos contrarios al orden racional habitual, y sugiere que “lo real” no es más real que lo imaginario. Nos hace tomar conciencia de que confundimos “lo real” con lo habitual. Su escritura parece sugerir así que son los procesos imaginarios y cognoscitivos vinculados al lenguaje los que determinan el desarrollo histórico tanto individual como colectivo, y no lo que habitualmente percibimos como “lo real” en el plano exterior. Estos procesos determinan lo que vemos y cómo lo vemos, y en este sentido son lo real y “lo real” su producto. Al adoptar el lenguaje, el individuo y la sociedad no sólo entran en el plano histórico lineal, sino también, y más importante aún, porque lo olvidamos, en el plano simbólico. Inversamente al orden interpretativo habitual, entrar en “lo real” es entrar en lo simbólico. Para Sarduy, el plano simbólico determina el plano de “lo real,” y no al revés, pues “lo real” es producto del lenguaje. Así mismo parece sugerirlo en un pasaje de Maitreya, el narrador ficticio al advertir que “. . . lo que desaparece en lo simbólico reaparece en lo real para alucinarnos . . . ” (91).

Todo es lenguaje, y especialmente la iconografía cultural. En este sentido, y sobre la base de los imagos que conforman la iconografía cultural, el individuo y la sociedad llegan a desarrollar una identidad individual y colectiva y a levantar enormes constructos ideológicos / lingüísticos, cuya realidad se disipa en cuanto los reconocemos como tales, y se materializa en tanto los creemos y perseguimos cual si fueran espejismos. De aquí que la escritura de Sarduy esté saturada de iconografía cultural occidental, pero

en particular de la iconografía de Hollywood, que podemos considerar como los imagos colectivos o imaginario popular de este hemisferio. Por medio de estos íconos y su relación a protagonistas, ya sea ensimismados herméticamente u obsesionados por la persecución de ideales inalcanzables, Sarduy dramatiza los procesos imaginarios de construcción de referentes y la búsqueda obsesiva de identidad.

No obstante, sea lo que sea lo que se refleje, desde la perspectiva propuesta al inicio, lo más relevante es el proceso imaginario y lingüístico en sí (su carácter auto-referencial y auto-reflexivo), o sea resaltar cómo cada uno de los niveles del pensamiento está enmarcado, y podríamos decir que atrapado narcisistamente, dentro de la misma dinámica de que cada uno hace eco (reflexivamente) y al que todos remiten (referencialmente). A lo que la escritura de Sarduy parece apuntar más es al carácter metafórico del lenguaje mismo, o sea a su movilidad dinámica, y que las dinámicas de referencialidad, reflexividad y reversibilidad del mise en abîme implícito en Narciso evocan metafóricamente, y que a su vez apuntan a la necesidad de una subjetividad alternativa que su deconstrucción ofrecería.

No obstante la variación de las imágenes que aparecen a lo largo de sus páginas, el contenido de éstas llega a ser arbitrario, y es el proceso reflexivo y de referencialidad circular en sí lo que se torna en constante y estructura, en forma y contenido, en significante y significado. La estructura es el mensaje, y vice versa, el mensaje es la estructura. El mensaje es la alucinante dinámica de reflejos y el infinito movimiento oscilatorio arreferencial que esta dinámica sugiere, y su transferencia a infinitos contextos de la actividad cognoscitiva humana a través del lenguaje.

Para Sarduy, lo imaginario es real y “lo real” es imaginario. Por medio de vuelcos interpretativos, su escritura busca hacer visible lo invisible, quizá porque lo invisible, o sea los procesos cognoscitivos inconscientes, sea lo que determina las formas que adquiere lo visible. Sus obras parecen sugerir continuamente que el orden visible del mundo exterior es más un reflejo narcisista del mundo psíquico interior individual que de sí mismo. Desde esta perspectiva, todo es ilusorio³² y todo lo visible es simulación, en tanto nuestras vidas son también remedo de un remedo arreferencial. O sea que, inversamente a lo asumido, la apariencia de orden del mundo exterior visible es producto de una ficción mental. Y, paradójicamente, que a pesar de lo intangible e irrastreable de su referente, a no ser los procesos psicolingüísticos mismos, esa ficción o construcción se puede tornar alucinantemente real, y materializar visiblemente, en la medida en que sus imagos, la iconografía cultural, inconscientemente determinen las consecuencias materiales de nuestras decisiones y persecuciones ideológicas y políticas, y en el caso presente, la concepción de una identidad. En otras palabras, que la vida imita el arte que imita la vida que imita el arte, y así sucesivamente en una cadena sin fin, cuyo origen es indeterminable, pues yace en los procesos psicolingüísticos internos, y cuya constante sólo sugiere un movimiento oscilatorio interminable y el regressus ad infinitum. Por lo tanto, cuando se la deja de cuestionar, sin darnos cuenta, la “realidad” ficticia que este proceso imaginario y lingüístico produce, termina por determinar la forma material del mundo exterior al que quedamos sujetos y condicionados, de la misma manera que lo está Narciso de su imagen, presos de nuestras propias creaciones lingüísticas, ideológicas y mentales, y de nuestra propia noción de identidad.

De esta manera, Sarduy da un vuelco interpretativo a una noción que consideramos y aceptamos como un referente máximo, o sea nuestra identidad (yo), y su dinámica relación referencial a una realidad externa (el otro). Como en el caso de la Manuela y su dinámica de vuelcos en la obra de Donoso, este vuelco interpretativo genera así mismo una serie de otros vuelcos interpretativos respecto a los referentes lingüísticos a base de los cuales construimos esa "realidad" externa por medio del lenguaje.

Volcando el mundo al revés, Sarduy revela la identidad como una construcción lingüística y subvierte todo intento de alcanzar una verdad objetiva, incluso la posibilidad de desarrollo histórico. Similarmente a Borges, quien dijo que quizás la historia del mundo se podía reducir a la historia de unas pocas metáforas, o sea dinámicas relacionales infinitamente repetitivas, Sarduy sugiere que la única constante, la única historia, es el movimiento dinámico implícito en el lenguaje y su regressus ad infinitum.

Y, como se elaborará al final del análisis, adquiere forma tridimensional en la banda de Moebio (ver figura 1, 328), paradójico emblema tanto de la viciosa circularidad de la identidad narcisista, así como de la apertura a una subjetividad alternativa queer, y que significativamente ambas novelas, como parábolas invertidas, generan. A continuación, se procederá a aplicar el marco teórico delineado a cada una de estas novelas, empezando por Cobra.

NOTAS

¹ La conciencia o no del carácter ilusorio de su reflejo conduce a Narciso ya sea a su auto-destrucción, si lo equivoca como verdadero, o a su transformación, si lo descubre como espejismo. El poder transformador de la experiencia de verse a sí mismo reflejado es un motivo familiar en la mitología griega. Por ejemplo, en el caso de la Medusa, quien al ver su terrible imagen reflejada en el escudo de Perseo sufre también una suerte similar a la de Narciso.

² Sarduy discurre largo y tendido sobre esta dinámica de inversión entre modelo y copia en su obra, La simulación (1982), citando al travestismo como manifestación concreta de la obsesiva tendencia humana, especialmente occidental, a la persecución de “ideales” imposibles, ofreciendo el insólito ejemplo de los espectáculos de Travestís en París, “Así sucede con los travestís . . . La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres --vengan a verlo al Carrousel de París---los imitan” (62).

³ Lo cual produce una indeterminancia imposible de resolver, al menos dentro de la referencialidad a que estamos habituados.

⁴ En la medida que se proyecte a todos los niveles y forme un juego de reflejos, la dinámica implícita en el mito de Narciso adquiere significados mayores en la obra de Sarduy.

⁵ Para explicar el proceso constitutivo de la identidad. Como se explicará adelante, Sigmund Freud aplicó el término para describir fenómenos de la psiquis que más adelante Jacques Lacan reelaboró, vinculando a las nociones del subconsciente el desarrollo paralelo del lenguaje y la auto-imagen; procesos determinantes en la forjación de identidad. En el análisis, se recurrirá a las teorías de Freud expuestas en sus conferencias en torno al narcisismo como concepto clínico; Sigmund Freud, “On Narcissism: An Introduction.” In Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. 14. Trans. James Strachey (London, Hogarth Press and Institute of Psycho-analysis, 1974) 67-102. Conjuntamente se recurrirá a las nociones del “narcisismo primario” elaboradas por Lacan en sus conferencias sobre psicoanálisis; Jacques Lacan, “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience.” Ecrits: A Selection Trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977) 1-7.

⁶ El modelo, como se explicó atrás, traduce la relación dinámica entre el Narciso mítico y su auto-imagen a juegos dinámicos de referencialidad, reflexividad y reversibilidad.

⁷ A) en el nivel de contenido, o sea la trama de los personajes en cada novela, B) en el nivel formal intra-estructural en cada una de ellas y la marcada reflexividad entre los niveles A y B en cada novela y C) en la relación inter-textual, y mutuamente reflexiva, entre estas dos novelas. Interconectando los tres niveles anteriores, el conjunto de relaciones reflexivas entre estas dos obras en su totalidad crea una serie infinita de espejos contrapuestos o como lo denomina Lucien Dallenbach, un mise en abîme, concepto al cual se referirá detalladamente en adelante como emblema del narcisismo narrativo entre Cobra y Maitreya, y de la subjetividad alternativa que emerge de su proceso narrativo, y que adquirirá forma tridimensional en la Banda de Moebio (ver figura 1, 328).

⁸ En su estudio, Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. (New York: Methuen, 1984), Linda Hutcheon ya ha realizado una lectura alegórica, en base al mito de Narciso, del género de la narrativa metafictiva de la era posmoderna contemporánea. En este estudio, Hutcheon hace referencia, aunque marginal, a la obra de Severo Sarduy como ejemplo de este género en América Latina (2). En el presente análisis, se busca extender más la aplicación de esta lectura alegórica a la obra de Sarduy tanto en el plano formal como el de contenido. Y, sirviéndose de esta lectura, describir en detalle el proceso deconstructivo que realiza Sarduy de la noción convencional de una identidad definida en los términos binarios y jerárquicos disponibles en el lenguaje convencional, y que en su obra es dramatizada por personajes atrapados herméticamente en sus propios procesos de búsqueda a un grado auto-destructivo. En otras palabras, se busca prestar atención a las alusiones metafóricas que hace la obra de Sarduy a la marcada tendencia del pensamiento y discurso binaristas occidentales a forjar sistemas metafísicos herméticamente auto-referenciales y al vínculo entre estos sistemas y la forjación de identidades rígidamente centradas e ideológicamente cerradas al “otro.”

⁹ Se refiere a obras cuyo arreglo formal refleja el contenido de la obra y vice versa, de manera que el medio llega a ser el contenido, y el significante el significado.

¹⁰ A manera de juegos citacionales intra-textuales en cada una de ellas e inter-textuales entre ellas. Cada obra se cita a sí misma y ambas se citan mutuamente.

¹¹ Steven Seidman explica esta interrelación dinámica entre significado, referentes y código central en conexión a la tarea deconstructiva que realizan los post-estructuralistas de la noción convencional de identidad (en los términos excluyentes que tradicionalmente la conceptualizamos): “. . . poststructuralists propose that the identity of an object or person is always implicated in its opposite. “Heterosexuality” has meaning only in relation to “homosexuality”; the coherence of the former is built on the exclusion, repression and repudiation of the latter. These two terms form an interdependent, hierarchical relation of signification” (Identity, 130). A este punto se regresará adelante.

¹² El mise en abîme cumple una función análoga a la deconstrucción que realiza Jacques Derrida de la noción convencional de identidad, como referente presente y centrado, ofreciendo en su lugar una noción alternativa que Diana Fuss explica de la siguiente manera: “Deconstruction dislocates the understanding of identity as self-presence and offers, instead, a view of identity as difference” en Essentially Speaking (New York: Routledge, 1989), 102-3, citado en Seidman 130. Adelante se elaborará esta conexión más.

¹³ En su obra, El espejo enterrado (1992), Carlos Fuentes también describe esta obra en términos de un juego de espejos, “Velázquez se pinta pintando lo que realmente está pintando, como si hubiese creado un espejo. Pero en el fondo mismo de su tela, otro espejo refleja a los verdaderos testigos de la obra de arte: tú y yo” (12).

¹⁴ En La simulación, Sarduy llama atención a una dinámica oscilación referencial, análoga a la implícita en el mise en abîme, entre el travestí, como copia, y lo que éste simula, la mujer arquetípica como modelo; dinámica cuyo diálogo conduce a una regresión infinita, “El travestí . . . no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita . . . irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable—ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer . . .” (14). Esta misma oscilación y regresión referencial será dramatizada repetidamente por los protagonistas de Cobra y Maitreya.

¹⁵ Desde su segunda novela, De donde son los cantantes (1967), Sarduy establece ya el precedente de una búsqueda de referentes cardinales, aludiendo a la búsqueda de orígenes de la cubanidad, a través de personajes que dramatizan búsquedas obsesivas de manera auto-destructiva. Desde esta obra, se irán perfilando Socorro y Auxilio, dos personajes travestí que reaparecerán a lo largo de Cobra y Maitreya, bajo diferentes nombres y disfraces, los cuales, no obstante sus numerosas mutaciones, se definen precisamente en ello. En su mutación continua, Socorro y Auxilio establecen el precedente de un vacío referencial que contrasta con la idea misma de búsqueda, y que Sarduy explorará hondamente en su tercera y cuarta novelas, dramatizando dinámicas referenciales análogas a las de Narciso y el mise en abîme. En sus acometidas, estos personajes trasiegan por sitios cuyo elemento común es la repetición circular infinita, sea un “ondulante pasadillo de espejos” (Cobra, 136), una “galería de espejos” (243), una “arquitectura de geometrías concéntricas” (Maitreya, 34) o laberintos, los cuales encuentran eco en múltiples referencias a “círculos concéntricos,” “cuadros concéntricos,” “llagas concéntricas,” “espirales” y otras imágenes análogas.

¹⁶ Según explicación de Joseph Childers y Gary Hentzi, Jacques Lacan, “. . . ‘the French Freud,’ developed a semiotic version of Freud, converting the basic concepts of psychoanalysis into formulations derived from the linguistic theory of Ferdinand de Saussure, and applying these concepts . . . to the operations of the process of signification . . . Typical is Lacan’s oft-quoted dictum, ‘The unconscious is structured like a language.’ His procedure is to recast Freud’s key concepts and mechanisms into the linguistic mode,

viewing the human mind not as pre-existent to, but as constituted by the language we use . . .” (252).

¹⁷ Partiendo del modelo de Narciso y superponiendo a éste las dinámicas de referencialidad implícitas en el mise en abîme, el estudio presente explora metafóricamente los vínculos presentes en Cobra y Maitreya entre las teorías deconstruccionistas de Derrida en torno al proceso de significación lingüística y las teorías de Lacan en torno a la constitución de la auto-imagen, y la conexión de ambos procesos, el lingüístico y el psíquico, al proceso imaginario más amplio de forjación de identidad, como un proceso que involucra dinámicas de referencialidad paralelas, análogas y dependientes de las del lenguaje mismo.

¹⁸ Como lo explica Freud, “Reflection will quickly suggest that if any such fixation of the libido to the subject’s own body and personality instead of to an object does occur, it cannot be an exceptional or a trivial event. On the contrary, it is probable that this narcissism is the universal and original state of things, from which object-love is only later developed, without the narcissism necessarily disappearing on that account” (Introductory lectures, 517).

¹⁹ Tal compartimentalización conceptual de la realidad refleja la naturaleza compartimentalizante característica del lenguaje y pensamiento occidentales: “Derrida’s reiterated claim is that not only all Western philosophies and theories of language, but all Western uses of language, hence all western culture, are logocentric; that is, they are centered or grounded on a ‘logos’ . . . By logos . . . Derrida signifies what he calls an ‘ultimate referent’—a self-certifying and self-sufficient ground, or foundation, available to us totally outside the play of language itself, that is directly present to our awareness and serves to ‘center’ . . . the structure of the linguistic system, and as a result suffices to fix the bounds, coherence, and determinate meanings of any spoken or written utterance within that system” (Abrams, 56). A partir de ese asumido referente último, se estructurarán las innumerables oposiciones y jerarquizaciones binarias que informan el lenguaje y pensamiento occidental.

²⁰ Previamente a la adquisición del lenguaje, que el individuo eventualmente adquirirá en la etapa que Lacan denomina “simbólica,” y mientras el individuo está todavía en la etapa que Lacan denomina “imaginaria,” “. . . there is no clear distinction between the subject and an object, or between the self and other selves” (Childers y Hentzi, 252). No hay diferencias, categorías, fronteras ni antagonismos porque no hay un “yo” ni un “otro.” El individuo existe y experimenta su medio en un estado de armonía general, donde no hay conciencia de antagonismos porque no hay conciencia de ser. Sin embargo, en el momento que el individuo identifica y se identifica con la auto-imagen que él mismo fabrica imaginariamente en respuesta a la experiencia de haber visto su propia imagen reflejada, y se reconoce como separado, al mismo tiempo que entra en el plano simbólico del lenguaje, una clara distinción anida en la conciencia entre el “yo” y “el otro” – la conciencia de “ser.” Es el momento en que emerge la conciencia,

el ego, y la base de la identidad. Esta conciencia de ser lo alienará de sí mismo, de su estado existencial ideal previo (el cual suprimirá y sustituirá a través del lenguaje), y de los otros, y le impedirá el regreso a ese estado de armonía inicial, ese “otro yo” al que ya no podrá jamás regresar, y que por el resto de sus días inútilmente añorará y perseguirá, proyectándolo a toda actividad mental, y por supuesto al lenguaje que de manera retroalimentativa continuamente reforzará esa separación simbólica más y más.

²¹ Joseph Childers y Gary Hentzi dicen al respecto, “The concept of mirror stage is perhaps the most famous of Jacques Lacan’s contributions to psychoanalysis. Between the ages of six and eighteen months, the child develops the capacity to recognize her or his image in a mirror and so demonstrates an awareness of the connection between her or his movements and those of the specular counterpart. This specular image is not, however, a reflection in the strict sense of the word—that is, not an exact duplicate—but is rather a fantasy construction or *gestalt*, an ideal figure of bodily integration and unity with which the child identifies . . . What is heralded by the mirror stage of psychic development is thus a kind of primary alienation, the opening of an unbridgeable gap between the child and her or his self-image, which will be a feature of all her or his future relationships. Henceforth, the child will only be able to conceive of her or his own identity in fictional terms, although this is, paradoxically, a necessary prelude to the even greater alienation that occurs with the acquisition of language and the child’s entry into the SYMBOLIC order” (189).

²² Según explica Lacan, “the total form of the body by which the subject anticipates in a mirage the maturation of his powers is given to him only as *Gestalt*, that is to say, in an exteriority in which this form is certainly more constituent than constituted, but in which it appears to him above all in a contrasting size . . . that fixes it and in a symmetry that inverts it, in contrast with the turbulent movements that the subject feels are animating him. Thus, this Gestalt . . . by these two aspects of its appearance, symbolizes the mental permanence of the *I*, at the same time as it prefigures its alienating destination; it is still pregnant with the correspondences that unite the *I* with the statue in which man projects himself, with the phantoms that dominate him, or with the automaton in which, in an ambiguous relation, the world of his own making tends to find completion” (*Ecrits*, 2-3).

²³ Según lo explican Joseph Childers y Gary Hentzi, “For the psychoanalyst Jacques Lacan, the subject forms an ‘imaginary self’ in a moment of ‘misrecognition.’ An infant looking into a mirror suddenly ‘misrecognizes’ itself as more unified than it actually is. No distinction between itself as observer (subject) and its reflection (object) is made. This misrecognition of the reflection as the image of the self becomes the basis for all the child’s conceptions of itself, conceptions that are fundamentally based on a fiction” (292).

²⁴ Ya desde De donde son los cantantes (1967), la escritura de Sarduy irá dramatizando poéticamente esa cualidad seductora a través de personajes obsesionados

con ideales imposibles. Por ejemplo, en el capítulo, “Junto al río de cenizas de rosa,” el General G. busca obsesivamente a “La Ming,” un travestí que actúa de emperatriz china, hasta la locura. A sus obsesivos interrogamientos, Socorro y Auxilio responden: “La emperatriz es un espejismo, un trompe-l’oeil, una flor in vitro . . . La Ming es una ausencia pura, es lo que no es. No hay respuesta. No hay agua para tu sed” (121).

²⁵ Del latín, imago [imagen]. Según nos dice Lacan, “I am led . . . to regard the function of the mirror-stage as a particular case of the function of the *imago*, which is to establish a relation between the organism and its reality . . .” (Ecrits 4).

²⁶ En su sentido de espejo, o latín speculum [espejo], para describir precisamente eso, dinámicas análogas a las de reflejos entre espejos.

²⁷ Tal perspectiva requiere trascender las fronteras binarias encodificadas en el lenguaje y pensamiento occidentales, adoptando en su lugar una visión no jerárquica e inclusiva de la poliformidad potencial humana. Según explicación de M. H. Adams, “A number of queer theorists . . . adopted the deconstructive mode of dismantling the key binary oppositions of Western culture, such as male/female, heterosexual/ homosexual, and natural/unnatural, by which a spectrum of diverse things are forced into only two categories, and in which the first category is assigned privilege, power, and centrality, while the second is derogated, subordinated, and marginalized” (255). Por su parte, Brett Beemyn y Mickey Eliason, explican que, “One important aspect of queer theory is that it allows us to view the world from perspectives other than those which are generally validated by the dominant society; we can put a *queer slant*, for example, on literature, movies, television news reports and current events” (165, el énfasis es mío). La perspectiva invocada por la lectura que propongo de Cobra y Maitreya requiere de ese “queer slant” o lente transgenérico.

²⁸ Michael Warner, por su parte, enfatiza que tal alteración no se puede dar a menos que se trascienda ese filtro omnipresente de criterios referenciales convencionales, denominado por él “heteronormatividad,” a través de un acto consciente de revisualización: “. . . heteronormativity can be overcome only by actively imagining a necessarily and desireably queer world.” (Fear of a Queer Planet, xvi)

²⁹ En La simulación, Sarduy señala esta dinámica al describir la remota experiencia de haberse disfrazado una vez de mujer en Cuba en ambiente de carnaval, y preguntarse retóricamente: “¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es” (11).

³⁰ John D. Caputo expresa las preocupaciones de Derrida en torno a la tendencia al hermetismo de la identidad: “Indeed, the various nationalisms are for him the most perfect embodiment of ‘identity,’ of identitarianisms, of self-affirming, self-protecting,

homogenizing identities that make every effort to exclude the different” (106), señalando como Derrida responde a tales peligros, “. . . not by denouncing the very idea of cultural identity, but by deconstructing it . . . opening it up to difference” (114). Como explica Caputo respecto a Derrida, “. . . he advocates highly heterogeneous, porous self-differentiating quasi-identities, unstable identities, if that is what they are, that are not identical with themselves, that do not close over and form a seamless web of the selfsame” (107).

³¹ Esta última relación, a su vez, encuentra eco a otro nivel más complejo, en el plano colectivo, que confiere al individuo impulso de identificación cultural y política con las metanarrativas nacionales a través de las cuales este individuo busca darse mayor coherencia ideológica y ubicación dentro del mundo, o sea reflejarse en una identidad nacional e imaginario que, como contrapartida a la identidad individual, puede, a su vez, calificarse igualmente de ser más o menos narcisista, dependiendo del nivel de apertura ideológica que subyace su estructura referencial e imagos.

³² En entrevista con Susanne Klengel, Sarduy expresa claramente esta preocupación por dramatizar lo ilusorio de todo: “Sí, una de mis inquietudes mayores es la de demostrar la ilusión--, la ilusión del sexo, la ilusión de la figura humana, la ilusión antropológica, antropomórfica. El budismo es un modo de señalar lo ilusorio de todo. El verdadero budista sabe que incluso lo más material es ilusorio” (41).

CAPITULO 2

COBRA Y LA CRISIS DE REFERENCIALIDAD:

CONTRAPUNTO ORIENTE-OCCIDENTE

La tercera novela de Sarduy ofrece el difícil reto de un texto que intencionalmente se construye a base de simular y a la vez esconder su propia estructura y mensaje. La lectura siguiente se ofrece como un intento por responder a ese reto postulado teóricamente por el mismo Sarduy, “todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras --las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen--, lo revela” (Sarduy, Simulación, 26).

I. CONTRAPUNTO

2.1.1. Eje central

En entrevista con Emir Rodríguez Monegal en agosto de 1969, y explicando la gestación de Cobra, Sarduy aclara que el eje central de su obra es el “contrapunto *oriental-occidental*” (“Conversación,” 319). Ya en esta afirmación y en la palabra “contrapunto” se insinúa el movimiento dinámico entre dos referentes inversamente opuestos, “oriental-occidental,” que caracterizará su obra y que en mi análisis explico echando mano del mise en abîme como modelo conceptual dinámico y del mítico Narciso¹ como metáfora de este dinamismo en múltiples planos.² La oscilación y crisis referencial implícitas en el modelo y la metáfora evocan el espacio abierto, o vacío ontológico, en que se desplaza el/la protagonista³ y el texto mismo; espacio negativo, vaciado de referencialidad lingüística habitual, que como el mítico Narciso, al auto-destruirse,⁴ abre posibilidades

alternativas al lenguaje, posibilidades de reconcebir “la realidad” articulada por éste y, consiguientemente, de concebir una subjetividad alternativa a la connotada tradicionalmente en la palabra “identidad.” No obstante, para llegar a conceptualizarlas globalmente, tal oscilación dinámica y crisis referencial requieren previamente de la comprensión de desplazamientos particulares dentro y entre múltiples niveles de la obra que a continuación iré analizando progresivamente.

2.1.2. Desplazamientos

A un nivel global, Cobra se estructura en torno a tres desplazamientos: un desplazamiento corporal,⁵ un desplazamiento espacial y un correspondiente desplazamiento de parámetros mentales. La obra dramatiza el paso de un estado corporal a otro, el paso de Occidente a Oriente y el paso de una concepción binarista de la realidad, vinculada a la racionalidad occidental, causal y lineal, a una concepción alterada de esa “realidad.” En este último desplazamiento y conforme se avanza, la obra subvierte los parámetros habituales occidentales y se acerca más y más a una noción de la realidad no binaria ni lineal, particularmente afin al budismo zen y tantra oriental.⁶ Estos tres primeros desplazamientos corresponden, a su vez, a una alteración de conciencia y a una paralela reconfiguración de la noción de identidad; de una identidad fija, narcisistamente auto-centrada y binariamente compartamentalizada a una subjetividad abierta, transgénica y fluida.⁷ En este sentido, la novela no sólo se desplaza de un cuerpo a otro y de Cuba al Tibet, sino también de la alienante tendencia de la racionalidad occidental a compartamentalizar la realidad en opuestos a la armónica integración de éstos en la tradición filosófica oriental. Finalmente, esta reconfiguración orientalizante, a su vez,

adquiere una dimensión queer, que elaboraré al final del análisis. En sí, la crisis de identidad del personaje protagonista desencadena estos desplazamientos y con ellos viajes de búsqueda.

2.1.3. Viajes de búsqueda

La novela se divide en dos partes: Cobra I y Cobra II. Estas, a su vez, se subdividen en capítulos. Ambas partes trazan desplazamientos menores o viajes de búsqueda, que corresponden a dos versiones diferentes de la/el protagonista. Cobra I corresponde a una noción femenina y gira en torno a un teatro de travestís, “El Teatro Lírico de Muñecas,” y Cobra II corresponde a una noción masculina y gira en torno a una secta pseudo-budista y su sitio de reunión, “la Rembrandtsplein” (200).⁸ La parte femenina enfatiza el aspecto cosmético exterior del teatro y la parte masculina parece enfatizar el aspecto interior, incluso espiritual, de la secta. La primera enfatiza una búsqueda fallida de perfección corporal que termina trágicamente con la muerte prematura de Cobra como transexual operado(a) y entidad femenina, mientras que la segunda enfatiza una búsqueda de transformación más allá de lo corporal, de una trascendencia espiritual que sobrepasa lo material, y que como la primera conduce fallidamente a la muerte de Cobra como miembro de la secta y entidad masculina. En ambas versiones, femenina o masculina, el intento de trascender las fronteras preestablecidas conduce a la/el protagonista a un fin prematuro que sólo ofrece la esperanza futura de una promesa por realizarse o diferida.

En la primera parte, se infiere que la promesa diferida es la convivencia armónica entre el cuerpo y la psiquis, y no la escisión, el desquicio o desface y contradicción entre

ambos en que vive Cobra como travestí del Teatro Lírico; estado, este último, confirmado en las palabras de Oscar Montero: “Cobra’s painful operations constitute an identity crisis taken to extremes” (“Queer Theories,” 66).⁹ Correspondientemente, en la segunda parte, se infiere que la promesa diferida es alcanzar la alteración de conciencia que busca Cobra en la secta budista y que sólo la reencarnación, en un plano más allá de la muerte,¹⁰ promete consumir. En una el deseo es vivir el cuerpo en integración armónica con la subjetividad y en la otra alcanzar el estado superado de conciencia, o nirvana espiritual, que sólo la reencarnación del nuevo Buda o Maitreya¹¹ promete realizar. Y de hecho, así termina la segunda parte y la novela misma, en la invocación y promesa de Maitreya: “Que a la flor de loto/ el Diamante advenga” (263).¹² Como a la muerte del Narciso mítico adviene la flor de su mismo nombre, así, a la muerte de Cobra, el texto evoca la esperanza de Maitreya.

2.1.4. Otra práctica de lectura

A pesar de las continuas rupturas en la narración, dada la inserción ascendente a lo largo de la novela de fragmentos en apariencia inconexos, en la primera parte, Cobra I, parece distinguirse todavía una linealidad de eventos en torno a una trama, mientras que en la segunda parte, Cobra II, al desplegarse una superposición cada vez mayor de esas secuencias a un grado tal que atrofian el avance lineal de una lectura habitual, pareciera perderse la trama. No obstante el imposibilitar realizar una lectura de esa segunda parte de manera convencional, tal “desorden” deja comunicar un estado alterado de conciencia y otra sensibilidad; unos guiados por parámetros alternativos a descifrar. Mientras que en una se intuye todavía el camino de la escritura convencional, en la segunda se intuye

una alteración cada vez mayor de ese proceso que sugiere en cambio la necesidad cada vez mayor de otra intuición y otra práctica de lectura. En una la linealidad todavía opera, aunque erosionada, como un elemento ordenador, en la otra es requisito necesario dejarla atrás para poder captar lo que el texto busca expresar.¹³ En este sentido, una parte es en gran medida cualitativamente el inverso de la otra. En su trayecto total, además de los cambios emblemáticos que sufre la/el protagonista, la novela dramatiza una alteración gradual del proceso de escritura, así como del de lectura, que conlleva a una correspondiente alteración del proceso de significación; trayecto que requiere de herramientas alternativas de lectura que hacen necesario recurrir al concepto del mise en abîme.¹⁴

En los diferentes niveles de su creación estética, Cobra ofrece un complejo juego de espejos enfrentados en el interior del texto, o una serie de mise en abîmes, en cuyos reflejos (como en un vórtice) toda búsqueda se prolonga al infinito; todo referente se multiplica, disemina y discipa; todo significado se borra y toda noción de identidad basada en los parámetros anteriores se anula.¹⁵ Numerosas escenas e imágenes poéticas aluden a estos juegos en la novela. No obstante su variedad, todas ellas evocan una alteración de significados según la alteración de una relación referencial. Provocan una crisis referencial que altera el modo de percepción y, por lo tanto, el de lectura, y éste, a su vez, el significado.¹⁶

2.1.5. Pérdida de coordenadas

Baste por ahora conjurar la imagen de un reflejo; el reflejo de un objeto cualquiera que consideremos el referente original, el cual retrocede hacia el infinito, cuando se le

oponen dos espejos, distanciándose cada vez más del objeto o referente original. Esta imagen servirá, como la de Narciso, de metáfora a lo largo del análisis. A un nivel conceptual, ese distanciamiento entre la imagen/reflejo y el referente original evoca una crisis referencial, en tanto al retroceder en fuga la imagen/reflejo, se pierde el rastro del referente original, perdiéndose, a su vez, las coordenadas referenciales.¹⁷ La obra de Sarduy dramatiza continuamente esta pérdida de coordenadas y diferimiento infinito del significado en relación a los personajes, el espacio en que éstos se movilizan y sus identidades, en particular, con relación a la/el protagonista.

La acción de la obra parte de un teatro multifacético o “heterotopia” (12), el “Teatro Lírico de Muñecas,”¹⁸ donde los personajes son ya de antemano representaciones de representaciones, o copias de copias; son “marionetas” que personifican personajes que personifican travestís que, a su vez, personifican mujeres; pero no mujeres reales, sino ideales imposibles del imaginario cinematográfico. Los referentes originales de las mujeres idealizadas, cada vez más remotos, se describen por medio de otros referentes igualmente secundarios, o sea muñecas, de manera que no tenemos acceso directo al referente primario o, en terminología deconstructiva, al referente original, y, por lo tanto, tampoco a un orden de jerarquización que haga posible diferenciar original de copia. Tal dinámica referencial altera el orden de jerarquización convencional dentro de ese espacio, ya que da igual copia que original, o vulgarmente el huevo que la gallina, y en su lugar se generan complejas dinámicas de inversión y reversibilidad entre los personajes. Como veremos adelante, unos personajes parecen ser el reflejo inverso de los otros. El teatro Lírico no sólo es teatro, sino que es teatro de muñecas que representan teatro, de manera que es imagen de otra imagen de sí mismo, o espejo dentro de otro espejo y, por lo tanto,

el inverso y reverso de sí mismo, preso en un círculo auto-referencial infinito. Y en este espacio se inserta la/el protagonista y su drama.

2.1.6. Transición del espacio y la acción

Antes de continuar, vale hacer un paréntesis y aclarar que aunque la novela se divide en dos partes, no parece haber fronteras claramente discernibles entre éstas, amén de los títulos, sino un traslapo, o un espacio de indeterminancia, donde ya se ha iniciado la segunda parte y no se ha terminado todavía la primera, y al revés. Y, no obstante el cambio de título, se pasa de una parte a la otra sin saberlo a ciencia cierta. No obstante este traslapo, la primera parte despliega una trama lineal más discernible, mientras que la segunda evoca, más que una trama, un espacio donde no se detecta gran evolución de la acción, sino un estado mental alternativo.¹⁹ Las coordenadas del espacio físico son también mucho más indeterminables en la segunda parte que en la primera, de manera que las más de las veces no se puede ubicar como espacio físico en sí, como el teatro de la primera, sino más bien como ese estado alterado de conciencia. Ya no se dramatiza la subversión del orden lineal convencional, sino el espacio mental mismo al que deriva tal subversión. A estos señalamientos regresaré en detalle progresivamente.

2.1.7. Los personajes y la circularidad referencial

La circularidad auto-referencial del espacio del teatro se refleja a su vez en la de los personajes, que, por su parte, como veremos en detalle adelante, son también copia inversa unos de los otros y, a la vez, de sí mismos. Son travestís de travestís o inversiones de inversiones, o sea mise en abîmes. Entre ellos sobresalen seis: “la

Señora,” administradora del teatro, alcahueta y protectora de la/el protagonista, su muñeca preferida; “Cobra,” la/el protagonista y actriz estelar; “la Cadillac,” la actriz segundona que dobla a Cobra cuando aquélla está indispuesta y que la envidia en grado mortal; el enigmático personaje clave del “indio costumista,” o maquillador y coreógrafo del teatro, que reaparecerá en Maitreya; el “doctor Ktazob,” cirujano plástico que realiza las conversiones, transformaciones e inversiones de los otros personajes, en particular de Cobra; y finalmente, el dúo continuamente mutante de “Socorro y Auxilio,” personajes completamente planos que realizan juegos de función emblemática a lo largo de esta obra e incluso en Maitreya. Junto a éstos, aunque menos visibles, están los personajes igualmente planos de la segunda parte, principalmente los miembros de la secta pseudo-budista: “Tundra,” “Tigre,” “Tótem,” “Escorpión” y Cobra como quinto y último integrante. A ellos se referirá el texto, dando pistas mixtas acerca de su identidad como grupo, con múltiples nombres: “melenudos de Amsterdam” (95), “los cinco en exilio” (202), “los cinco transformadores” (199), “monjes budistas” (155), “banda de *blousons noirs*” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 319) y los cuatro “lamas tibetanos de Amsterdam” (319), una vez muerto(a) Cobra. Junto a ellos, está el gurú guía de la secta, a quien el texto se refiere también con diversos nombres, señalando diferentes funciones emblemáticas: “el Máximo” (178), “el Maestro” (178), “el Supremo” (179), “el Instructor” (191), “el Unico” (181), “el iluminado” (195), el “Gran Lama” (257). A ellos se regresará paulatinamente adelante.

II. TRAMA

2.2.1. Primera parte

La trama inicial de la novela dramatiza la obsesión narcisista de la/el protagonista como estrella del Teatro Lírico.²⁰ La acción gira en torno a su búsqueda de perfección corporal. Básicamente, se reduce a tres núcleos: a) la gradual insatisfacción, languidecer y decaimiento enfermizo de Cobra, b) la peregrinación transoceánica en busca del cirujano plástico que pueda reavivar a la estrella con el ansiado cambio y c) la realización del cambio que precipitará la misma desintegración de Cobra. Cobra quiere llegar a igualarse al ideal imaginario que ella misma dramatiza, llegar a ser igual a la imagen que ella emula en el escenario, llegar a ser copia literal de la imagen idealizada de que ella ya es copia, aunque imperfecta, en escena. De manera esclavizante, y a cualquier costo, Cobra busca semejarse cada vez más y más a ese ideal imaginario, y de adecuar su auto-imagen más y más a él. Paradójicamente, de manera similar al modelo de Narciso, Cobra busca, superándose a sí misma, igualarse más a sí misma, o en otras palabras, trascendiéndose a sí misma, o lo que experimenta vivencialmente e inevitablemente es, alcanzarse,²¹ alcanzando así lo que cree y desea ser.²² Esta obsesión y su culminación llevarán a Cobra a su eventual anulación y fin. Podríamos decir que como Narciso, al franquear el espejo del estanque, se ahoga en busca de sí; así Cobra, adecuando el cuerpo a la imagen, o sea la carne al verbo, al punto de intercambiarse por aquél, llega, de sus propias manos, a la auto-aniquilación y fin.

2.2.2. Segunda parte

La segunda parte gira en torno a otra búsqueda, ya no por perfeccionarse corporalmente, sino por superarse superando las barreras del pensamiento causal, lineal y binarista occidental, y alcanzar estados alterados de conciencia. Así como el/la Cobra travestí busca superarse a sí mismo(a) físicamente en la primera parte, el/la Cobra de la segunda busca superarse a sí mismo(a) en el plano de la conciencia, aunque de manera inauténtica, y por lo tanto temporal, a través de las drogas. No hay una verdadera ni duradera transformación, sino el gesto de su imitación a la occidental.²³ Cobra, de hecho, muere prematuramente en este precario intento de trascender el espacio mental occidental en una refriega con la policía. Dentro de este marco general, la trama se reduce a tres núcleos: a) el encuentro y alucinante rito de iniciación, b) el ciclo de reuniones de la secta con el maestro en la Rembrandtsplein y c) la refriega final y entierro ritual de Cobra. Aparte de estos núcleos, no hay una evolución lineal claramente discernible, sino, por lo general, la dramatización misma del éxtasis, o estado alterado de conciencia, llámesele “nirvana”²⁴ o “sobredosis,” donde no hay una secuencia lineal de la acción, sino la simultaneidad y vivencia de un espacio mental cíclico, libre de los referentes y coordenadas convencionales.²⁵ En este sentido, la segunda parte es continuación y, a la vez, reflejo inverso de la búsqueda de la primera parte.

2.2.3. Narcisismo, iconografía y fetichismo

Es el deseo del “objeto” lo que propule las búsquedas de Cobra. Como travestí, Cobra se identifica y vive obsesionada con un ideal imposible que va más allá del ser mujer, y es más bien un ícono, un referente inalcanzable. Al repertorio de su imaginario

el texto incorpora una larga lista de referentes de Hollywood que acentúan la naturaleza imposible de la imagen que obsesiona a Cobra. Aparecen Greta Garbo, Marlene Dietrich, Verónica Lake, Theda Bara y Za Za Gabor, entre otras.²⁶ Entre estos referentes, sobresalen Greta Garbo y Marlene Dietrich. La búsqueda por igualarse a esas imágenes define el trayecto de la trama de la primera parte.²⁷ Su obsesión por alcanzar su propia imagen idealizada de esas imágenes, y tornarse en imagen de ellas, lo/la llevará en viaje de peregrinación en busca del mítico y ambiguo cirujano plástico, doctor Ktazob.²⁸

El narrador, por su parte, acentúa el tono fetichista que subyace la obsesión de Cobra, enfocándose en rasgos peculiares que hayan adquirido estatus de significante cultural, sea el pelo, las piernas, los ojos, o los labios de estos íconos del cine. Por ejemplo, se señala que Cobra posee “sombrosos con mechas de Marlene” (52), o que se mira al espejo poniéndose “la peluca de Marlene” (77). Así mismo, el asistente de cirugía le prometerá, “Tendrás ojos enormes, coronados por arcos perfectos . . . desmesurados” (116), descripción que calza igualmente bien con la imagen de Marlene Dietrich o la de Greta Garbo. También a estas dos figuras icónicas apunta directamente la Señora y alcahueta de Cobra, quien, enseñando descaradamente “las piernas que un cirujano le estiró a la Marlene” (104), le achaca a Cobra su obsesión, advirtiéndole, “Crees que, rebasada la benigna extracción [castración] . . . una enfermera vizcaína te traerá un espejo de mano, donde más que tu imagen, sobre fondos crepusculares contemplarás . . . en close-up a Greta Garbo . . .” (103, el énfasis es mío). Así mismo para atemorizar a Cobra, y describiendo el estado posterior de las pacientes del doctor Ktazob, también le advierte la Señora, “huyen cabizbajas, como si acabaran de perder un rubí por la acera, para que el pelo les cubra, como a Verónica Lake, o a leprosas, la cara”

(103). Eventualmente, y como se lo había predicho, aunque incrédula, la Señora, se cumple la profecía, pues pasada la operación, “al crepúsculo, una practicante nativa de Bilbao [la enfermera bizcaína] le presentó un cristal circular azogado provisto de mango. Cobra se contempló largamente: --¿Vio alguna vez “La Dama de las Camelias”? –le preguntó al devolvérselo” (121, el énfasis es mío). La imagen implícita que vio Cobra en el espejo fue efectivamente la de Greta Garbo, protagonista del clásico de Hollywood referido, y no la suya. Cobra se torna efectivamente en imagen de otra imagen, y en cierto sentido en fetiche ella misma. Poco después de la operación e insinuando violencia, como elaboraré adelante, el texto alude al fin indeterminable de Cobra.

2.2.4. Impostura

Cobra sale en busca de ese referente último que, como el reflejo de Narciso en el estanque, la atrae y obsesiona, y que sólo la llevará cada vez más y más lejos a su eventual anulación. Así lo predice el tono de advertencia y reproche con que el personaje alcahueta de la Señora le achaca,

. . . por tu empecinamiento en ser cada vez más mujer, cada vez más perfecta, cada vez más aluminio sobre los párpados . . . que te brillaran los ojos de noche, que más que de ópalo quemado los querías de azufre (¡cada vez más dorados!), de orine de lince, de mandarina, sunsún doble . . . hasta que llegaste a la impostura. (73)²⁹

La Señora le reprocha que tal obsesión la ha llevado literalmente más allá de sí misma y de lo habitualmente permisible; a franquear las fronteras entre lo considerado

“real” u original y “la impostura” o copia, entre su ser original “real” y una copia de éste o “impostura.”³⁰

Reiterando las mismas advertencias y consciente del grado enfermizo de auto-absorción que consume a Cobra, la Señora la amonesta, aunque sin éxito, a salir del círculo vicioso de su obsesión, “Más que en el de tu delirio, mírate en el espejo de las otras” (103). Irónicamente, se advierte que “las otras,” refiriéndose a los otros travestís del Teatro Lírico,³¹ también cargan su propio espejo interior u obsesión y, como Cobra, están igualmente atrapados en él. Presa en su auto-referencialidad, y no obstante las advertencias, Cobra avanzará sin miramientos en pos de su destino y fin.

III. EL TRAYECTO

2.3.1. Original y copia

Previamente a su partida tras el misterioso doctor Ktazob, la búsqueda de perfección corporal de Cobra lleva a el/la protagonista y a la Señora a experimentar con una serie de remedios, cuyos resultados serán contraproducentes. En su continuo probar recetas nuevas, Cobra al igual que la Señora, accidentalmente desatan un desdoblamiento espontáneo que dará origen a copias miniaturizadas de sí mismas. Para su sorpresa, Cobra y la Señora, correspondientemente, se encontrarán frente a frente, como ante espejos, con sus propias réplicas miniaturizadas: Cobrita o Pup y la Señorita o la Enana (45). Con excepción del contraste (e inversión) de tamaño, no acaba la semejanza en la apariencia física, sino que, por lo que explica el narrador como “un fenómeno de i.p.s.” o “secuencias indefinidamente en progresión/regresión, por supuesto” [indefinitely

proceeding sequences, of course] (51) , y que alude a la duplicación y regresión al infinito de un espejo dentro de otro, lo que hace una lo hace inversamente la otra:

Limpia la Pup, comenzaba la ceremonia . . . del desdoblamiento.

Podríamos, formalizándola hasta lo matemático, representar como sigue la relación entre ambos personajes:

$$\text{Cobra} = \text{Pup}^2$$

o bien

$$\text{Pup} = \sqrt{\text{Cobra}}$$

Igual correspondencia entre la Señora y su reducción.

Cuanto recibía, cuanto le decían, cuanto le hacían, Cobra lo restituía, lo repetía o lo hacía a su vez a la enana . . . [paralelamente] la raíz de Señora [o sea la Señorita], auspiciaba, cómplice ese *borgesco espejeo*.

(52-53, el énfasis es mío)

De tanta imitación, Cobrita llega a protestar a su réplica en grande, “--¡Voy a convertirme en tu ensalivada calcomanía!” (53), aludiendo entre otros planos, además del imaginario, al lingüístico, implícito en el vocablo “ensalivada.” Llega a tal punto la mímica que, no obstante la correspondencia simétrica que las úne, se llegan a contrariar y “Una noche Cobra le entró a palos [a Cobrita] . . . rodaron por el suelo; quedaron ensimismadas . . .” (54). Emblemáticamente, la imagen poética sugiere que quedaron fusionadas, o lo que es lo mismo, indiferenciadas la una de la otra, como si en la circularidad de su rotación por el suelo hubieran intercambiado lugares, trastrocando así, como Narciso, la estabilidad referencial entre original y copia, pues ya no sabemos cuál es cuál. La relatividad referencial que este intercambio supone es clave, pues hace eco de la deconstrucción

general del texto,³² y a este mismo propósito, y aludiendo directamente a Derrida, y no por casualidad, contribuye el narrador señalando que a “la Señora –a quien *no por preexistente consideraban*, las muy derridianas, como *el original de su reducción*: la llamaban la Dilatada” (54, el énfasis es mío). El texto nos insinúa así que el origen de la Señora es tan indeterminable como el de Cobra, y así se inferirá también que es el de los otros personajes.

El trastorno referencial que tal duplicación e intercambio generan hace necesario acudir a la ayuda de un ambiguo personaje llamado el “Transformador,” quien se revelará muy posteriormente como el mismo doctor Ktazob (115) que Cobra y la Señora tanto buscarán en su viaje transoceánico. No obstante, previo a esto e ignorando tal conexión, la Señora y Cobra van en su búsqueda para invertir el proceso y restituir a Cobra a su estado y tamaño original. Y éste (el Transformador) surge, emblemáticamente, del fondo de “una sucesión de salones” (64), que evoca la regresión al infinito, y sosteniendo un péndulo cuyo movimiento oscilatorio cautivará a la Señora guía, quien queda “fascinada por el oscilante reflejo” (64) e irresistiblemente atraída por su movimiento (64). Para trastornar todavía más los parámetros de la referencialidad, el narrador confiesa, “Sí, alelados míos, el transformador es un transformado” (66), dificultando así todavía más el poder rastrear el referente original del enigmático personaje. Como veremos adelante, éste, al igual que Cobra y la Señora, es indeterminable.

Curiosamente, mientras el Transformador opera la inversión y restitución de Cobra, la Señora, por su parte, como hipnotizada, deambula y se adentra en el enigmático espacio de donde surgió aquél, “. . . enredada en sus propios trapos . . . desapareció en la sucesión de salas --no es un espejo: *a partir de un punto medio* y sin falacias, *de un lado y*

otro del corredor, con inclemente simetría *se repiten* garras egipcias, molduras entrelazadas y ramajes corintios--” (68, el énfasis es mío). Comunicando intensionalmente lo contrario a lo dicho, el narrador subraya que lo descrito “no es un espejo,” y que no hay “falacias,” de lo cual se infiere que de hecho, la Señora se adentra irresistiblemente atraída en un espacio espejo, como el que el narrador describía en términos de “indefinitely proceeding sequences,” cuya sucesión de salones apunta al infinito del que ella, tanto como el Transformador y Cobra misma, al igual que los otros personajes, proceden.

2.3.2. Oscilación

Ahora bien, el movimiento oscilatorio que dibujaba el péndulo de un lado a otro, hipnotizando a la Señora, hace eco del mismo ritmo de repetición de la sucesión de salones, que de un lado a otro, a partir de un punto medio, se repiten con inclemente simetría arquitectónica. El movimiento que este ritmo sugiere es el de una sigzagueante oscilación en regresión infinita, el cual hace eco de la regresión al infinito de la imagen idealizada que Cobra tanto busca semejar, o de ese “referente original,” eternamente diferido, que según Derrida no se puede alcanzar.³³ Este ritmo, a la vez, evoca la oscilación implícita en las dinámicas de inversión y reversión que se generarán entre los personajes mismos.³⁴ Y, a su vez, este mismo movimiento es insinuado por la dinámica que se genera entre Cobra y su copia miniaturizada, Cobrita.³⁵

Seguidamente, y restituida Cobra a su tamaño y estado original, el cual se ha puesto ya en tela de juicio, la búsqueda por alcanzar la belleza última proseguirá. Esta llevará a ella y a la Señora a continuar la peregrinación en busca de doctor Ktazob³⁶ desde

Cuba hasta Tánger, donde se realizará la inversión final que culminará en cambio de sexo e imagen perfecta, y después de lo cual, Cobra, como ente travestí y de género femenino, se desvanecerá enigmáticamente.³⁷

De manera curiosa, a lo largo del camino Cobra y la Señora recorren una serie de espacios arreferenciales. Por ejemplo, “una mezquita, bajo cubierta de venta de preservativos bajo cubierta de venta de repujados” (93) o “el sótano de una choza de tierra apisonada, cerca del Sahara, [que] disimulaba una Alhambra que a su vez disimulaba un burdel polinesio” (96, el énfasis es mío). Son éstos espacios donde, como en los juegos de espejos y como en la sucesión de salones de donde emerge “el Transformador,” se pierde el sentido de la referencialidad, impidiendo el hallar al mítico cirujano plástico; quien, entre más se lo busca, más parece diferirse.

2.3.3. Cobra

Reiterando lo dicho hasta ahora sobre la/el protagonista, Cobra es de naturaleza intencionadamente ambigua, aunque el lector la/lo pueda presumir de género masculino, según el texto alude a ello con el vocablo de doble sentido “loca” (42). Cobra quiere “ser cada vez más mujer, cada vez más perfecta” (73), ser, como se lo insinúa el asistente en la operación de cambio de sexo, “escueta, como un ícono . . . fascinante como un fetiche” (115-116); y, como se lo declara el Instructor al concluir la operación, “ya eres Cobra, como la imagen que tenías de ti” (118), o sea -- el referente imaginario último al que siempre había aspirado Cobra. Esta afirmación es clave, pues como señala el Instructor, Cobra llega a ser la imagen idealizada que tenía de sí misma, a alcanzarla y canjearse por ella, desechándose³⁸ a sí misma, despojándose de cobrita: “No es más que tu desperdicio

... cuerpo de ti caído que ya no eres tú” (115). No obstante, poco después se infiere que Cobra se desvanece misteriosamente, de la misma manera que el texto también se abre en este punto, al terminar la primera parte, a la ambigüedad, borrando el rastro de Cobra y dejando su fin como travestí del Teatro Lírico en la indeterminancia. Podríamos inferir que trascender las fronteras de la referencialidad convencional, dislocando sus coordenadas binarias habituales, a través de la operación de cambio de sexo, significa en cierto modo desaparecer simbólicamente del mapa conceptual que esa referencialidad binaria constituye e instituye.³⁹ Así, intercambiándose con la imagen y la imagen con ella, se desvanece el rastro de Cobra de manera similar al cómo desaparece, zigzagueando hacia el infinito, el reflejo de un espejo en otro espejo, y cómo se extingue, en el espejo del estanque, Narciso en persecución de su propio reflejo.

IV. OTROS PERSONAJES

Reiterando la crisis referencial que comunica la/el protagonista, numerosos personajes dramatizan inversiones y reversiones similares a las de Cobra que, como el juego de espejos, tornan a unos en los otros y al revés en un vicioso círculo referencial.

2.4.1. El indio costumista

De nombres múltiples, como por ejemplo, el “orfebre dérmico” (18), que describe su función más notable de pintar los cuerpos de los travestís del Teatro Lírico, es apodado también “Eustaquio” (19). Como pintor, refleja la realidad o la hace reflejarse en los cuerpos, y en este sentido es un espejo. Como tal, al igual que muchos de los otros personajes, éste parece ser a veces el inverso de otros. Por ejemplo, se insinúa que es el

Transformador al que acudieron por ayuda Cobra y la Señora, cuando refiriéndose a este último (al Transformador) en nota a pie de página el narrador señala, dirigiéndose a un lector ficticio, “no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior” (66), o sea Eustaquio. El Transformador es ese pintor y, a su vez, resulta ser el doctor Katzob (115), quien resulta ser también la Cadillac (98, 112). Y, de esta última se dice que es el doble de Cobra. En la diseminación que provoca la multiplicidad de nombres de los personajes, los de uno parecen evocar los de los otros en un círculo referencial interminable. Así, el referente “original” de Eustaquio se pierde o devuelve al lector como inverso de otro, pero siempre con un grado de indeterminancia, de manera que queda en ese estado intermedio de oscilación que evoca el movimiento entre dos espejos.⁴⁰

2.4.2. La Señora

De múltiples nombres: “la Buscona” (13), “la Alcahueta” (13), “la Madre” (16), “la Matrona” (22), “la Venerable” (44), “la Decana” (44), “la Dueña” (61), y otros; es un personaje tan ambiguo como Cobra, y como aquélla se la denomina con el vocablo de doble sentido, “loca” (42). La narración a veces sugiere de manera indirecta que es de sexo masculino, aunque se la describe siempre como de género femenino. Tal indeterminancia se transfiere, paralelamente, a su hábitat, el cual es en sí un espacio tan ambiguo como ella: “aquella heterotopia –fonda, teatro ritual y/o fábrica de muñecas 1, quilombo lírico . . .” (12-13), cuya distribución física como un “caracol” (13) evoca el mismo diferimiento referencial que este personaje dramatiza el resto de la obra. Es un espacio de funciones múltiples, cuya tendencia a la fuga e indeterminancia sólo la Señora

pone en raya, “aquella heterotopia . . . cuyos elementos sólo ella salvaba de la dispersión” (12-13). De hecho, se dice de ella que es el “reverso del fasto escénico” (12), o sea un espejo del teatro. De aquí que incluso su movimiento al caminar, “las redes de su trayecto eran concéntricas, su paso espiral” (13), insinúa claves topológicamente vinculadas a las dinámicas implícitas en el juego de espejos: la espiral y lo concéntrico.⁴¹ La espiral insinúa la circularidad y el retroceder al infinito, al igual que, por su parte, la concetricidad evoca un retroceder análogo al del reflejo de un espejo repetido al infinito en otro espejo. Todos, sea el espejo, el zigzag en fuga, el caracol, la concetricidad o la espiral, están vinculados topológicamente y evocan la desintegración referencial o la diseminación y deconstrucción que experimentan los personajes mismos como espejos y mise en abîmes de la obra.

2.4.3. La Cadillac

Además de otros travestís del teatro como “la Dior” y “la Sontag” (15), sobresale el caso extremo de “La Cadillac,” quien además de hacer otros numerosos papeles, es ante todo el travestí “doble de Cobra” (30), y como él/ella, ha cambiado coordenadas, de masculino a femenino, para que, como descubriremos luego, y yendo todavía más allá que aquél/aquélla, invierta el proceso de nuevo, cambiando de referente femenino a masculino, y es ahora una “machorra” (99), o como lo expresa él/ella mismo(a), “la inversión de la inversión” (99), o podríamos decir que arreferencial. La Cadillac ostenta así, en sus propias palabras, “haber traicionado el mal” (99), o lo que podríamos reinterpretar como invertir y, por lo tanto, trastocar las relaciones referenciales habituales que, por oposición binaria, definirían la existencia del mal en contraposición al bien, de

manera que él/ella se ubica fuera de ellos. Invirtiendo y revirtiendo su propio reflejo, la Cadillac se torna en espejo de un espejo, y como tal en un referente en fuga al infinito. En él/ella toda coordinada o noción referencial es, como él/ella lo dice, “traicionada,” o sea invertida y diseminada. Su función es ser el inverso de otros referentes, o sea reflejarlos al revés para diseminarlos, y como tal se revela no sólo como el doble mismo de Cobra, sino incluso del doctor Ktazob, quien a su vez es Eustaquio, quien es también inverso de otros, ad infinitum. De esta manera el texto sugiere que la Cadillac es todos y el mismo personaje a la vez. Y, lo mismo se infiere de los otros personajes.

2.4.4. El doctor Ktazob

Como se viene advirtiendo, el doctor Ktazob, en sus numerosas mutaciones y diferentes nombres, entre ellos: “el Maestro” (115), “el Alterador” (113) y “el Transformador” (66), es quizá la misma Cadillac, como lo alude así el texto (98, 112), quien, como se dijo anteriormente, es a su vez el doble de Cobra, e incluso Eustaquio, el indio costumista (66). En última instancia, el doctor Ktazob es el misterioso médico que realizará el cambio final de Cobra; el remedio que tanto buscaba la Señora para perfeccionar a la estrella de su Teatro Lírico. Es también un referente oculto, rodeado de ambigüedad y misterio, en busca del cual, y sin pistas, salen sin más ni más, en peregrinación transoceánica de Cuba a Tánger, Cobra y la Señora. De él los rumores dicen que, “el Transformador es un transformado” (66), y que “envidioso de sus propias confecciones, había terminado ejerciendo al reflexivo su magia” (97),⁴² y que “no existía y era un invento” (96). El ejercer al reflexivo su magia implica en sí desdecirse, o sea diseminarse. De aquí que lógicamente se dijera que “no existía y era un invento.” El

doctor Ktazob ocupa ese espacio intermedio de oscilación arreferencial que, paradójicamente, como lo expresa el texto, “se oculta en lo más visible, en el centro del centro” (99).⁴³ Metafóricamente, el doctor Ktazob es un espejo de sí mismo, o un espejo de un espejo, como la Cadillac, o sea “la inversión de la inversión,” y como tal dramatiza la dinámica de un referente en fuga.

No obstante, a pesar de su patente visibilidad, según se dice que “se oculta en lo más visible,” el doctor Ktazob se torna “invisible” precisamente por lo absurdamente obvio. Como le explica a Cobra la misma Cadillac, “como una carta robada que la policía no encuentra porque está expuesta sobre la chimenea, como el nombre del país entero, que nadie ve en el mapa” (99), así se infiere que el doctor Ktazob nos es invisible porque estamos tan sobrehabituados a suponer su presencia que como un referente que se da por sentado, como si estuviera camuflado, desaparece y se substrahe del escrutinio de la conciencia. Ya no lo cuestionamos, ni por lo tanto percibimos, acostumbrados a esa su “presencia” que desde el ángulo del juego de espejos en que éste se ubica, no es sino ausencia, espejismo o vacío. De aquí que el doctor Ktazob sólo se manifestará a la Señora, “finalmente, cuando ya no lo buscaba” (97), o podríamos inferir que cuando desiste del impulso de “centrarlo” a través de los parámetros y coordenadas mentales habituales, cuyo ejercicio en sí implica ya obviarlos, y por lo tanto no percibirlos. Percibirlos requiere precisamente suprimir esas coordenadas referenciales habituales, útiles sólo para ubicar referentes fijos, binaria y jerárquicamente organizados, y distanciarnos de ellos, para poder así intuir de otra manera y captar lo dinámico e inestable. Como el doctor Ktazob, Cobra, la Cadillac y el indio costumista no se ubican dentro de las coordenadas binarias habituales, a partir de los cuales se los busca ubicar

fijamente, sino en una oscilación intermedia. Sólo en el momento en que se desiste de tales coordenadas fijas se hacen “visibles” aquéllos. Como cuando al querer seguir el rastro de un objeto que gira vertiginosamente, digamos las alas del Colibrí, emblema frecuentemente utilizado por Sarduy en ésta y otras obras, siguiéndolo con la vista no lo podemos captar, o sea fijar, mas si desistimos de tal empeño, y relajándonos sólo reenfoamos, de repente percibimos no el objeto en sí, mas sí el claro trazo de su dinámico movimiento circular.⁴⁴

2.4.5. “Centro del centro” o el vacío

Como concepto en sí, el “centro del centro” en que se encuentra el doctor Ktazob, al igual que el espejo en otro espejo, desplaza y difiere al infinito su referente original.⁴⁵ Decir centro del centro equivale a evocar el vacío. Así como el tan asumido e inaccesible “referente último” que, según Derrida, sirve de elemento estructurador al pensamiento y lenguaje logocéntrico occidental, a la vez que centra,⁴⁶ se sustrae y excluye el mismo de los criterios referenciales que implica y aplica, así es el doctor Ktazob --un espejismo en fuga. Al igual que, en el caso del lenguaje, su carácter auto-referencial y su dinámica auto-reflexiva determinan el cómo percibimos y aprehendemos la realidad, y solamente cuando dejamos de prestar atención al qué y notamos el cómo, éste [el lenguaje] se nos manifiesta como espejo de sí mismo, y no ya de la realidad externa que por medio de éste creemos captar, haciendo así posible alterar la conciencia de esa “realidad,”⁴⁷ así el texto, dramatizándolo con pistas “groseras como postes” (66), a través de personajes como el doctor Ktazob y otros, busca que los lectores tomemos

conciencia⁴⁸ y “visualicemos” esos mismos procesos de significación, y ese “centro del centro” u origen arreferencial de donde procede el lenguaje mismo.⁴⁹

2.4.6. Socorro y Auxilio

Por su parte, el problema del doble, o la duplicación, y el del reflejo, o la relación de inversión entre original y copia, alcanza su más emblemática expresión en Cobra en los personajes andróginos de Socorro y Auxilio.⁵⁰ Más que ninguno de los nombrados en la novela, éstos son los más planos y a la vez los más ambiguos, pues, desde una perspectiva “realista” y bajo las coordenadas lógicas a las que estamos habituados, carecen de la identidad redondeada que asociamos a un personaje verosímil. También carecen de papel dentro de la trama, a excepción de dramatizar los conceptos dinámicos señalados: se copian uno(a) al otro(a), se reflejan e intercambian lugares mutuamente, aparecen y desaparecen, dicen y se contradicen, borrando todo rastro referencial. Sintácticamente, sus nombres incluso aluden a tales juegos, pues cambian sucesivamente de Auxilio y Socorro a Socorro y Auxilio.

Su origen o referente último es todavía más ambiguo y se pierde en la nada, pues no se les puede ubicar exactamente, ya que aparecen y desaparecen incluso en novelas anteriores a Cobra, empezando por De donde son los cantantes (1967). No obstante, se les llama, “las Siempre-Presentes” (91). Cobra y la Señora se las encontrarán en su peregrinación por España en busca del ambiguo doctor Ktazob:

—reflejos (precisó, docta, la Señora) *en pupilas* de astigmático-- . . .

junto a un molino se encontraron pues nada menos que con Auxilio y Socorro. Más que textuales apergaminadas y retóricas . . . Espejeaban

sus sedas ambarinas . . . No bien las habían reconocido que ya las dejaban por imposibles. (91, el énfasis es mío).

Su descripción como, “reflejos en pupilas,” alude ya al juego reflexivo de espejos que ellas mismas dramatizan y que evoca el referente en fuga infinitamente diferido.

En este encuentro en particular, y tratando de disuadir de su empeño a Cobra y la Señora, Socorro y Auxilio aluden a la imposibilidad de hallar el referente que obsesiona a Cobra, y que motiva la peregrinación de ella y la Señora, al aconsejarles en su lugar: “. . . que si la Señora no debía volver al Carrousel y allí . . . montar un ‘Cherchez la Femme’ ” (91). Implícito está en su consejo que ese referente es inexistente, ya que el Carrousel⁵¹ es un cabaret y escenario de espectáculos de travestís que dramatizan precisamente la presencia de una ausencia, “la Femme,” la mujer ideal icónica; de allí la búsqueda imposible sugerida en el vocablo --cherchez.

A ellas mismas se las describe más como conceptos: “textuales,” “apergaminadas,” “retóricas,” y no como personajes. Son reflejos de reflejos, o espejismos, y por eso, la Señora y Cobra, “no bien las habían reconocido que ya las dejaban por imposibles.” De aquí que también al despedirlas, Cobra y la Señora “Quedaron admiradas --¿quiénes?—de su desenvoltura . . . que se atrevieran a semejantes despejos” (92). El texto insinúa además juegos lingüísticos que sugieren con el vocablo “despejos” no sólo claridad mental, sino incluso la inversión del espejo. Añadiendo más a las claves sobre su estado de disolución referencial o diseminación continua, “Al alba las vieron [a Socorro y Auxilio] alejarse . . . dibujadas figuras negras, borrones, manchas, que la reverberación duplica . . . puntos . . .” (92). La “reverberación” del fragmento citado insinúa el espejo implícito que las “duplica.” Podría decirse que quizá ellas

dramatizan el juego de espejos más explícitamente que los otros personajes, pero sólo como un leitmotif que halla expresión más completa en la/el protagonista.

Por otra parte, tal encuentro y el hecho de que ya se conocieran las cuatro amplía también el radio referencial de Cobra y la Señora más allá de la obra presente, insinuando que quizás ellas también, como Auxilio y Socorro, hayan estado en otras novelas, y que incluso sean otras(os) “siempre presentes.” Paralelamente, tal sugerencia amplía las fronteras del texto mismo. Esta inferencia se corrobora adelante cuando aconsejando a Cobra, la Señora le dice, “Vuelve a ser una prudente octogenaria” (105), descripción que remite al personaje de “Flor de Loto” de De donde son los cantantes.

2.4.7. La secta pseudo-budista

Son personajes de la segunda parte de la novela cuya “identidad,” según el mismo Sarduy, es ambigua y oscilante en contrapunto oriente-occidente, “Delincuentes occidentales, o monjes orientales . . . un grupo --¿pero no serán unos estafadores?-- de lamas tibetanos de Ámsterdam” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 319). Aunque el texto especifica diferencias entre los miembros de la secta, para propósitos del análisis presente vale subrayar solamente que de manera similar a los personajes de la primera parte, los nombres de éstos, como grupo, en la segunda parte, parecen sugerir que éstos últimos pudieran ser también inversiones de aquéllos primeros. Por ejemplo, llamarlos “transformadores” sugiere que el doctor Ktazob pueda ser uno de ellos, ya que a éste se le llamaba el “Transformador” también. Igual correspondencia e indeterminancia sugieren los nombres del Gurú y guía de la secta, entre éstos, “Instructor” y “Maestro,” nombres que se usan también para denominar al doctor Ktazob en la primera parte. El texto

sugiere así, a través de los nombres, una circularidad e indeterminancia referencial entre la primera y segunda partes.

2.4.8. El Gurú

También de múltiples nombres como explicaba anteriormente, este personaje cumple una función paródica,⁵² pues dramatiza el intento fracasado de Occidente de alcanzar una verdadera alteración de conciencia a través de la cultura de las drogas. No obstante la apariencia de cambios cosméticos, la secta sigue buscando orden lógico y jerarquías racionales en el universo, y no una alteración radical del modo de pensar. Tal falla se hace explícita en las preguntas de orden racional occidental postuladas al gurú por los discípulos. Este, por su parte, a la vez que admite, “Yo no he subvertido ningún sujeto” (176),⁵³ seguidamente confiesa, “De cierto os digo que . . . un verdadero dios en nada podría distinguirse de un loco o un farsante” (176). No obstante la futilidad implícita en sus admisiones y tono irreverente, proponiendo respuestas absurdas a las preguntas lógicas y causales de sus discípulos, este personaje pareciera contrarrestar esa tendencia jerarquizadora occidental y a través del absurdo llevar la mente a un espacio no racional, en que se suspenda el pensamiento lógico lineal, y en su lugar, poner el “Pensamiento en blanco” (214), y con éste se produzca una alteración mental y una nueva percepción de la realidad.

V. EL ZIGZAG

2.5.1. El zigzag, el narcisismo y différance

En su conjunto, al igual que un reflejo entre dos espejos enfrentados oscila de uno a otro lado, dibujando espacialmente una trayectoria zigzagueante que retrocede en fuga, y que en su repetición subraya sólo la reflexividad infinita y la indeterminancia, así los personajes y numerosas imágenes poéticas parecen reiterar, más que el mensaje que aparentan denotar, la oscilación, inversión y disolución referencial como último significado.⁵⁴ Fuera del movimiento dinámico de esa diseminación referencial, todo otro significado parece borrarse o tomarse secundario. Enuncian algo sólo para desdecirlo enunciando enseguida el inverso. Es la inversión o viraje, el vuelco interpretativo y la oscilación referencial en sí lo que en última instancia estas imágenes y personajes, al dramatizar, buscan significar y provocar.⁵⁵ Por ejemplo, Cobra, después de girar colgada de los pies, en uno de sus intentos por reducirlos, “Había perdido el sentido del equilibrio y, al parecer, también el equilibrio de los sentidos” (33).⁵⁶ Así mismo, el dúo mutante de Socorro y Auxilio, en su eufórico encuentro con Cobra en peregrinación a Tánger, “no sabían decir razón sin refrán ni refrán que no les pareciera razón” (91). De manera similar, y apelando al plano sensorial, se describe el movimiento oscilante de los peces rayados de un acuario, detrás del muro del bar al que acudirá Cobra, en la segunda parte, para iniciarse a la secta pseudo-budista, por sus efectos ópticos: “Detrás del acuario . . . siguen huyendo cebras [los peces]. . . bandas paralelas que se reducen, vistas en un espejo cóncavo . . . a intervalos regulares, una hilera de cebras negras rayadas de blanco, una hilera de cebras blancas rayadas de negro” (143). Igual mensaje sugiere la inversión implícita en la relación del yin y el yang al que apela el texto, afirmando primero “un

tiempo de yin, un tiempo de yang” (49) para luego afirmar “un tiempo de yang un tiempo de yin” (79).

Sarduy mismo hace referencia a este “zigzag” con respecto a la dinámica de su escritura, “The baroque sentence does not lead us to a pure and simple meaning, but rather, through a series of ellipses, of zig-zags, of *détours*, carries with it a floating signifier --empty and polyvalent” (González Echevarría, “Interview,” 45). El texto presente alude concretamente a ese movimiento dinámico numerosas veces, por ejemplo en el alucinante recorrido en “zigzag” (144) de las motocicletas en fuga de la secta de black jackets durante la iniciación de Cobra. También, como veremos adelante en la segunda parte de Maitreya, las protagonistas gemelas, la Tremenda y la Divina, evocan igual movimiento en zigzag en sus rutinarios juegos.⁵⁷ En los diferentes casos, el zigzag es emblemático en ésta y la próxima novela y alude al juego oscilatorio de la diseminación. En otras palabras, al juego de “indecidibles” o “falsas unidades verbales” (Peñalver, 16) de carácter binario que subyacen al proceso de significación, o sea al “undecidable play” (Abrams, 56-57) del proceso de différance, o a la deconstrucción lingüística que realiza el texto en múltiples niveles y al que estas imágenes apuntan. A su vez, el zigzag alude la intra e inter-textualidad entre estas novelas.

Por otra parte, el trazo de inversión y reversión del zigzag, como el del juego de espejos, es análogo al narcisismo, como modelo dinámico, al que se abandona la/el protagonista travestí en su esclavizada y auto-destructiva persecución de perfección corporal; oscilando en torno a un ideal inalcanzable que, como referente último, informa de manera auto-destructiva su “identidad,” o más acertadamente la vacuidad de ésta.

Espacio vacío que, como el espejismo del estanque que hipnotiza a Narciso, se torna en un final en fuente seca.

VI. EL VACIO

En última instancia, la oscilación referencial y, por lo tanto, de significado, que la/el protagonista y estas imágenes evocan, llega a provocar una fusión de las diferencias entre referentes conceptuales opuestos de manera que éstos parecieran llegar a ser iguales y a comunicar lo mismo, ya sea, como en el ejemplo citado atrás, “cebras negras rayadas de blanco” o “cebras blancas rayadas de negro.” En sí, estas imágenes evocan el proceso de desconstrucción general al que el texto somete al lector a lo largo de la lectura y que Cobra junto con los miembros de la secta budista evocan emblemáticamente en sus juegos en la segunda parte de la novela, “De izquierda a derecha. De derecha a izquierda. Hasta marearnos damos vuelta alrededor de una fuente seca” (150). La “fuente seca,” alrededor de la cual giran, alude a ese espacio intermedio de disolución referencial, a ese centro vacío de significado, donde las diferencias se disuelven y los opuestos se funden.⁵⁸ Curiosamente el verbo “marearse” implica una crisis referencial, o sea perder las coordenadas o referentes habituales, y en cierta medida descondicionarnos, al menos momentáneamente, y así, como se lo declara a Cobra uno de los miembros de la secta budista en el rito de iniciación, “pasar al otro lado” (152), o sea a ese espacio fluido de oscilación permanente,⁵⁹ más allá de la conciencia y el pensamiento racional. En ese espacio, los significados de las palabras⁶⁰ parecen desaparecer y los conceptos opuestos dejar de comunicar y ordenar; da igual decir arriba que abajo, blanco que negro, masculino que femenino, ya que una vez “mareados” y descondicionados, o mejor aún,

vaciados, el uno simultáneamente evoca su opuesto y al revés. Así, por ejemplo, invirtiendo el orden habitual, los personajes se comunican a veces curiosamente con “Talkyes-Walkyes” (151) que inversa y espontáneamente evocan Walkyes-Talkyes.⁶¹ Estas dinámicas nos traen de nuevo al espacio del espejo.

VII. EL ESPEJO

El análisis anterior nos trae y detiene a elaborar en torno al “espejo” como tal y a reiterar puntos vinculados al narcisismo narrativo contemporáneo y su conexión al mise en abîme. El “espejo en el texto,” como señalaba Hutcheon, es emblema del mise en abîme, y no por casualidad a lo largo de Cobra aparecen referencias a éste cerca de treinta veces, algunas incluso con referente específico. En el área de la pintura, esta tradición de incorporar un espejo dentro de la escena retratada se remonta no sólo al ya mencionado Diego Velázquez y su obra, Las meninas, sino también a varios pintores holandeses; entre ellos, por ejemplo, Quentin y Memling Metzzy, Hubert Van Eyck, Hanz Holbein, y Jan Van der Meer, o Vermeer, quienes pintaban espacios interiores, donde un espejo, la escena evocada en la pintura, se ve reflejado en otro espejo dentro de la obra. Van Eyck, en particular, cuenta, entre sus obras más conocidas, con La boda Arnolfini (Van Eyck, xxxvii), en la que la escena de la pintura se ve reflejada en miniatura y al inverso en otro espejo convexo situado al fondo de la pintura. Este espejo, a su vez, está rodeado de múltiples espejitos, que al igual al del centro multiplicarían la escena de la pintura, sugiriendo el infinito. En Cobra aparecen repetidamente, y no por casualidad, referencias a espejos similarmente convexos, cuyo efecto óptico es reproducir al inverso y en miniatura las imágenes, como lo sugiere la relación entre Cobra y Cobrita.

Curiosamente, el texto de Sarduy aludirá particularmente al espejo inmortalizado por Van Eyck en conexión al multifacético personaje, el indio costumista, coreógrafo del Teatro Lírico: “Un espejo abombado [convexo] y otros doce más pequeños que lo rodeaban multiplicaron su imagen” (20, el énfasis es mío). La escena citada es emblemática, ya que este personaje insistentemente aparece asociado a la función de duplicar la realidad pictóricamente, y aquí en la escena descrita aparece él mismo multiplicado al infinito, o sea como un espejo reflejado en otro.

Así mismo, en otra significativa escena, en la que el narrador también aludirá, y no por casualidad, a Las meninas, se describe a los personajes de Cobra de tal manera que son identificables con los de la pintura de Velázquez: “Tenía, por ejemplo la Señora, las proporciones --“!Y también la compostura y majestad!”-- de la azafata de una infanta prognática parada junto a un galgo que pisa un pajecillo y contemplando a los monarcas que posan” (47). Páginas adelante se conectará esta misma escena a otra en la que, se intuye, se alude a la misma pintura y a la aya enana en esa obra pictórica, pero en la que además, como ya ~~se~~ había elaborado, han sido duplicados literalmente los personajes de Cobra y la Señora:

*Para la **Féerie Orientale** con que soñaban todas las muñecas del Teatro, volvió [la Señora] a Occidente doblada bajo un montículo de pacotilla india . . . Cual no sería su sorpresa cuando . . . llegó al [Teatro]Lírico: se **encontró a sí misma reducida** . . . [a la Señorita] dando alambicadas órdenes a otra enana [a Cobrita] feíta y cabezona, tan anémica y bufa como ella pero vestida de varón, sobre cómo colocarse para un retrato al óleo . . .*
(60, el énfasis es mío)

El espejo aparece así en el texto sea de manera directa o aludido la mayoría de las veces, pero vinculado a la crisis de la referencialidad y las dinámicas de constitución y desintegración de la identidad, en particular desde el ángulo de Lacan.

VIII. PLANO PSICOLINGÜÍSTICO

A continuación se elaboran las nociones brevemente esbozadas en la sección titulada, “original y copia,” y los vínculos teóricos de Cobra al pensamiento de Lacan así como al de Derrida, cuya pertinencia ha sido confirmada ya por prominentes críticos.⁶² Si bien esta lectura no excluye otras complementarias, pretende como parte del análisis explicitar en este texto las teorías en torno a la escisión psíquica en la dinámica mental que da origen al desarrollo de la conciencia de ser, del ego, del yo y la identidad; y cuyo inicio Lacan lo ubica en el mirror stage, etapa en la cual convergen procesos complementarios tanto imaginarios como lingüísticos que gradualmente se ha ido elaborando.

2.8.1. Mirror-image y auto-imagen

Curiosamente, y no de manera gratuita, Sarduy juega en la última cita con el doble sentido de la frase “volvió a Occidente doblada,” aludiendo metafóricamente a la escisión y desdoblamiento interior entre el sujeto y el objeto, entre un “yo” y un “otro,” en el plano psíquico individual,⁶³ y a la paralela compartimentalización de la “realidad” en binomios opuestos del pensamiento habitual en Occidente en contraposición a la integración y unidad armónica entre éstos en Oriente. Y, en efecto, de regreso, la Señora se encuentra a sí misma y a Cobra literalmente “dobladas.” Sugestivamente, el narrador

nos comenta a manera de nota a pie de página: “¹ Quien, al levantarse, se ha visto a sí mismo, tal y como era cuando aún tenía pelo, entrar al excusado y sentarse en el retrete, o se ha dicho adiós, entre dos corredores del metro, más viejo que una postal descolorida, no se asombrará de esta coincidencia” (60). El texto evoca así la noción del “otro” gemelo que permea la obra y remite a la dinámica mental originada en la escisión psíquica anteriormente mencionada. Tanto en la escena, así como en el comentario de la nota, está implícito el concepto lacaniano del mirror-image que informa tal desdoblamiento y la paralela distorsión de la auto-imagen; proceso que la/el protagonista dramatiza de manera más amplia que los otros personajes.

2.8.2. Cobra y Cobrita o su doble en miniatura

Regresemos páginas atrás a la escena que describe el desdoblamiento de Cobra y la Señora en Cobrita y la señorita, y retomemos la relación “original y copia,” cuyo análisis dejamos entonces truncado, postergándolo hasta ahora; y para propósitos prácticos excluyamos momentáneamente a la Señora. Reelaborando tal relación, desde el ángulo teórico que he adoptado, Cobra dramatiza una dinámica auto-referencial y auto-reflexiva que evoca, en su desdoblamiento y reflexiva relación con su “análogo miniaturizado” (90), la dinámica descrita por Lacan entre el “yo idealizado” y el “otro;” o sea la dinámica entre la identidad y lo que Lacan describe como el mirror-image o ideal I, en otras palabras, el imago o espejismo que lleva a Cobra, como a Narciso, a la auto-destrucción. En su desdoblamiento, Cobra y Cobrita dramatizan la escisión psicológica que da origen al ego y la conciencia de ser “yo;” escisión que coincide y es reforzada con la adquisición del lenguaje y sus categorías referenciales.

2.8.3. La Señora, la Señorita y el ego/logocentrismo

En la misma escena y subvirtiendo la noción de un orden preestablecido por un supuesto referente original, en este caso la Señora, a quien como se recordará, “no por preexistente consideraban . . . como el original de su reducción” (54), el segmento señala la intención de trastocar la relación entre original y copia y todo orden que esta relación implica. Tal subversión es fundamental, pues con ésta se subvierten innumerables jerarquizaciones edificadas sobre aquélla, como inicio y fin, contenido y forma, etc. La relatividad que el segmento evoca implica no sólo no poder diferenciar el original de la copia en un plano espacial sincrónico, sino también no poder distinguir el uno del otro en un plano temporal diacrónico. Y con esto, el texto sugiere así deconstruir cualquier jerarquía conceptual de orden causal y, por lo tanto, la suposición de un logos original o de un referente último, sobre la que se basa, según Derrida, el pensamiento y discurso logocentristas occidentales de orden binario. Mínanse así el ego/logocentrismo occidentales.

2.8.4. Cobra y Cobrita o la rotación de los signos

Reelaborando más este episodio del desdoblamiento, en particular la refriega entre Cobra y Cobrita, vale señalar que el movimiento circular de la rotación por el suelo e intercambio continuo de lugares entre ellas es análogo al de la oscilación referencial que produce el juego de espejos. Ambos movimientos, en su zigzagueo, conllevan a una crisis referencial, o rotación de signos,⁶⁴ que sugiere que el “original,” concepto en sí que se cuestiona abiertamente, puede terminar imitando a la “copia” hasta el punto de intercambiarse con aquélla y ser indiferenciable, como lo hace Cobra imitando a su

réplica y su réplica a ella, de manera que, como lo define matemáticamente el narrador, una llega a ser la raíz cuadrada de la otra y viceversa (53-52).

2.8.5. Proceso de significación

Igual a la correspondencia de inversión entre Cobra y Cobrita se da en el proceso de significación lingüística entre significante y significado, desde la perspectiva “derridiana” a la que se apela directamente en la escena. El significante termina siendo el significado o el significado el significante, y por lo tanto, el significante en sí es el significado. A esta misma cualidad de reversibilidad, al nivel macro del lenguaje, alude Lacan, cuando, parafraseando comentarios de su público, señala:

Human language (according to you) constitutes a communication in which the sender [the “I” emitting] receives his own message back from the receiver [the other] in an inverted form.” This was an objection that I had only to reflect on for a moment before recognizing that it carried the stamp of my own thinking –in other words, that speech always subjectively includes its own reply. (Lacan, Écrits, 85)

De manera que el lenguaje, o sea el significante en sí, es ya de antemano el mensaje, o sea el significado. Implícito en sus estructuras lógicas está ya toda respuesta. Y, paralelamente, siguiendo la misma correlación, y como lo decía Sarduy, la identidad, como significado producto del arreglo formal del significante (“Señalar lo ilusorio,” 206), no sería sino el reflejo inverso de aquéllas -- o sea un producto de las estructuras lógicas y las categorías binarias del lenguaje.

2.8.6. Sujeto, escisión y desdoblamiento entre el “yo” y “otro”

Reiterano lo dicho al inicio de esta sección, el texto de Sarduy dramatiza la escisión psíquica en la dinámica mental que da origen al desarrollo del sujeto, y cuyo inicio Lacan lo ubica en el mirror stage, etapa en la cual, como dije anteriormente, convergen procesos complementarios tanto imaginarios como lingüísticos. El sujeto que constituye la identidad surge a partir de esa escisión. En la medida que al brotar la conciencia, al entrar el individuo en el plano simbólico del lenguaje, la imagen mental de sí, forjada imaginariamente, se adecúa a los parámetros lingüísticos preestablecidos, altamente binarios y oposicionales en Occidente, de tal manera que imaginación y lenguaje se reflejan inversamente uno al otro, y, por lo tanto, se infiere que para alterar uno, en este caso la identidad forjada a partir del mirror-image, hay que alterar a la vez al otro, o sea el lenguaje que codifica aquélla. De aquí la necesidad implícita en el texto de deconstruir las categorías del pensamiento binarista encodificadas en el lenguaje.

2.8.7. Mirror-image, logos y el juego de différance

No obstante, el mirror-image, referente primario de la identidad según Lacan, al igual que el referente último del lenguaje, el Logos según Derrida, están siempre diferidos, como “objetos” en fuga; fuga que evoca el interminable movimiento circular de los personajes, y que borra toda diferencia entre original y copia, y por lo tanto entre éstos, en particular entre Cobra y sí misma. De aquí que también se refiera con duda a la condición preexistente de la Señora como se refiere con duda a la existencia de un referente último, que según Derrida no existe sino como ausencia, y de aquí la incesante búsqueda implícita en la circularidad de la rotación de Cobra y Cobrita, donde no hay

orden ni jerarquías, no hay Cobra ni Cobrita, sino la oscilación referencial, o en términos derridianos, “ ‘play’ of différance” (Childers y Hentzi, 83).

2.8.8. Imagen miniaturizada invertida

Describiendo la formación de ese Ideal I (“yo idealizado”) o mirror-image, Lacan nos decía:

. . . **the total form of the body** by which the subject anticipates in a **mirage** the maturation of his powers is given to him only as Gestalt, that is to say, in an exteriority in which this form is certainly more constituent than constituted, but in which it appears to him above all in a **contrasting size (un relief de stature)** that fixes it and in a **symetry that inverts it**, in contrast with the turbulent movements that the subject feels are animating him. Thus **this Gestalt . . . by these two aspects of its appearance**, symbolizes the permanence of the I, at the same time as it prefigures its alienating destinations; it is still **pregnant with the correspondences that unite the I with the statue in which man projects himself**, with the **phantoms** that dominate him, or with the automaton in which, in an ambiguous relation, the world of his own making tends to find completion. (Ecrits, 2-3, el énfasis y subrayado son míos)

La definición anterior describe características análogas a las de la relación entre Cobra y Cobrita: “. . . a mirage . . . above all in a contrasting size . . . and in a symetry that inverts it,” o sea un espejismo de tamaño contrastante y simétricamente invertido.

Curiosamente, la ecuación de correspondencias⁶⁵ que describe la novela, “Cobra = Pup ²

o bien $Pup = \sqrt{\text{Cobra}}$ (52-53), parece, a su vez, parodiar el discurso de Lacan en torno al proceso mismo de la comunicación lingüística y la dialéctica del sujeto, donde estableciendo complejas relaciones de correspondencia entre el significante y el significado,⁶⁶ Lacan ofrece ecuaciones matemáticas sospechosamente similares a las parodiadas en el pasaje de Cobra:

As such it [the signifier = (--I)] is inexpressible, but its operation is not inexpressible, for it is that which is produced whenever a proper noun is spoken. Its statement equals its signification. Thus, by calculating that signification according to the algebraic method used here, namely:

$S(\text{signifier}) = s$ (the statement), with $S = (--I)$, produces: $s = \sqrt{-I}$.

$s(\text{signified})$ (Écrits, 317)

De la formula anterior se deduce que el significado (s) = $\sqrt{-I}$ [el significante], o inversamente que el significante (S) = significado (s) al cuadrado o podríamos decir que multiplicado y diseminado.

La pertinencia del pensamiento de Lacan como soporte teórico de Sarduy en torno a la dinámica del lenguaje y la constitución del sujeto, específicamente en Cobra es confirmada por Enrique Márquez (301), quien afirma que, “El texto [Cobra] ilustra la trayectoria hacia esa desvirtuación de los opuestos aniquilando el sujeto” (304) que constituye la precaria identidad de Cobra. No sólo “presenciamos su escisión como sujeto, creando una suerte de doble,” sino su eventual aniquilación, durante la operación, ilustrada en complejos diagramas tras los cuales “se detecta el proceso de ‘necesidad-demanda de amor-deseo’ meditado por Lacan” (304).

En el desdoblamiento y relación inversa con Cobrita, o su raíz cuadrada, la/el protagonista y aquélla dramatizan la escisión del ser prelingüístico y preconsciente de la cual surgirá la formación de la conciencia, el ego y la identidad. Según el ángulo de Lacan,

the subject forms an “imaginary self” in a moment of “misrecognition.” An infant looking into a mirror suddenly “misrecognizes” itself as more unified than it actually is. No distinction between itself as observer (subject) and its reflection (object) is made. **This misrecognition of the reflection as image of the self becomes the basis for all the child’s conceptions of itself,** conceptions that are fundamentally based on a fiction (Childers y Hentzi, 292, el énfasis es mío),

y por lo tanto condenadas a la insatisfacción perpetua y la búsqueda continua que dramatiza Cobra en pos del “otro.” De la dinámica que se genera de este impulso de identificación y a la vez distancia perpetua entre el “ser” y el “reflejo” surge la alienación insalvable entre la conciencia de ser y el mirror-image, entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro, que dan origen al ego dentro de una organización binaria que permeará la noción de identidad. En la medida que la conciencia de “ser” emerge de esta escisión psicológica, simultáneamente converge con el lenguaje y sus categorías binarias, en cuya convergencia esta organización y alienación son mutuamente reforzadas.

2.8.9. Carencia e impulso de búsqueda

Como resultado de la alienante distancia que experimenta el individuo al entrar en el plano simbólico del lenguaje, anida en la conciencia una “carencia” que genera y alimenta un impulso de búsqueda imposible, “a kind of primary alienation, the opening of an unbridgeable gap between the child and her or his self-image, which will be a feature of all her or his future relationships” (Childers y Hentzi, 189), la cual permanecerá siempre insatisfecha. La tensión entre esta insatisfacción y la imposibilidad de saciarla genera el impulso que propule el movimiento circular que Cobra dramatiza, por ejemplo, al rodar por el suelo con su doble hasta quedar ensimismadas, como una dinámica auto-referencial y auto-reflexiva entre ella y su imagen, y que en su constante fuga evoca la búsqueda del referente perdido en el juego de espejos y el ícono inalcanzable que la obsesiona --su mirror-image. Tal es la dinámica misma que genera el impulso del lenguaje.

2.8.10. Más allá del lenguaje

Cobra y Cobrita dramatizan la escisión psíquica que desata la imposible búsqueda circular que caracteriza y constituye la identidad, y que Cobra dramatiza persiguiendo su imagen idealizada hasta el punto de auto-destrucción. Absorta(o) en su viciosa circularidad auto-referencial, Cobra está dispuesta(o) a sobrepasarse a sí misma(o), y superar las fronteras referenciales que la/lo encasillan, para así alcanzar su espejístico imago e intercambiarse por él, anulando consecuentemente la escisión que define su torturada identidad.⁶⁷ Con la ayuda del doctor Ktazob, eventualmente Cobra logra, reflejándose en aquélla, proyectarse e intercambiarse con su imagen ideal, más

extirpando, como precio del proceso, a Cobrita, su gemela feita. No obstante, lograr tal ideal es un mortal espejismo, y no se logra alcanzarlo sin que ello no implique el fin mismo de Cobra como travestí e inestable identidad, o sea sin su diseminación en la nada al “pasar el umbral al otro lado,” donde los parámetros que la centran se disuelven de manera igual; más allá del lenguaje y del plano de “lo real” que aquél constituye e instituye.

2.8.11. Determinismo ortopédico

Esta dinámica de búsqueda del sujeto de “yo ideal” es descrita por Lacan como un proceso dialéctico:

. . . a temporal dialectics that decisively projects the formation of the individual into history. The mirror stage is a drama whose internal thrust is precipitated from insufficiency to anticipation -- and which manufactures for the subject, caught up in spatial identification, the succession of phantasies that extends from a fragmented body-image to a form of its totality that I shall call orthopedic -- and, lastly, to the assumption of the armor of an alienating identity, which will mark with its structure the subject's entire mental development. (Ecrits, 4, el énfasis es mío)

La novela abre describiendo a Cobra en su torturada búsqueda de fórmulas para achicar los pies, único defecto, aparte de su sexo, que la separa de la perfección a la que aspira para así lograr su imagen ideal. Insatisfecha con su condición imperfecta, Cobra se queja, “Dios mío . . . ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente

divina? “ (11). Traduciendo, en los términos lacanianos del fragmento citado, lo que aspira Cobra a, a form of its totality, a diferencia de lo que en realidad experimenta, a fragmented body-image, Cobra desea ser armónicamente integrada, condición imaginaria idealizada que Lacan denomina orthopedic. Curiosamente, la obsesión por alcanzar tal perfecta integración lleva a Cobra a caer en lo que el texto de Sarduy describe, no por coincidencia, como “determinismo ortopédico”:

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 . . . Intentó curetajes. Acudió a la magia. Cayó en el determinismo ortopédico. (11)

2.8.12. Plano imaginario y plano lingüístico

Cobra no sólo alude al proceso de formación de identidad en el plano imaginario, sino a la conexión de este proceso con el lenguaje, de manera que la imagen idealizada que la obsesiona corresponde, a otro nivel, al referente último en el plano lingüístico. Incluso la mutación continua de su nombre, al recalcar la carencia y el deseo que tal impermanencia genera, parece aludir al dinámico desplazamiento de significantes que, según teoría deconstruccionista,⁶⁸ constituye el lenguaje en búsqueda de satisfacer su deseo. El texto alude así simultáneamente a los dos planos.

2.8.13. Auto-referencialidad, auto-reflexividad y narcisismo

Retomando al narcisismo, absorta(o) en su auto-referencialidad, Cobra llega a entablar una dialéctica reflexiva consigo misma. Cobra busca reflejar más y más su imagen ideal, parecerse más y más a su imago, ser más y más imagen de aquella imagen, más y más reflejo, más y más espejo, hasta llegar repentinamente a doblarse a sí misma, desdoblándose en ella y su copia miniaturizada, y así, al intercambiarse con aquélla, franquear las fronteras referenciales entre original y copia, entre sujeto y objeto y entre yo y otro que sostienen su identidad. Como en el modelo de Narciso, Cobra disloca el orden lógico preestablecido de manera que se torna en imagen y su imagen en ella/el.

2.8.14. Crisis referencial, desintegración de identidad y desaparición de Cobra

La diseminación de coordenadas que la relación entre Cobra y Cobrita produce al dislocar la jerarquía unidireccional entre original y copia, y consiguientemente entre significante y significado, pone en crisis el proceso de significación mismo. En torno, al tiempo que imposibilita centrar el referente, y por consiguiente el significado, esta crisis referencial imposibilita la constitución de una identidad definida en las coordenadas, habitualmente binarias, que tal proceso de significación facilita, cuando no es perturbado. De esta manera, tales juegos ponen en crisis el concepto mismo de identidad como lo entendemos, o sea binaria y jerárquicamente, abriendo en su lugar la posibilidad de una subjetividad alternativa, transgénica y fluida, y una cosmovisión igualmente alternativa que adelante elaboraré bajo el ángulo de la perspectiva queer.

2.8.15. Yuxtaposición de primera y segunda partes

La dinámica de espejísticas correspondencias y vertiginosas oscilaciones referenciales que imposibilita hallar coordenadas y ubicar fronteras dentro y entre múltiples niveles de la novela, dificulta también ubicar en qué momento la protagonista deja de ser representada como ente de género femenino y empieza a ser representada como ente de género masculino. Se hace difícil ubicar en qué momento preciso deja atrás una identidad de género femenino y adopta una de género masculino, y paralelamente, en qué momento deja de ser travestí aspirante a transexual y se torna en varón aspirante a monje budista. Esta pérdida de coordenadas respecto al género, identidad y tipo de búsqueda en que se embarca la/el protagonista coincide con el paso de la primera a la segunda parte de la novela.

IX. EL PASO

2.9.1. Femenino y o masculino y o femenino

Abruptamente, la segunda parte, Cobra II, abrirá en un contexto nuevo e imprevisto, posiblemente Amsterdam, aunque todavía yuxtapuesto a fragmentos de otro contexto en que todavía se cita a Cobra como ente femenino, post-operación, a manera de extensión de aquella primera Cobra en la parte nueva. Ahora, en el nuevo contexto, aparece un personaje descrito como ente masculino que el lector llega a inferir gradualmente, aunque no a verificar hasta bien adentrados en la segunda parte, que es también Cobra. Se trata de otra versión de aquél/aquella, en camino a otro tipo de alteración -- su iniciación a una secta budista; tras la cual se le bautizará, al final de un emblemático ritual tántrico, como Cobra. No hasta este momento del bautizo

corroboramos la sospecha; es el/la mismo(a) protagonista u otra versión de éste/ésta. A partir de aquí, y a excepción de las reuniones de la secta y el entierro tántrico de Cobra, la novela, más que elaborar una detallada evolución lineal de eventos, dramatiza, de manera más marcada que en la primera, un orden de escritura alternativo que evoca, en su “desorden” irracional,⁶⁹ el estado alterado de conciencia que el nuevo Cobra junto con la secta experimentan al “pasar al otro lado” de la racionalidad habitual a través de las drogas.

2.9.2. Inversión de fondo y proscenio y el ritmo circular del texto

Contra este estado alterado de conciencia y orden alternativo de escritura, como elementos de fondo, se van confundiendo cada vez más, a medida que todo otro orden discernible se hace igualmente escaso, injertos de fragmentos insertos en ascendente sucesión, dado que estos injertos, en su ascendente sucesión conforme avanza la lectura, se van diferenciando cada vez menos de ese fondo al que se los va yuxtaponiendo, cediéndole su significado individual. Y, ese fondo, por su parte, absorbiéndolos y fundiéndose con ellos, va adquiriendo más relieve, y revelando cada vez más claramente la mecánica en sí del texto y su espejística escritura como significado. A medida que va desapareciendo la distinción entre la “trama” y los fragmentos insertos, y el fondo y el proscenio empiezan a invertirse y a oscilar, así ese estado alterado de conciencia y su escritura alternativa se tornan en significado, y los personajes y su trama, a medida que se esfuman en el fondo, en parte inconsecuente de la mecánica general del texto.

Es esa mecánica, que a través de secuencias de fragmentos invierte y hace oscilar los referentes binarios, fondo y proscenio, del texto, lo que se nos revela conforme avanza

la segunda parte, y no ya la trama de la/el protagonista, quien se funde ahora contra ese fondo de fragmentos hecho relieve; fondo móvil cuyo mensaje es dramatizar la alteración de conciencia y del orden de escritura. Al perder los referentes, el texto contrarresta nuestro impulso habitual de ubicar y centrar, y pasamos de fragmento a fragmento sin saber en cuál anclar. Leemos, pero ya sin poder imponer ideas preconcebidas, o sea de manera más libre y arreferencial. Páginas adelante se elaborará en detalle esa mecánica del texto, que como se verá es también de carácter circular, en tanto que los injertos insertos son de fragmentos de la misma obra que se repite a sí misma. Pero, previamente, es necesario efectuar un cambio de nivel y de foco, del plano de contenido al plano estructural y formal.

X. PLANO MACRO: REFLEJOS ENTRE PROTAGONISTA Y TEXTO

Reiterando lo señalado anteriormente, la yuxtaposición y superposición de la primera Cobra a una segunda, así como de la primera parte de la novela a la segunda, es parte de una mecánica mayor, manifiesta al nivel macro, en la estructura del texto y su escritura. En su repetitiva duplicación interior y consecuente sensación de circularidad, la estructura narrativa de la obra juega una importante parte que contribuye a negarle un desplazamiento lineal convencional a la novela. Como la/el protagonista, el texto se auto-cita, y repitiéndose, se refleja infinitamente a sí mismo, perdiéndose todo origen y fin.

Al igual que, auto-reflejándose, la/el protagonista llama atención sobre sí misma(o), así la obra, en su estructura narrativa, dramatiza dinámicas que llaman atención al proceso de producción de sí misma. Cobra, como personaje protagonista, así

como otros personajes secundarios, dramatizan a lo largo de la trama los mismos procesos dinámicos que se realizan en la estructura macro de la obra y vice versa. El trayecto de su peregrinación en busca de perfección corporal como ente femenino, en la primera parte, y de alteración de conciencia como ente masculino, en la segunda; su desdoblamiento, inversión y eventual desintegración como travestí transexual, así como su “pasar al otro lado” de la conciencia occidental como miembro de la secta budista, y su otro “pasar al otro lado” al morir en refriega con la policía; todos estos desplazamientos y trasposos dibujan un ritmo que continuamente se desdice, similar al continuo cambio de género y apariencia de la/el protagonista, que a manera de un zigzag en fuga, evocando como permanente sólo el movimiento oscilatorio, se pierde en el infinito hacia el espacio de su perpetua indeterminancia.

2.10.1. Narcisismo narrativo, intra-textualidad e inter-textualidad

Como se indicó en el capítulo inicial, Linda Hutcheon señala que la obra de Sarduy contiene características de auto-referencialidad, “systems that refer to themselves,” (xii) y de auto-reflexividad, “mirroring process” (xii); mecanismos que la ubican dentro del género que ella denominaba narcisistic narrative. Según apuntaba Hutcheon, Sarduy utiliza en su obra “inter- and intra-textuality” (2) y “narrative mirroring” (2). A continuación se pasará a explicitar cómo el proceso de intra-textualidad contribuye a ese narrative mirroring y a la diseminación referencial que dramatiza la protagonista. Se Postergará, por el momento, el análisis de la inter-textualidad al último capítulo que corresponde a la comparación dinámica entre ésta y la siguiente obra.

La misma repetición circular y correspondiente diseminación referencial que dramatiza el personaje de Cobra y otros son evocadas estructuralmente al nivel formal por los juegos intra-textuales de la obra. Poco a poco, el texto va delineando un ritmo similar al de Cobra y personajes complementarios a base de juegos intra-textuales de carácter auto-referencial y auto-reflexivo. Como se explicó brevemente atrás y más ampliamente ahora, a través de repeticiones, a veces exactas y a veces alteradas, de fragmentos de la obra misma que se está leyendo, el texto va desarrollando un dinamismo, que si bien apunta a la circularidad, no se cierra totalmente, abriendo el texto aún más a la indeterminancia. Como el reflejo del espejo en otro, la obra se refleja a sí misma y su proceso de auto-generación.

XI. MECÁNICA

2.11.1. Circularidad intra-textual

Retomando la idea esbozada atrás en torno a la mecánica circular del texto, a través de la inserción gradual de fragmentos de la primera parte en la segunda, y viceversa, pero en menor grado; una parte hace intrusión cada vez más en la otra (ver figura 2, 329). Excluyendo las citas de otros textos, este proceso se acentúa además en la segunda parte a medida que los fragmentos se empiezan a repetir y proporcionalmente a ocupar más espacio que el texto nuevo, haciendo cada vez más difícil reconocerlo, o lo que es lo mismo, diferenciar los fragmentos insertados de lo nuevo. Aunque se intuya la repetición, ya no se sabe si lo que se lee es nuevo o repetición. El espacio de indeterminancia que esta dinámica va creando se extenderá cada vez más conforme el hilo lineal de la trama va cediendo más terreno a esa mecánica

sucesión de fragmentos, de manera que, disolviéndose la trama entre estos fragmentos, el capítulo final no parece ser ni comunicar otra cosa que el movimiento dinámico y el ritmo circular definido por las secuencias de fragmentos del mismo texto que se repite circularmente a sí mismo. Sintetizando esta dinámica en entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Sarduy explica,

El libro está pensado como un conjunto . . . sería importante concebir un libro de un modo galáctico, como una **nebulosa** de información que estuviera **compuesta únicamente por fragmentos**, por textos citables, o **citándose ellos mismos**. En la constitución de *Cobra* yo **utilizo páginas enteras que pertenecen a otros libros, o al propio libro que ya he escrito, en capítulos anteriores**. Es previsible que el último capítulo esté **compuesto únicamente por citas del propio libro**. De modo que el **libro es citacional** no sólo en la medida en que aplica el collage, en que practica el plagio --me limito a subrayar los fragmentos incorporados [de otros textos] -- sino también en la medida en que **se cita a sí mismo hasta convertirse en un objeto tautológico**. Esto en cuanto a la armazón del libro. (327, el énfasis es mío)

2.11.2. Auto-citaciones

Además de las citas que Cobra hace de otros textos de Sarduy y de personajes siempre presentes como Socorro y Auxilio, que añaden al carácter circular general de su obra, la novela claramente se auto-cita y copia a sí misma. Como explica Sarduy, el libro se va reduciendo progresivamente más y más a generar una dinámica

citacional circular, citando al final sólo fragmentos de sí mismo (ver figura 2, 329). En las palabras de Manuel Alberca Serrano, esta obra es un “espejo literario que duplica la imagen de la novela dentro de sí misma” (366), o sea un mise en abîme.

2.11.3. Repetición y disolución referencial

Así como los personajes se copian a sí mismos y a otros que los copian en torno, trastocando el binomio referencial, original y copia, y con éste innumerables otros, así la obra pone su propia génesis y referencialidad en crisis. Por un lado, al repetirse a sí mismo, el texto pone en duda la noción de comienzo y fin. Por otro lado, al dramatizar el auto-construirse a sí mismo, el texto desplaza la función y noción del sujeto autor hacia sí mismo (Alberca Serrano, 367), reduciendo aquél a la nada.⁷⁰ Al pasar por los múltiples juegos de espejos a lo largo señalados, no parece quedar en pie sujeto alguno, a partir del cual poder centrar una identidad que fije el texto, sino una dinámica generativa autónoma de éstos y de todo referente ligado a la realidad externa al texto. A continuación, se ofrece una lista de ejemplos de los diversos tipos de citas y repeticiones que ponen en crisis la referencialidad del texto. Aunque existen otros, citaré sólo seis tipos.

1) A veces las citas son casi exactas o mínimamente modificadas. Por ejemplo, el inicio del primer capítulo (11), “Teatro Lírico de Muñecas,” va a repetirse páginas después al comienzo de la segunda subparte de ese capítulo (29) con modificaciones casi imperceptibles:

1

Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los

forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; Después de embadurnarlos de goma arábica los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos.

Intentó curetajes.

Acudió a la magia

Cayó en el determinismo ortopédico. (11, el énfasis es mío)

2

Los encerraba en hormas desde que amanecía, les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua caliente y fría.

Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; **los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras;** Después de embadurnarlos de goma arábica los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos.

Intentó curetajes.

Acudió a la magia

Cayó en el determinismo ortopédico. (29, el énfasis es mío)

Esta repetición es casi exacta, de manera que causa incertidumbre y cierta paranoia al no poderse discernir fácilmente una diferencia que satisfaga el impulso mental clasificador habitual. La sensación de haber estado allí antes causa un grado incómodo de paranoia, ya que se reconoce la cita, pero no se está completamente seguro de si es exactamente igual o no, o cuál es la copia y cuál la original. Acostumbrados como estamos a la

estabilidad referencial, ese estado de oscilación intermedio causa vértigo conceptual, al cual la obra busca intencionalmente llevarnos.

2) En otras ocasiones, los fragmentos repetidos añaden mayor indeterminancia a la que la repetición por sí sola implica, incluyendo dentro de sí referencias a capítulos inexistentes. A la vez que tales citaciones interiores parecen multiplicar el radio de la referencialidad, simultáneamente falsean el referente de tal duplicación, dejándonos en busca de ese referente como ante dos espejos cuyo reflejo se pierde hasta el infinito de la nada: “Cobra era el mejor logro de la Señora, su ‘pata de conejo.’ A Pesar de los pies y de la sombra --cf. Capítulo V-- la prefería a todas las otras muñecas, terminadas o en proceso” (14, 50). Citas como la anterior al repetirse abren la narración a un “abismo” [abîme] de duplicaciones imaginarias o imagos espejísticos similares a los que dramatizan los personajes mismos, en particular la misteriosa desaparición de Cobra que adelante se detallará. Aquí, como en numerosos ejemplos, el referente es diferido indefinidamente.

3) A veces la repetición de un fragmento se da exacta, pero el contexto en que se lo inserta es completamente diferente al inicial, cambiando en cierta medida el significado de este primero y el de la información a la que se lo yuxtapone, o sea el contexto. Fragmento y contexto se afectan mutuamente. Recontextualizando de esta manera el fragmento-referente, el texto difiere la posibilidad de fijarlo en un sólo sitio y con este diferimiento su significado. El texto nos hace tomar conciencia de la naturaleza dinámica de la referencialidad y, por lo tanto, de la relatividad misma del proceso de significación detrás de aquélla, pues sin referentes fijos tampoco hay significados.

4) En ocasiones la repetición se da a renglón seguido, aunque multiplicándose la misma escena con variaciones que se alternan. Por ejemplo, cuando al narrar cómo huye de la morgue, con el cadáver de Cobra a cuestas, uno de los miembros de la secta budista de black jackets al que se había unido el/la protagonista, el movimiento parece detenido en la repetición circular. Aunque sugiere el cambio, pareciera como si la escena estuviera fijada en el gesto repetitivo de huir, o en un “huye sin huir” (70). El texto contribuye así a la sensación de que, a pesar del movimiento, éste está suspendido en otro espacio y tiempo que no son ni lógicos, ni causales, ni lineales:

Huyó con el cuerpo a cuestas. La cabeza machacada sangraba por la nariz, contra su nuca, sobre su hombro derecho.

Huyó con fondo de arcoiris, de una montaña y siete círculos de océanos separados por siete círculos de colinas doradas.

Huyó *con fondo de puerto*. Con fondo de arcoiris, de una montaña y siete círculos de océanos separados por siete círculos de colinas doradas.

Con fondo de puerto (188, el énfasis y subrayado son míos)

5) A veces, las repeticiones son alteradas más sustancialmente, cambiando el sujeto de la acción. No obstante tal cambio, la estructura del fragmento es lo suficientemente reconocible como para crear la incómoda sensación de que, a pesar de las divergencias de contexto, diferentes personajes han ocupado el mismo espacio, que no es necesariamente geográfico, de los otros, y que, por lo tanto, en cierta medida han intercambiado lugares, incluso con el lector mismo. Se intuye así que de cierta manera es posible que todos sean los mismos, y que, como en el mise en abîme de Las meninas,

el texto insinúa que este dinámico intercambio de lugares incluye al lector mismo y su identidad.⁷¹ De esta manera el texto invita al lector a cuestionar su propia referencialidad y noción de identidad construida en base a aquélla. Esta sensación se percibe, por ejemplo, al narrar en diferentes puntos del texto tres versiones distintas de lo que parece una misma huída y que a continuación cito: 1) la huída de las pacientes post-operadas del doctor Ktazob, 2) la huída de Cobra misma después de la operación y 3) la huída de los miembros de la banda de black jackets tras la muerte de aquélla:

1

huyen cabizbajas [las pacientes de doctor Ktazob], como si acabaran de perder un rubí por la acera, para que el pelo les **encubra**, como a Verónica Lake, o a leprosas, la cara. (103, el énfasis es mío)

2

Va [Cobra] **contra las paredes**, envuelta en una capa negra, **cubierta** por un sombrero de cardenal, **cabizbaja**, como si acabara de perder un rubí, para que el pelo le encubra, como a Verónica Lake o a una leprosa, la cara. (127, el énfasis es mío)

3

Iban [los cinco melenudos black jackets] **rozando las paredes**, escabulléndose entre la gente. Querían **huir**, volver al claustro, ser otros. No se miraban ni se hablaban: tomaban distintas aceras, **cabizbajos**. (204, el énfasis es mío)

6) Finalmente, agregando a la circularidad auto-referencial del texto, a veces el narrador mismo, quien se revela además como autor, “Yo (que estoy en el público)” (26), a la vez que prorrumpe en pleito con la Señora, “Cállese o la saco del capítulo” (26), se cita directamente, “como les decía hace un párrafo” (13, 367), y así se copia auto-reflexivamente. Entablando fuertes polémicas con los personajes, borra más y más la frontera entre los referentes opuestos, interior y exterior, del texto. El narrador agrega así a la oscilación referencial que diluye los binomios referenciales habituales e impide fijar el referente último del texto y su significado, difiriéndolos indefinidamente.

El diferimiento del referente que esta oscilación produce se evoca más claramente, por ejemplo, al describir los espacios (citados en detalle en sección 3.2) en que se supone se encuentra el ambiguo doctor Ktazob, como una “mezquita” que simula una “venta de preservativos” que simula una “venta de repujados” (93), o como una “choza” que simula una “Alhambra” que, a su vez, disimula un “burdel polinesio” (96). El gesto de la mutación repetitiva sugiere, dada la circularidad implícita, que ésta continúa indefinidamente como las ondas en el agua tras tirar una piedra.

Como lo corroboran los ejemplos ilustrados, el texto emula las mismas dinámicas de diseminación referencial que dramatiza la/el protagonista y al revés. A través de tales dinámicas ambos se reflejan y contribuyen a una crisis de coordenadas que conduce a una reconfiguración de la noción misma de “realidad;” ya no como un referente estable, autónomo y externo al texto y al lenguaje, sino como producto de éstos. Consecuentemente, se da también una reconfiguración de la noción de identidad, que previamente se suponía afirmada sólidamente en aquella “realidad” externa y sus coordenadas.

XII. EL BATIDO O ARREGLO FORMAL

Por otra parte, los juegos de repeticiones y yuxtaposiciones de fragmentos comunican además lo que Sarduy ya había señalado con respecto al significado, o sea que éste es “un producto del arreglo formal” (“Señalar lo ilusorio,” 206), o sea del significante; en otras palabras, un resultado de las dinámicas referenciales, y no algo previo a éstas. En este caso, esas dinámicas son circulares y evocan un infinito mise en abîme. Y, así mismo lo corrobora el personaje de la Señora cuando, preparándose un refrigerio, asevera “el sentido, queridísimos renacuajos, es un producto, el resultado de un batido—y agitó un tenedor dibujando veloces círculos en el aire . . .” (43).

2.12.1. Significante, significado e identidad

Siguiendo el mismo hilo, igual correlación señala Sarduy que se da con la identidad, pues ésta, al igual que el significado, es también el producto de dinámicas referenciales, o de un “batido,” como dice la Señora: “La indentidad es un poco como el sentido [significado] del texto . . . El sentido resulta ser un producto del significante, un producto del arreglo formal . . . Creo que la identidad es así . . . Soy muy ‘lacaniano’ en eso: La identidad es un producto” (“Señalar lo ilusorio,” 206, el énfasis es mío). De aquí que tal “batido” u oscilación referencial evoca metafóricamente tanto el significado mismo del texto como la vacuidad de la “identidad” ausente de la protagonista. Ambos, texto y protagonista, son dos caras inversas del mismo batido. Podríamos extrapolar de esta correlación que alterando las dinámicas de referencialidad se altera el significado, y así mismo la identidad de algo. A esto regresaré en las conclusiones.

XIII. INCERTIDUMBRE

2.13.1. Categorías absurdas

Retornando a los juegos de fragmentos que se repiten, la oscilación referencial que los juegos citados provocan pone en duda cualquier noción de certidumbre acerca de un asumido orden cronológico y, por lo tanto, acerca de cuál es o debe ser el sitio apropiado de un fragmento dado. En la medida que el texto avanza cada vez más a base de fragmentos entretejidos al texto, a primera vista desvinculados, se hace más difícil determinar si un fragmento pertenece originalmente al sitio donde lo encontramos primero o si ya es ahí copia de otro que incluso podría venir después. Aquí, como en el caso del reflejo entre los espejos, se da una oscilación vertiginosa o un “batido” de las relaciones referenciales, que incluso afecta las nociones binarias de principio y fin de la obra. La estructura del texto reafirma así, acerca de sí mismo, lo que en tono paródico “derridiano” ya decía el narrador del origen de la Señora, o sea que no por preexistente se la debería considerar como el original de su copia. De hecho, la Señora, y así mismo el texto, podrían bien ser copias de sus propias copias, invirtiendo así la jerarquía habitual del binomio, naturaleza y arte, y sugiriendo que de hecho la primera imita a la segunda, y no al revés.⁷² Desde esta perspectiva “derridiana,” y en la ausencia de referente original, o ancla, sólo la oscilación de ese “batido” es cierta. El (des)orden de los fragmentos que conforman el texto, su batido, equivale análogamente a la desintegración de toda noción de identidad de la/el protagonista, a su (des)identidad, y al revés. Es el batido en sí lo que informa a ambos y no la estabilidad referencial habitual. Por eso, mostrando el vacío estéril de la búsqueda de origen, centro y orden; el texto, como la/el protagonista, muestra paralelamente como absurdas en sí las nociones de origen, centro y orden, como

coordinadas conceptuales para hallar significado e identidad. Una vez neutralizadas estas nociones como referentes, o puntos cardinales, el texto mismo, como la/el protagonista, se abre a la relatividad continua de ese “batido” que dibuja la Señora metafóricamente, y que sólo evoca la indeterminancia en sí como significado y base de una alternativa subjetividad queer.

XIV. INDETERMINANCIA

2.14.1. Indeterminancia, paranoia y vértigo conceptual

Hay que recordar que, al igual que Cobra, unos personajes parecen ser inverso opuesto de otros y también de aquella/aquél, de manera que no sabemos a ciencia cierta si estamos hablando de varios personajes, o de desdoblamientos, o de distintas versiones del mismo personaje; lo cual añade al carácter espejístico de éstos, de la trama y del texto mismo. A veces, en medio de la narración de algo en apariencia distinto, tenemos de pronto la sensación paranoica de que el texto está hablando siempre de lo mismo. Por ejemplo, al hablarse de la Cadillac (112) intuimos que se habla del doctor Ktazob o de la/el misma(o) Cobra; como si el personaje en cuestión no fuera sino un plano más de los innumerables dentro del espejo del texto, perdiendo así cada vez más el referente original de uno y de todos los personajes a la vez. La indeterminancia que tal espejística reflexividad causa se agudiza con el misterioso paradero de la/el protagonista.

2.14.2. Trazos que se mezclan y se extinguen

Antes de continuar, vale reiterar lo dicho al inicio del capítulo respecto al traslapo, o espacio de indeterminancia, entre la primera y segunda parte del texto. Ese espacio

intermedio, como se explicó anteriormente, coincide con la desaparición gradual del Cobra travestí, femenino, post-operación, y la aparición y superposición a aquel primero del mismo personaje, pero ahora como miembro claramente masculino de la secta budista. Ambas versiones coexisten en el mismo espacio ambiguo. No obstante, poco después de iniciarse la segunda parte, el trazo del segundo Cobra se irá esfumando también sin que se haya extinguido todavía el trazo de la primera, entremezclándose fragmentos de uno y otro, de manera que se hace difícil separarlos. Claves en apariencia opuestas apuntan a Cobras distintas(os) y a finales distintos, contribuyendo a la diseminación referencial de ésta/éste y su paradero.

XV. EL PARADERO DE COBRA Y LA INDETERMINANCIA

La indeterminancia que rodea el final de la/el protagonista se vincula a esa dinámica de fragmentos que se repiten al final de la primera parte de la novela y comienzos de la segunda, haciendo eco unos de otros y ofreciendo en conjunto claves mixtas sobre el misterioso paradero de Cobra. Por ejemplo, en diferentes puntos se repetirá, aunque descontextualizado entre otros fragmentos, en apariencia inconexos, el siguiente corto fragmento, “Junto a la entrada del metro apareció una *mujer asustada*” (204, el énfasis es mío).⁷³ Aunque a primera vista sin importancia, sólo releiendo retrospectivamente se vinculará “*esa mujer asustada*” del corto fragmento a otro ente que en un fragmento mucho más extenso, y páginas atrás, emergía del metro en estado de paranoia y descrito, aunque sin el vacablo “mujer,” como referente claramente femenino y de nombre Cobra. El corto fragmento parece corroborar así, a posteriori, al referirse claramente a una “mujer,” el estado alterado, transexual, post-operado, y ya no travestí,

de la/el protagonista en su última aparición en femenino en el texto bajo el nombre de Cobra. A la vez, reafirma el peligro pendiente que rodea esa última aparición de la/el protagonista como “una mujer asustada.” En la medida que se lo irá (re)conociendo como clave del paradero de Cobra, el corto fragmento también reconfirma la ubicación urbana, “entrada del metro,” en que parece haberse desenvuelto esa última aparición detallada del Cobra “mujer” y que a continuación se cita:

En el aire estancado del túnel entra, lento, el metro . . . Espera [Cobra] a que no quede nadie en el coche tambaleando sobre sus tacones llega **asustada**, muda, hasta la puerta. **Huye** . . . bajo semáforos de cifras fluorescentes. . . la puntan los de casquetas numeradas [la policía?]; se ríen de ella los mendigos . . . los borrachos la siguen. Va contra las paredes, envuelta en una capa negra, cubierta por un sombrero de cardenal, cabizbaja, como si acabara de perder un rubí, para que el pelo le encubra, como a Verónica Lake o a una leprosa, la cara **Le arrancan** [los mendigos y borrachos, quizá] **el sombrero** . . . las carcajadas retumban en la bóveda . . . interrumpidas por el golpe sucesivo de las puertas del metro. . . **Desaparece entre mapas mudos . . . puertas giratorias trabadas . . . flechas al revés . . . pasajes sin salida . . . ascensores sin cable . . . teléfonos sin línea** . . . entre ramajes de hierro y vidrio, su pelo anaranjado: Cobra con los jefes de estación// una M (el metro) de neón, morada, parpadeante, que va creciendo . . . Es de noche. Llueve . . . Protegida por un dios nebuloso –el humo espeso que sale de las fondas-- Cobra cruza la calle. Atrás queda la abertura [del metro], en medio de la

acera, la escalera hundiéndose, los tallos de cerámica que se alzan, se bifurcan, se incurvan, envuelven el letrero del METRO . . . Se refugió en la marquesina de un teatro. En una esquina . . . funciona un fotógrafo automático. En el interior del aparato . . . el flash se había disparado solo . . . ante un **espejo** relampagueante . . . un manchón negro le rodaba desde los ojos, la sombra azul emergía alrededor de la boca. Salió llorando. Un niño la miró fijamente. Un viejo recordó a Theda Bara. . . Irradiando un día de neón, de trecho en trecho avanzaban sobre las aceras los cubos de las vitrinas. Dentro de ellas. . . en el decorado de sus habitaciones, yacían, desnudas, las putas, entre cojines morados . . . **los marinos** tocaban desde el exterior con los nudillos. **Fueron ellos quienes vieron a Cobra. La gente se fue agolpando a su alrededor.** (125-130, el énfasis es mío)

Además de un espacio “al revés” entre “puertas giratorias trabadas,” “pasajes sin salida,” “ascensores sin cable,” “teléfonos sin línea,” que hace eco no sólo del estado mental del Cobra post-operado(a) en sus últimos momentos, sino del mismo lector en el proceso de descodificación ante “mapas mudos,” y “flechas al revés”; el fragmento evoca también claramente un tono de peligro y persecución que sugiere un fin trágico vinculado a “los marinos,” a quienes se apunta sospechosamente, “Fueron ellos quienes vieron a Cobra” (130). La conexión es acentuada por un fragmento similar al anterior, que páginas adelante parece repetir la misma escena desde otro ángulo:

Había errado [Cobra]por la calle de las vitrinas –entre cojines morados, sobre pieles de lince, acurrucadas en vastos sillones de mimbre cuyos

espaldares formaban un círculo de estrellas mudéjares alrededor de sus cabezas, yacían, desnudas, las putas--,tomando anís en los viejos bares, junto a fonógrafos de pabellones floreados. (135, el énfasis es mío)

2.15.1. Otros fines

Aunque aludidos cada uno por separado en diferentes fragmentos, Cobra y los marineros parecen haber convergido en la misma “calle de las vitrinas” a que hacen referencia ambos fragmentos. No obstante, a la vez que las pistas anteriores insinúan un fin trágico en particular, que involucra marineros, otros fragmentos abren la posibilidad de otros fines también. Y, con esa posibilidad, se abren más el texto y la/el protagonista a la indeterminancia. Unos, como los anteriores, aluden a un linchamiento perpetrado contra la/el Cobra transexual, post-operación, quien por su notoria y sobrenatural belleza, no puede sino llamar atención, como un ser inaudito, casi animal, que suelto en la urbe provoca el asalto a su persona:

Cobra aparece al fondo del coche [del metro], de pie contra la pared de lata, **pájaro clavado contra un espejo**. Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de infimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello **es mujer**; arriba

su cuerpo **se transforma** en una especie de **animal** heráldico de hocico barroco. (126, 143-44, el énfasis es mío)

De aquí la huída de Cobra, una vez transfigurada en ícono, por las calles de la ciudad, quizá París o Amsterdam, dadas las claves, como “la mujer asustada” que había aparecido a la “entrada del metro,” quien al no poder sino llamar atención es perseguida por la chusma urbana:

Me siguieron.

Me hostigaron.

Me acosaron contra un muro.

Lentejuelas negras en las mejillas, anillos lujuriosos en los dedos, flechas de brillantes sobre el pompón de cana, del grupo surgió **una octogenaria pintarrajeada**. Se acercó contoneándose, cantando, gangosa, en falsete:

--¿Qué tal? --**me preguntó, imitándome.**

El índice huesudo muy cerca de mis labios, **gritó:**

--**Es él.** (126-130, el énfasis es mío)

2.15.2. Espejo de sí mismo(a) e inversión

Curiosamente, y tomando el fragmento anterior y los personajes en él en espejos, Cobra aparece aquí frente a frente a una “octogenaria pintarrajeada,” quien se le acerca, “imitándola,” como si estuviera acercándose a un espejo cuya imagen en torno se le acerca, y al reconocerla(lo), denuncia, “Es él,” invirtiendo de un giro repentino las presunciones y expectativas que tenía el lector de un referente femenino, la Cobra transexual del metro a la que se había habituado, la “mujer” asustada a la que hasta ese

momento el pasaje ilusoriamente nos había llevado. Cobra es “él” o ella o los dos; el texto lo deja en blanco, pero la dinámica implícita en el espejo evocado implicaría que no se puede decidir.

No obstante la ambigüedad del género, la escena insinúa que Cobra se está viendo a sí misma(o) en un espejo y que su doble inverso llega a su encuentro, como se habían encontrado ya anteriormente Cobra y la Señora con sus dobles miniaturizados, y como había confesado el narrador mismo en nota a pie de página haberse visto a sí mismo reflejado en un espejo, aunque como el “otro,” y no como se había pensado (60).

Cobra es reconocida por la “octogenaria pintarrajeada” porque si bien recordaremos, siguiendo las claves que el texto nos daba anteriormente, ella es esa misma octogenaria. Así lo había señalado la Señora páginas atrás, cuando al aconsejar a Cobra desistir de su empeño de perfección, antes de someterse a la operación de cambio de sexo, le dice, “Vuelve a ser una prudente octogenaria” (105). A su vez, esa octogenaria prudente con quien la Señora identifica a Cobra remite también al personaje estelar y travestí de “Flor de Loto” de De donde son los cantantes, como parece insinuarlo el texto bajo estudio muchas páginas atrás: “Estimadas lectoras: Sé que a estas alturas no os cabe la menor duda sobre la *identidad del personaje* allí desmesurado: claro, era Mei Lan Fang” (14, el énfasis es mío), a quien se describe como “el octogenario impersonador de la Opera de Pekín en su caracterización de dama joven” (14), función que cumple detalladamente Flor de loto en la segunda novela de Sarduy. Nótese, además, en este último fragmento la no casual inversión de género que hace el narrador del arquetípico “lector” a “lectoras.” Jugando con la referencialidad habitual del lector, al imponerle una identidad alternativa a la acostumbrada, lo involucra personalmente en la dinámica del

texto, y de esta manera contribuye no sólo a alterar su relación con la obra, sino también a incitarlo a tomar conciencia y a cuestionar los referentes de su propia identidad.

Por otra parte, “la octogenaria” en cuestión, a su vez, alude también al ambiguo doctor Ktazob, y éste a otros personajes, en una circularidad referencial que sólo evoca el “batido” como significado. La escena disemina así más y más el referente de Cobra, dejándonos cuestionando si la escena es un espejo de sí misma o no, o incluso si Cobra es el sujeto narrador; ese “yo” que narra en primera persona, “me,” y que, invirtiendo repentinamente lugares, coincide aquí con ese “él” de quien se narra en tercera persona, disolviendo así la frontera entre el “yo,” que narra, y el “otro,” de quien se narra – “él”:

Me siguieron.

Me hostigaron.

Me acosaron contra un muro.

.....

--¿Qué tal? –me preguntó, imitándome.

El índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó:

--Es él.” (126- 130, el énfasis es mío)

Como un mise en abîme, esta escena disuelve la frontera entre el “yo” y el “otro,” entre el “yo” que se refleja y la imagen del espejo con la que se identifica aquél, y a la que llama “él.” Es el “yo” que habla de ese “otro” como “él,” y que es/soy yo también.

Por otra parte, y diseminando aún más el significado del paradero de Cobra, se superpone al insinuado fin de ella/él en su versión femenina, el fin de este(a) mismo(a) en

su versión masculina, como el resultado de una refriega entre la secta siempre cambiante de monjes budistas, a que se une Cobra, y la policía:

. . . un agente del orden se acercó a Cobra:

---Documentos . . .

---Drogas . . .

---Divisas . . .

---Detenido . . .

.....

[Cobra] se sacó el sexo y le orinó los pies.

Sujetándolo por los hombros el policía lo arrinconó contra la pared.

Le enterró en el cuello las garras.

Con el pico de acero le perforó el cráneo. (210, el énfasis es mío)

Finalmente, se yuxtaponen a este fin la insinuación de haber muerto Cobra en medio del rito tántrico de iniciación a la secta en el que se alude a violentos actos de sadomasoquismo: “Atado a un árbol Se alejaron para mirarlo Preparan la cámara. Flash: ícono lacerado por los infieles Voy a cegarte --un flash contra los ojos Y ahora, ¿lo matamos?” (152-53). Curiosamente, “la cámara” en la escena alude a la noción de la reproducción infinita de la imagen, imagen de otra imagen, cuyo referente retrocede hacia el vacío.

Yuxtaponiéndose unos a otros, sin orden cronológico discernible, estos diversos fragmentos con fines correspondientemente diferentes crean múltiples dudas que el texto no busca resolver, sino, por el contrario, agrandar, y abrir el texto y la/el protagonista a la

diseminación que la oscilación entre una posibilidad y otra provoca y que sugiere como significado ese espacio ambiguo del batido que la Señora evoca haciendo círculos en el aire.

2.15.3. Transfiguración o reencarnación

Añadiendo mayor indeterminancia todavía, se alude a otras posibilidades, incluso a una alteración física real, o la transformación corporal ideal que añora Cobra, y a una alteración de conciencia perdurable, y no pasajera, aunque diferida más allá de la muerte, al insinuarse en el texto la posibilidad de la reencarnación. Así, al final de la primera parte, y posteriormente a la transformación quirúrgica final de Cobra, a la vez que se esfuma del texto el trazo de éste/esta como travestí, se van yuxtaponiendo fragmentos que la/lo describen alternativamente ya sea como Greta Garbo, o “la mujer perfecta,” y como serpiente:

Se yergue.

Sopla y silba.

Surcos sinuosos.

Viscosas espirales lentas . . .

Vuelco. Bajeo. Zarpazo.

Se desdobla.

Temerosa se toca.

Ya no sabe si sueña. Quiere beber, gritar, arrancarse las vendas, huír.

.....

al crepúsculo, una practicante nativa de Bilbao le presentó un cristal

circular azogado provisto de mango.

Cobra se contempló largamente: --¿Vio alguna vez ‘La Dama de las Camelias [Greta Garbo]’? –le preguntó al devolvérselo. (119-121, el énfasis es mío)

El texto insinúa así quizá la transición literal de un estado físico a otro, de hombre travestí a mujer; o la fusión metafórica de una imagen emblemática y otra, el ícono femenino y la mortal serpiente; o la alteración de un estado de conciencia a otro, de la conciencia lógica, racional, occidental a la reencarnación de esa conciencia en un plano alterado budista, simbolizada por la serpiente sagrada. En su conjunto, tanto estos fragmentos como los anteriores evocan múltiples transformaciones alternativas que sólo insinúan la indeterminancia.

Como hombre travestí así como mujer ideal, una vez operado(a), Cobra se esfuma misteriosamente al comienzo de la segunda parte de la novela a la vez que aparece simultáneamente en versión varonil y se yuxtapone a aquella primera imagen, pero ahora como individuo en proceso de una transformación muy diferente. La/el primer(a) Cobra buscaba una alteración física que involucraba cirugía plástica y el/la segundo(a) Cobra buscará una alteración de conciencia que involucra trascender la racionalidad occidental a través de ritos tántricos y una cosmovisión budista. Más que mujer, la/el primer(a) Cobra busca ser un ícono perfecto. Más que superar su condición racional, la/el segundo(a) Cobra busca integración con el cosmos, ser uno con éste, ser un “iluminado” espiritualmente. Como a la primera versión de Cobra en femenino, a la segunda versión de Cobra en masculino la búsqueda lo conduce a su prematuro final y desintegración en la refriega con la policía. Sólo el deseo por ese ansiado cambio último permanece como testimonio de su perenne diferimiento.

XVI. EL UMBRAL AL VACIO

Retrocediendo un poco a la primera referencia que hace el texto de Cobra como referente claramente masculino, camino al encuentro de la secta budista que iniciará su nueva peregrinación, el/la protagonista aparece en el espacio de una farmacia, cuyo rótulo, Drugstore, no casualmente el texto resalta como título del fragmento, estableciendo ya el tono alucinante de la iniciación por la que pasará Cobra en busca de franquear las fronteras racionales y así “pasar al otro lado” (152):

DRUGSTORE

Se vio en un espejo . . . bajo un arco mozarabe de otro espejo aparecía **de espaldas**. Sorprendió la imagen de su mano entre los tejidos --atento a la vendedora . . . Hojeó una revista. Sudaba. Se volvió distraído, sin prisa. Se alisó el pelo, con los nudillos se acarició la barba . . . compró un periódico . . . **Ondulante pasadizo de espejos . . .** Se entrecruzan círculos de vynil. Rumor de cámaras japonesas de cine. **Imágenes dobles.**

Reflejo de la simetría. Multiplicación del reflejo. Fotos repetidas, sobreexpuestas . . . Intersección de aristas. Sabía que iba a encontrarlos.

recibe en la pagaduría su salario

Secuencias vacías. (136-37, el énfasis es mío)

Emblemáticamente, saliendo de este espacio, drugstore, e, inversamente, entrando en otro, si se lo ve de manera referencialmente opuesta, dados los espejos, el/la protagonista cruza un umbral descrito sugestivamente como un “ondulante pasadizo de espejos,” aludiendo ya aquí al trastocamiento de la referencialidad habitual que experimentará Cobra en la secta y al desdoblamiento, inversión y superación de su ser

racional occidental; cambios metaforizados en el juego de espejos de esta escena y en la inversión de su reflejo en el mise en abîme dentro de ella, “Se vio en un espejo . . . bajo un arco mozárabe de otro espejo . . . de espaldas” (135). Vale señalar que el ritmo de “secuencias vacías” aludido en la escena también describe el ritmo de los fragmentos dentro del texto.

XVII. PUERTAS

2.17.1. Pasar al otro lado

Pasando el umbral del drugstore, Cobra pasa metafóricamente al otro lado. Retrocediendo brevemente a un punto de análisis anterior, al igual que, al someterse a la dolorosa operación en la primera parte, el asistente de cirugía había animado a la/el Cobra travestí prometiéndole, “serás perfecta, escueta, como un ícono” (115), y confirmándolo el narrador había señalado, “Ha franqueado el estado intermedio” (118); así también, en el ritual tántrico de iniciación al que se somete el/la Cobra masculino de la segunda parte, le ofrece un miembro de la secta, “Ahora, vas a pasar al otro lado” (152). Tal frase encuentra significado cuando la insertamos en el contexto de la cultura alternativa de los años sesenta y su búsqueda por trascender la crisis existencial de occidente acudiendo a las drogas. En particular, adquiere relieve al asociarla directamente a la frase clave de la canción de Jim Morrison del mismo nombre, Break On Through (To The Other Side) (1967) del mundialmente conocido grupo musical, The Doors, cuyo uso de paréntesis en el título alude ya a más que un cambio superficial. Producto de la cultura hippie de esa década, la canción insinúa lo que el miembro de la secta promete a Cobra, o sea trascender la conciencia racional occidental y pasar al “otro lado” de ese umbral o

“puerta,” a otro plano de la conciencia, donde la referencialidad habitual, construida imaginaria y lingüísticamente a base de oposiciones binarias asumidas como fijas, y la percepción e imaginación condicionadas por aquélla primera, son superadas; y así también las barreras que sostienen el ego y la escisión del sujeto que constituyen la identidad, abriendo en su lugar el caudal infinito de una subjetividad fluida, prelingüística y, por lo tanto, más allá de las fronteras conceptuales del lenguaje convencional.

2.17.2. Desplazamiento Occidente a Oriente

Así como en la primera parte, regresando de su viaje a la India, la Señora pasa de Oriente a Occidente emitiendo quejas sobre “la decadencia de occidente” (25) y emblemáticamente “doblada” (60), o sea desquiciada en las partes conflictivas de su ego e identidad occidental;⁷⁴ así mismo Cobra, en la segunda parte, haciendo eco a las quejas del gurú cabecilla de la secta, según quien, “la barbarie se llama Occidente” (179), busca pasar el mismo umbral a la inversa y superar ese desdoblamiento o desquicio interior que define el estado mental habitual occidental, y así alcanzar ese “otro lado,” o estado alterado de conciencia, que anulará tales compartamentalizaciones, y con ellas la “identidad” que se apoya en ellas e incluso el rastro mismo de el/la protagonista. Vale recordar que los desplazamientos así elaborados corresponden al “contrapunto oriente-occidente” que Sarduy afirmara ser el eje de su obra.

En sus diferentes planos, el texto dramatiza ese contrapunto a base de múltiples desplazamientos de búsqueda que conducen a la necesidad de percibir la realidad exterior, incluso el cosmos, y ejercitar la subjetividad como espacios de oscilación, fusión y relatividad referencial, donde se borran las fronteras entre las oposiciones binarias que

constituyen la referencialidad del lenguaje y espacio mental habituales y la correspondiente noción de una identidad; espacios que se evocan en el texto a través de poderosas imágenes emblemáticas: el zigzag en fuga al infinito, el juego de différance, la espiral de círculos concéntricos, la oscilación circular del batido que dibuja la Señora, y en particular, el juego de reflejos entre espejos. En su conjunto, todos estos emblemas aluden a la diseminación referencial que el texto y Cobra, como espejo de éste, realizan a manera de un mutuo mise en abîme, cuya topología describiría tridimensionalmente una banda de Moebio (ver figura 1, 328).

2.17.3. Espacio mental budista

A través de las drogas, Cobra pasa el umbral a ese “otro lado” y experimenta ese espacio cósmico evocado por el texto en su desinhibido fluir. El ritmo de su movimiento es evocado, como en tantos ejemplos, aunque muy claramente en el siguiente fragmento, aludiendo al espacio mental budista de perenne inversión, (con)fusión y disolución, implícito en la idea de la perpetua reencarnación; aquí en conexión al trayecto cíclico de unos buitres comiendo cadáveres a orillas del Ganges:

Trayecto de los pájaros

Círculos concéntricos, mientras más **abiertos** más lentos--, [los buitres] se posan en los cadáveres abandonados en las torres cercanas . . . pelean, comen y defecan [ciclo]; alcanzan vuelo otra vez --**espiral que se acelera** mientras **se cierra**. (186, el énfasis es mío)

La dinámica simultaneidad de fuerzas opuestas sugerida en el fragmento anterior, centrífugas abiertas y centrípetas cerradas, hace eco del rito tántrico de trascendencia de

barreras entre opuestos por el que “pasa” Cobra otra vez, aunque ya como difunto (215),
“al otro lado” de la vida y de la conciencia durante el entierro que oficia la secta:

En un cráneo . . . reunieron los alimentos, los mezclaron y amazaron:
tripas . . . cerdas y párpados . . . riñones y testículos, pezuñas, hígados . . .

Se desnudaron entre carcajadas.

Se hartaron del cráneo.

Fornicaron sobre uñas y coágulos.

.....

Con exceso de condimentos

Y voluntaria brutalidad

comieron carne de hombre

de vaca

de elefante

de caballo

de perro.

.....

Coronaron el banquete *las cinco ambrosías*:

sangre de COBRA

orine de TIGRE

excremento de TUNDRA

saliva de ESCORPIÓN

semen de TOTEM. (216)

Simétricamente, y al revés, el banquete tántrico hace eco y es metáfora del ritmo de permanente transformación del cosmos, implícito en ésta y en la anterior escena; uno es espejo inverso del otro.

XVIII. EL TEXTO

2.18.1. Texto como espacio de oscilación y reversibilidad

No obstante la diferencia entre las dos versiones de Cobra, sea femenina o masculina, ambas convergen en la cualidad de su reversibilidad. En ambos casos, tanto el Cobra femenino como el Cobra masculino van a pasar el umbral a ese otro espacio de continua oscilación y reversibilidad y con éste llega su final como personajes, pues desaparecen del texto. Sea buscando la perfección corporal a un grado de icóno más allá de lo humano o intentando franquear las fronteras mentales y pasar al otro lado de la conciencia racional, las dos versiones del mismo personaje en su reversibilidad se diseminan en el gesto mismo de traspasar y se funden con el texto, de manera que el personaje final es el texto mismo y su movimiento oscilatorio o batido referencial. La organización lógica, subyacente a la organización lingüística, de la realidad en opuestos binarios jerarquizados desaparece con él/ella, así como desaparece también la escisión que da origen al ego, al yo y a la precaria identidad de Cobra, “Lo demás y tu yo: cero” (222). Esto explica como ya muerto(a) Cobra el texto continúa dramatizando su propia sinergia en los tres últimos capítulos: “Para los pájaros,” “Blanco” y “Diario Indio.” Gradualmente, desaparecen también los personajes secundarios hasta que en el último capítulo, “Diario Indio,” no se percibe ninguno excepto el texto mismo como estructura y su dinamismo. Las palabras del mismo Sarduy parecen confirmarlo al llamar atención a

una “estructura primaria”(Rodríguez Monegal, “Conversación,” 342) subyacente a su novela, y al efecto alterador que tiene el tipo de escritura en ella sobre la función del autor, “En este arte, el autor desaparece en aras de *una estructura plástica o gramatical primaria* más allá de la cual no habría ninguna significación ni objeto posible. La instancia de una *gramática reducida a su expresión más simple* engendra, por sí misma, la obra” (342, el énfasis es mío).

2.18.2. Suspendida la referencialidad, el texto es siempre el mismo

En la obra, personajes, escenas y el texto mismo en su gesto generativo se repiten. Estas repeticiones crean la sensación de un recorrido infinitamente circular que dejan al texto, por así decirlo, suspendido. El texto siembra así la relatividad, de manera que unos fragmentos empiezan a parecer fondo de otros y viceversa, alterando la percepción y, consecuentemente, la frontera entre fondo y proscenio, y causando en torno igual trastorno entre las coordenadas final e inicio, e incluso entre forma y contenido. El texto provoca así una cadena de vuelcos interpretativos que invita al lector a borrar las fronteras entre otros múltiples binomios a base de los cuales se construye la noción de identidad, y así a considerar la posibilidad de reconstruir aquélla de otra manera; a repensar el estatus ontológico del concepto en sí y las categorías en que éste se apoya. A esto se regresará líneas adelante.

Trastocando la referencialidad, el texto causa un efecto similar al efecto psicodélico evocado por las secuencias, a intervalos regulares, de “una hilera de cebras negras rayadas de blanco” seguida por “una hilera de cebras blancas rayadas de negro” con el que se describía el movimiento de los peces rayados en la pecera del bar al que

acude Cobra para su iniciación a la secta budista (143). Esta y otras subversiones del orden narrativo habitual diseminan la noción de progreso lineal al punto que a veces se intuye que a pesar de las transformaciones no hay cambio y que el texto está suspendido en un espacio de metamorfosis continua, donde el cambio es el nuevo estado habitual y, por lo tanto, el texto es siempre el mismo.⁷⁵ El referente último es en sí ese dinamismo referencial, y no un referente fijo en particular. El texto está suspendido en un espacio alternativo--el espacio arreferencial de un estado alterado de conciencia--, vaciado de los referentes habituales, cuya libre fluidez ofrece posibilidades alternativas de reconceptualizar y reimaginar la realidad, y correspondientes posibilidades alternativas de ser del cuerpo (Warner, xv).

2.18.3. Otro “saber” y otro “espacio”

Aunque Sarduy no se limita al oriente como único referente en relación con este punto, establece una fuerte correspondencia entre ese espacio alterado del pensamiento, al que busca llevarnos la obra, y la tradición budista oriental como fuente de otro “saber” o sabiduría alterna a la racional; “saber” que metafóricamente corresponde a un espacio conceptualmente distinto: “. . . espacio en que el saber no está en función binaria, ni surge en . . . la antagonía de los pares de opuestos . . .” (Simulación, 19). “En Oriente se diría que el saber en sí mismo es un estado del cuerpo . . . que no hace más que recordar el carácter de simulación de todo ser” (19). En este sentido, éstos son un saber y un espacio “vaciados” del saber y la referencialidad racionales habituales; aunque, precisamente por ello, son generativos, a partir de ese vacío, de nuevos espacios, relaciones y subjetividades.

XIX. SUBJETIVIDAD ALTERNATIVA

2.19.1. Vaciamiento y fluidez

Gradualmente, las imágenes del texto evocan, junto a ese espacio alternativo vaciado, correspondientemente, una subjetividad alternativa, vaciada y fluida, que abarca todo y a la vez nada ciñe, y en la que nada se solidifica a punto de frontera. Sus coordenadas no son oposiciones binarias, ni su ubicación es centrada con relación a la estabilidad de aquéllas, sino que es precisamente en el cambio dinámico y la oscilación de fronteras que su estela se rastrea; como el zigzag invisible al ojo, pero implícito en la relación dinámica de los reflejos entre dos espejos; espacio evocado claramente en la siguiente imagen poética del último capítulo: “El cielo se precipita en el estanque. No hay abajo ni arriba: el mundo se ha concentrado en este rectángulo sereno. Un espacio en el que cabe todo y que no contiene sino aire y unas cuantas imágenes que se disipan” (Cobra, 229). Desde el marco teórico a lo largo expuesto, esta imagen ofrece un espejo, “el cielo,” reflejándose en otro espejo, “el estanque.” Como Narciso, el cielo “se precipita” hacia su imagen, el estanque. En este espejo, los referentes se invierten y disuelven, “no hay abajo ni arriba,” y los contrarios convergen en fusión armónica, “el mundo se ha concentrado en este rectángulo.” En este espacio no hay fronteras, “un espacio en el que cabe todo.” No obstante, como lo expresa el fragmento, en él todo referente se disemina en fuga hacia la nada, “y que no contiene sino aire y unas cuantas imágenes que se disipan.”

XX. PERSPECTIVA QUEER

2.20.1. Identidad diferenciada de sí misma o identidad mutante y sin ancla

Este es el espacio de una subjetividad que, después de extenso análisis, además de superponerse a nociones budistas de extinción del ego,⁷⁶ explícitamente expuestas a lo largo de la obra, es válido y oportuno superponerlo también, no obstante el riesgo a caer en anacronismos,⁷⁷ al concepto más contemporáneo de una perspectiva “queer” (Beemyn y Eliason, 165); especialmente en el sentido post-estructuralista que la explican, a partir de Derrida, teóricos como Diana Fuss, como “identity as difference” (Essentially, 102-3), o Steven Siedman, como “the free play of difference and possibility” (Identity, 135), o Michael Warner, como “ ‘queer’ represents . . . resistance to regimes of the normal” (xxvi), en el sentido de subversión contra toda categoría normativa, como lo es la identidad en su sentido tradicional; concepciones todas que coinciden con la noción utópica de “identidad como diferencia” propuesta por Derrida (Caputo, 13-14), expuesta en el capítulo inicial.⁷⁸ Reiterando tal noción, en el contexto de una tendencia, tanto individual como colectiva, en Occidente hacia lo que Derrida denomina, “identidades idénticas a sí mismas” [self-identical identities], o identidades auto-identificadas e ideológicamente herméticas, y que este estudio denomina metafóricamente Narciso, este pensador francés expone la gran necesidad ética y política de forjar en su lugar alternativas abiertas o, “identidades diferenciadas de sí mismas” [self-differentiating identities], o “identidades” mutables, no idénticas a sí mismas, sino continuamente auto-diferenciadas, “an identity different from itself, having an opening or gap within itself” (Caputo, 13-14) y, por lo tanto, abiertas ideológicamente al “otro.” John Caputo las explica, no como identidades, sino como “quasi-identities, unstable identities” (107). La

“diferencia” interna en sí es parte y extensión de su dinámica relación de apertura a la alteridad continua. Desde esta perspectiva, la identidad fija, como la entendemos, es una ilusión peligrosa en tanto que, según Derrida, conlleva a “totalitarianism, nationalism, egocentrism, and so on . . .” (Caputo, 13-14) y, desde del ángulo queer, al orden binario y compulsivo de la “heteronormatividad. En su oscilación dinámica, en su cualidad de “auto-diferenciación” [self-differentiating], a través de múltiples desplazamientos menores que en conjunto la constituyen como una subjetividad continuamente mutante, Cobra dramatiza la crisis referencial y el desplazamiento de ese orden normativo y sus referentes.

Habiendo dicho lo anterior, es oportuno aclarar que Sarduy no intenta centrar el espacio y noción de subjetividad que evoca Cobra en el budismo propiamente, el cual el texto incluso parodia en un gesto de equilibrado escepticismo, o en ningún otro sistema preestablecido, sino al revés, a través de éste y otros referentes de la cultura oriental abrir aquéllos (espacio y subjetividad) y con ellos nuestra noción de identidad a la alteridad continua. En este sentido, en su desapego a cualquier sistema preestablecido y su continuo fluir, la/el protagonista y el texto son queer, y como tales no se encasillan ni buscan ancla en identidad alguna. Muy al contrario, y como lo hacen los proponentes de la teoría queer, quienes, según Warner, “have protested against the very notion of identity” (xx), Cobra y el texto la subvierten. Y, así parece hacerlo esa subjetividad que emerge de ambos en su impulso por derribar toda noción de jerarquía y frontera.⁷⁹

Habiendo explicitado los múltiples desplazamientos que en conjunto conducen a la oscilación dinámica y a la crisis referencial de la que surge la subjetividad alternativa que ofrece el texto, es oportuno retroceder y, reiterando un poco, atar cabos.

XXI. MODELO ALTERNATIVO

2.21.1. Reconceptualizar

Frente a la interrogante de la crítica social contemporánea en torno a la crisis de identidad y referencialidad occidentales, dada la crisis paralela del orden patriarcal de lógica binaria y jerarquizante que subyace las categorías genéricas y sexuales sobre las que se ha apoyado aquella primera, dentro del paradigma predominante de la heteronormatividad,⁸⁰ los teóricos queer expresan la necesidad imperante de reconceptualizar la noción de identidad en términos referenciales no estáticos ni binarios que describan más fielmente la naturaleza dinámica de aquella e incluso se resistan a la formación de categorías fijas que impidan el abrirla a la alteridad. Y, para realizarlo, de hecho, como se decía líneas atrás, es central dislocar la noción misma de identidad, en tanto que norma.

Paula C. Rust expresa tal preocupación como “. . . the need to develop a new model of the identity formation process” (66); reconceptualización que partiría ya no de una noción de desarrollolineal, causal, ni estático de la identidad, centrada según su relación a referentes binarios igualmente estáticos, sino de una concepción dinámica, simultánea, y de referentes fluidos y más acordes a lo que Rust y otros teóricos queer consideran “the dynamic nature of identity itself” (81). De hecho, en sí, es la naturaleza arreferencial misma de la “identidad,” entendida en términos queer, lo que se resiste a la normalización social habitual, y consiguientemente a la noción misma de una comunidad en base a aquella, “The real threat to all-identity-based communities is the dynamic nature of identity itself” (81). Paradójicamente, como lo explica Rust, la naturaleza dinámica

de aquélla ofrece una base muy endeble para la formación de las categorías rígidamente fijas que de manera retroalimentativa exigen las comunidades que se erigen sobre ellas (80).

2.21.2. Odres nuevos para vino nuevo

En el contexto de esta misma polémica, Michael Warner alude al vínculo esencial entre un cambio de perspectiva y un espacio alternativo, incluso imaginario, para ejercitar la imaginación de otra manera, como parte de ese proceso de reconceptualización de la identidad; pero la identidad concebida ahora como una subjetividad ubicada más allá de las categorías binarias establecidas dentro del código lingüístico oficial, y por lo tanto, sólo concebible a través de categorías nuevas, si es que así se les llamara, igualmente reimaginadas como el espacio ideal en que se reubicaría aquélla. En otras palabras, concebir tal subjetividad queer requiere simultáneamente reconcebir el mundo y sus coordenadas de otra manera, proceso que requiere de una participación activa no simplemente de la imaginación, sino de una imaginación no mediatizada por los códigos del lenguaje habitual; una alterada por una conciencia igualmente superada, que abrace abiertamente la alteridad en vez de las fronteras, “Heteronormativity can be overcome only by actively imagining a necessarily and desirably queer world” (Warner, xv). Y, de aquí que, en las palabras del mismo pensador, paralelamente a esa subjetividad sea esencial, “. . . reimagine public space of all kinds” (xx).

Solo así, a través de nuevos espacios y nuevas categorías referenciales, se pueden crear nuevas subjetividades y nuevos tipos de personas, “. . . new types of people can be

created only by reconstructing existing people and new categories of people” (Rust, 79). Ahora bien, el paso necesario para realizarlo en el plano literario es cortar el vínculo referencial al mundo exterior al texto de manera que la noción de “realidad” anclada en los referentes habituales no mediatice la imaginación y la conciencia e impida tal reconfiguración. La subjetividad que así emerge del texto se concretiza en la medida que se rompe con el contexto exterior a éste. Cobra dramatiza tanto el surgimiento de esa subjetividad como el de ese espacio y panorama nuevo.⁸¹

La obra de Sarduy busca crear narrativamente ese espacio autónomo de toda referencialidad normativa exterior al texto, como lo insinúa, entre tantos ejemplos, la compleja dinámica referencial dentro del Teatro Lírico de Muñecas, y evitar que pueda restablecerse en el espacio que va forjando el lector a través del texto, el sistema lógico binario de la heteronormatividad. Obligándolo a distanciarse de la referencialidad habitual, el texto invita al lector a imaginar un espacio y perspectiva queer y así poder identificar la “puerta” a la dimensión alternativa en que se ubica el cuerpo ya diseminado de Cobra, después de morir al viejo, manifiesto ahora en todo su infinito potencial, como el texto que lo expresa.

2.21.3. El cuerpo de Cobra y el del texto

En la medida que gradualmente, pero más acentuadamente en Cobra II, el personaje de el/la protagonista parece construirse cada vez menos a base de una escritura lógica lineal acorde a una noción de identidad binariamente constituida, y cada vez más a base de yuxtaposiciones y superposiciones de versiones contradictorias de él/ella misma(o), el texto va construyéndose y avanzando paralelamente cada vez más a base de

secuencias de fragmentos cuya causalidad parece cada vez más ilógica, obligando al lector a desistir del empeño de leerlo de manera convencional, y en cambio ejercitar una lectura impulsada por una intuición alternativa que requiere dejarse llevar por el ritmo, cada vez más dinamizado, de su batido referencial, y ceder así finalmente a pasar ese umbral, erigido por nuestra resistencia lógica racional, a esa otra percepción que marca una dimensión queer.

2.21.4. Sin fronteras y sin identidad

Implícitas en toda identidad constituida a base de nociones binarias están las fronteras, definidas por relaciones oposicionales y jerárquicas. Si estas oposiciones y jerarquías se toman ficticias, no hay ya fronteras ni, por lo tanto, hay identidad. Dislocando las fronteras referenciales, Cobra logra producir una inversión o vuelco de coordenadas de manera que no sólo anulará aquéllas [fronteras] como referentes estables, sino a ella/él misma(o) del relato, una vez culminado el deseado “cambio.”⁸² Neutralizando la base ideológica [de nociones binarias] de su precaria “identidad,” Cobra se torna inclasificable lingüísticamente, o lo que es lo mismo, sobrepasa las fronteras del lenguaje convencional Dislocando su relación ubicacional respecto a esas fronteras lógicas, anulando la estabilidad de aquéllas, Cobra se borra del mapa conceptual de lo “real.”⁸³ La anulación de fronteras la/lo hará ilegible dentro de los parámetros referenciales habituales, que involuntariamente buscan centrarlo todo en base a aquéllas. No obstante, su anulación hace un llamado al lector a recurrir a una manera alternativa de leer, de interpretar y de concretar una subjetividad alternativa. El texto sugiere así que a Cobra hay que leerla(lo) de otra manera, fuera de todo binarismo; no como un ente fijo,

sino dinámico. La fluidez es lo que la/lo define y no la estabilidad. Cobra se desplaza en ese espacio abierto de lo queer y no dentro de las categorías binarias fijas de la heteronormatividad. Para captarla/lo hay que leerla/lo desde esa dimensión alternativa de espacio infinitamente abierto que metaforiza el espejo dentro del espejo del mise en abîme.

XXII. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

2.22.1. Escritura queer

La escritura de Cobra ofrece un espacio textual queer dramatizado en diferentes planos: 1) el espacio corporal de la/el protagonista, 2) el espacio narrativo de la trama, 3) el espacio estructural del texto y 4) el sitio en que convergen todos estos -- el espacio mental del lector, alterado en el ejercicio mismo de un proceso alternativo de descodificación. La reorganización mental que resulta del ejercitar una lectura de impulso arreferencial altera las posibilidades del espacio imaginario lo cual, a su vez, altera las posibilidades de la conciencia que, en torno, altera las posibilidades concebibles de ser del cuerpo.

A través de una escritura que parodia el pensamiento budista,⁸⁴ y la superación del ego implícita en él, Sarduy dramatiza la alteración del pensamiento occidental binarista que resultaría de una paralela alteración en el proceso mismo de la escritura,⁸⁵ El cambio de escritura desencadena, y a la vez dramatiza, la alteración del proceso mental, y al revés. En su conjunto, ambas alteraciones, la de escritura y la de conciencia, delinean dos caras de un mismo proceso psicolingüístico que conlleva a una reconceptualización

queer de la noción de identidad. Sarduy mismo explica esta conexión entre cambio de escritura y alteración de conciencia con relación a la obra bajo estudio, de la siguiente manera:

el soporte de la burguesía no sería . . . un sistema económico . . . sino un sistema de escritura . . . Es decir, **hay un tipo de escritura que sirve de sustrato epistémico a la burguesía, a todo sistema instaurado.** La economía no es más que una de las cifras visibles de este código central. **Minando la escritura, practicando la transgresión de sus leyes, desmoronamos todo el edificio del pensamiento común . . . Todo lo que no es literatura no hace más que trabajar, reiterándola en su funcionamiento,** al nivel de las escrituras manifiestas, no al nivel de la verdadera escritura central que consolida al régimen y sustenta sus redes subyacentes . . . Hablo del **espacio mental burgués.** (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 336, el énfasis es mío)

Sarduy nos hace así tomar conciencia de un tipo de escritura que puede alterar la conciencia, valga la redundancia, y ésta, a su vez, nuestra ubicación en el panorama conceptual referencial, y por lo tanto, nuestra noción de identidad.

2.22.2. Espacio generativo

Cobra se trasciende, trascendiendo las barreras mentales de su asumida identidad, y emerge al “otro lado,” como ser transfigurado queer, en la medida que se abre el espacio vacío de un estado alterado de conciencia; espacio que surge al desmoronarse, junto con la escritura racional habitual, el espacio ideológico correspondiente, que la

encasillaba dentro de categorías binarias heteronormativas, o sea al desmoronarse el espacio mental habitual; ese espacio que Sarduy denomina el “espacio mental burgués.” Teorizando en torno a ese mismo potencial desmoronamiento ideológico y la correspondiente posibilidad de ejercer una perspectiva queer, en este caso en relación al contexto históricamente específico del régimen peronista y su “ideología de heterosexualidad compulsiva” [ideology of compulsory heterosexuality] (Sexual Textualities, xii), las palabras de David William Foster adquieren gran pertinencia con relación a una lectura queer de Cobra:

I wish to chart the **distance between the general social ideology of compulsory heterosexuality . . . of the Peronista regime on the one hand, and . . . the breakdown of that ideology on the other. It is precisely the space that is created by this distance in which a queer reading of society is made possible.** (xii, el énfasis es mío)

Cobra emerge como subjetividad queer simultáneamente con y de ese espacio generativo.

2.22.3. Arreferencialidad

A través de su escritura alternativa, Cobra dramatiza la constitución de una subjetividad que resulta de la dislocación misma de los referentes binarios que constituyen la noción habitual de identidad, y cuya ubicación se reduce precisamente al gesto mismo de la oscilación referencial -- a su différance. Como Narciso, al fundirse con la imagen en el espejo del estanque, se “define” en el momento y acto mismo de su auto-reflexión al infinito, muriendo, así esta subjetividad se constituye diciéndose y desdiciéndose en el mise en abîme del texto, y ofreciéndonos como origen sólo la

arreferencialidad de su gesto; esa misma arreferencialidad que, como Sarduy, tan acertadamente Lillian Manzor-Coats adjudica a la controvertida categoría binaria de “genero” sobre la que, desde una perspectiva queer, se constituye fantasmalmente el “sujeto” y correspondientemente la identidad -- así misma un gesto repetitivo arreferencial:

. . . gender is performative insofar as **the subject** it produces is **an effect of a stylized repetition** of acts. Thus, performative here alludes to both the dramatic sense of an act that is scripted **and** to the sense of non-referentiality: **the model always is already a simulation, as Severo Sarduy has taught us.** (Introduction, xx, el énfasis es mío)

Y, ese carácter arreferencial es el mensaje que la/el protagonista y sus múltiples e indeterminables dobles comunican dramáticamente de la misma manera que el texto como totalidad en su narcisismo auto-reflexivo sugiere ser ya simulación arreferencial de su doble gemelo, Maitreya, cuarta y consecutiva novela de Sarduy, y, como ante un espejo, al revés también.

NOTAS

¹ Se refiere al narcisismo como dinámica de auto-reflexividad y reversibilidad entre modelo y copia, o sea entre Narciso y su imagen, y que a la postre conduce a una crisis de las coordenadas referenciales que permiten definir la identidad de las cosas.

² Entre estos: el psicológico, el lingüístico, el imaginario y el formal estructural, y a los cuales se referirá a lo largo del análisis.

³ En adelante se referirá al personaje protagonista usando ambos artículos, él/ella o ella/él, de manera acorde con su estado intermedio de oscilación entre masculino y femenino.

⁴ Adentrándose en el “espejo” del estanque para así fundirse con su imagen, Narciso traspasa y anula las fronteras imaginarias entre los referentes que, ubicándolo, a partir de su escisión, constituían su identidad, más no sin tornarse, una vez ahogado, en flor del mismo nombre o promesa a realizar. Igual promesa y espacio de apertura ofrece la escritura del texto al auto-deconstruirse.

⁵ De travestí en crisis de identidad a transexual.

⁶ Para comentarios en torno al tema ver, Alicia Rivero-Potter, “La iconografía oriental y la leyenda del futuro Buda parodiadas en Cobra y Maitreya” Universidad de México: revista de la Universidad Nacional Autónoma de México 41.425 (1986): 14-19. También, Edward Conze, ed. Buddhist escrituras. 4ta ed. (Middlesex: Penguin, 1969)

⁷ Para comentarios al respecto ver, John D. Caputo, ed., Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida. (New York: Fordham University Press, 1997) 113-114.

⁸ Bar de reunión ubicado por numerosas claves en Amsterdam, y en cuyo ámbito procesa y distribuye drogas la multifacética secta, desplazándose entre Occidente y Oriente.

⁹ Y, por lo tanto, de referencialidad. Su operación dramatiza el desajuste entre su psiquis y los referentes que la encasillan, y su necesidad de adecuarse aun a precio de la auto-aniquilación. A este punto se regresará adelante en más detalle.

¹⁰ La muerte en tanto que identidad binaria y su resurrección o reencarnación en una subjetividad alternativa transgénica queer.

¹¹ “Maitreya” es otro nombre o término equivalente a Buda.

¹² “La flor de loto” y el “diamante” son también términos equivalentes a Buda y, por lo tanto, a Maitreya.

¹³ Mensaje que va más allá de la trama, aunque ésta, de hecho, lo evoca metafóricamente.

¹⁴ Pues es a través de éste, como lente conceptual, que se facilita visualizar los juegos referenciales a través de los cuales la novela deconstruye los modos convencionales de lectura.

¹⁵ Como se elaboró en el capítulo inicial, tales juegos ponen en crisis las relaciones de referencialidad y el concepto y posibilidad misma de una identidad, pues éste requiere de una estabilidad referencial que Cobra intencionalmente le niega.

¹⁶ Haciéndonos tomar conciencia de la inestabilidad referencial y relatividad de cualquier significado.

¹⁷ La imagen se divorcia del referente original como el significante se divorcia del significado.

¹⁸ Nombre del mismo capítulo inicial, el cual, según palabras del mismo Sarduy, en entrevista con Rodríguez Monegal, es “la traducción al español de Bunrakú, el teatro japonés de marionetas gigantes” (“Conversación,” 317).

¹⁹ Este estado mental alternativo se insinúa como prolongación o culminación de la búsqueda iniciada en la primera parte. La obsesión por la perfección física cede a la obsesión por pasar al otro lado de la racionalidad.

²⁰ Y con la obsesión, surge la viciosa dinámica auto-referencial y auto-reflexiva que aquélla engendra.

²¹ O sea, cerrando la inevitable brecha entre la psiquis y la vivencia, realizar la imposible satisfacción del objeto de deseo.

²² El desear y creer ser lo que no es la/lo torna en imagen de lo que no es, o en otras palabras, lo que es vivencialmente se torna en copia mediocre de lo que no se es, tornándose así el “ser” en sí en la vacuidad de no ser.

²³ En tanto que, según Sarduy, desde Occidente no hay otra lectura y adaptación posible de Oriente, “. . . la única descodificación que podemos hacer en tanto que occidentales . . . la única lectura no neurótica de la India (budismo) que nos es posible a partir de nuestro logocentrismo es esa que privilegia su superficie. El resto es . . . verdadera superficialidad.” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 319)

²⁴ Estado de evolución espiritual superior dentro del sistema budista al que se alude en la novela (178-79), aunque parodiado en su asociación al éxtasis carnal de la “sobredosis” o el orgasmo.

²⁵ O sea, fuera de las categorías operacionales del pensamiento, lenguaje y psiquis occidentales.

²⁶ Incluso hay alusiones al emblemático travestí de películas de John Waters, Divine, personaje que se desarrollará más en Maitreya.

²⁷ La cual, no obstante, hace intrusión en la segunda parte a manera de fragmentos insertados.

²⁸ El viaje equivale a una búsqueda por alcanzarse a sí misma, a su imagen. Cobra parte en busca del mítico doctor como en busca de un referente perdido. Y, de hecho, la ubicación de éste es paradigmáticamente tan fugaz como la imagen ideal de sí misma que la obsesiona.

²⁹ Es tanto el maquillaje que ya no parece mujer, sino el maquillaje de una mujer, o sea el simulacro. A la acusación subyace además una conexión entre lo aceptado como real y lo habitual. “Real” es aquello a lo que estamos acostumbrados, o mejor dicho condicionados. De ahí el achacarle la Señora su “impostura,” su falsedad, y por lo tanto, su estatus de inexistencia y vacuidad, al menos dentro de los parámetros de referencialidad habituales a los que apela ella. La Señora le achaca ubicarse fuera de las categorías de “lo real,” o lo que es lo mismo, fuera de los parámetros habituales. Cobra es impostura. En este sentido, el espacio en que se adentra Cobra es otro distinto al de la noción de identidad habitual, y para captarlo es necesario leerlo de otra manera que no sea la habitual, o sea dinámica y no estáticamente.

³⁰ Se presupone aquí que su ser es “real” en tanto es también “original,” y no copia, pues si esta diferencia entre original y copia, que además implica un orden lógico, lineal y causal, no se estableciera, tampoco se podría establecer una diferencia entre la “realidad” y la “impostura,” causando una seria crisis referencial que disolvería múltiples otras barreras binarias y jerarquías. Son precisamente estas diferencias presupuestas las que la estructura del texto, la trama y la/el protagonista misma(o) invalidan, y con ellas la noción y posibilidad de una “identidad” en la/el protagonista.

³¹ Por ejemplo, La Dior , La Sontag y La Cadillac.

³² Así como la primera parte de la obra hace intrusión, por medio de fragmentos insertos, en la segunda, y la segunda en la primera (punto que se elaborará más adelante) de manera que, sembrando la duda, no se puede saber a ciencia cierta cuál es la primera y cuál es la segunda; de manera similar, Cobra y Cobrita también parecen intercambiarse lugares, perdiendo el rastro de su origen.

³³ Me refiero al “juego” referencial que Derrida denomina Différance.

³⁴ Los cuales, como el dúo de Auxilio y Socorro, se intercambian unos a otros continuamente.

³⁵ Y que alude a la dimensión psicológica del mirror-image de Lacan y su conexión al narcisismo.

³⁶ A quien ya habían encontrado, aunque sin darse cuenta de ello, cuando acudieron al “Maestro” que invirtió el desdoblamiento de Cobra y Cobrita. El “Maestro,” como inferimos, es el mismo “Transformador,” y también el doctor Ktazob.

³⁷ Sin que el texto ofrezca una respuesta fija, sino más bien una serie de posibilidades que hunden su paradero en la indeterminancia. A este punto se regresará adelante.

³⁸ Al desechar a su doble, Cobrita, a quien transfiere telepáticamente todo el dolor de la operación.

³⁹ Al salirse de las categorías pensables, Cobra deja en sí de ser.

⁴⁰ Este personaje encontrará su reflejo más tarde en otro personaje de Maitreya aunque transformado en un enigmático enano coreógrafo.

⁴¹ La concetricidad y la espiral, como se discutirá más adelante, están topológicamente vinculadas al emblemático movimiento del zigzag en fuga.

⁴² De aquí la conexión a la Cadillac, quien admite haber llegado a “la inversión de la inversión”(99).

⁴³ “Centro del centro,” concepto derridiano que insinúa sólo el vacío, en tanto que la noción logocéntrica de “centro,” como referente, se substrahe ella misma de las reglas relacionales que el concepto impone. Su propia definición lógica lo excluye de la evaluación racional y el auto-análisis. Pensarlo es inconcebible, y por lo tanto, invisible. Sugiere que aquello que impide ubicar al doctor Ktazob es tan irreal como el “centro del centro,” o sea barreras mentales, a base de categorías racionales igualmente ficticias, que sólo una alteración de conciencia transparentaría.

⁴⁴ Así mismo, al sustraerlo diariamente de la ecuación consciente, el lenguaje desaparece como elemento mediador de la comunicación para la que lo utilizamos, y sólo al distanciarnos de éste, de su dinámica, podemos “verlo.”

⁴⁵ Establecer un centro requiere de coordenadas, y éstas de una relación de oposición y jerarquía. Una vez neutralizadas las oposiciones y las jerarquías, se

neutralizan las coordenadas y así también la posibilidad de centro y de definición de identidad.

⁴⁶ Con relación a otros referentes que, a su vez, se asumen centrados, confiando ilusoriamente carácter tangible a lo que no es sino ficción.

⁴⁷ Como algo dependiente de la percepción y sus filtros cognoscitivos y no autónomo a ella.

⁴⁸ Sarduy busca que nos concienticemos del sistema de significación mismo, de nuestro condicionamiento a éste, y de las limitaciones de aprehenderlo a través de las categorías referenciales del lenguaje convencional (que se resisten a tal análisis) y los modos de lectura a que estamos habituados.

⁴⁹ Y el imaginario que de éste se genera y que sus personajes dramatizan metafóricamente.

⁵⁰ De hecho, dentro de la tradición hispánica, sus nombres ya son andróginos.

⁵¹ Para comentarios en torno al tema, ver, Severo Sarduy, Simulación (Caracas: Monte Avila Editores, 1982).

⁵² Para comentarios, ver, Alicia Rivero-Potter, "La iconografía oriental y la leyenda del futuro Buda parodiadas en Cobra y Maitreya" Universidad de México: revista de la Universidad Nacional Autónoma de México 41.425 (1986): 14-19.

⁵³ Aludiendo quizás al no haber derrocado el logos/egocentrismo occidental en que se constituye la identidad.

⁵⁴ O lo que Sarduy describe como la dramatización de una "estructura gramatical primaria" (Rodríguez Monegal, "Conversación," 342) como significado en sí de la obra.

⁵⁵ Y a través de esta dramatización provocar una alteración mental, o lo que Sarduy explica como "acceso a un cierto misticismo a través de la fuerza de *renversement* que contienen ciertos objetos" (Rodríguez Monegal, "Conversación," 339).

⁵⁶ Al cambiar, sea el orden sintáctico o el contexto referencial, se altera la estabilidad del significado de los significantes, de manera que eventualmente lo único estable es el significante en sí. Frente a la multiplicidad de significados no hay ya diferencia entre éstos.

⁵⁷ Ya sea saltando la cuerda simétricamente y a contrapunto (88) o movilizándose en patines, dibujando zigzags literales (132).

⁵⁸ Y al que podemos inferir que había derivado el cuerpo de el/la primer(a) Cobra al “desaparecer” del texto; “desaparecer” que, como adelante se elaborará, implica un trasladarse al plano queer.

⁵⁹ Así, como por ejemplo, en el caso de Las meninas, el juego de espejos hace que, al perderse las fronteras entre interior y exterior, se perciban estos referentes opuestos, momentáneamente, como intercambiables o iguales; así en Cobra también se ofrecen continuamente imágenes poéticas que indican ya esta “homogenización” o fusión de referentes de manera más directa, “confundido con lo negro, uno negro,” “Blanco sobre blanco” (156), “en una red otra red” (176), “pelo en el pelo” (52). Estas imágenes evocan otro espacio en el que ya han desaparecido las oposiciones, ya hemos pasado el punto intermedio de “marearnos,” y todo se percibe sin fronteras como negro o como blanco o como red.

⁶⁰ Conceptos relacionales “sobre” y “en” en tanto que nociones ordenadoras.

⁶¹ El referente último se pierde cada vez más, ya que no sólo estamos en el teatro de muñecas que representan referentes cada vez más distanciados, sino que además se “comunican” por talkyes walkyes.

⁶² Ver, Roberto González Echevarría, “The Lost Origin,” Review 72 (Fall): 19-26.

⁶³ A otro nivel, el desdoblamiento de Cobra es un preámbulo que dramatiza exteriormente, de manera explícita, la dinámica interna de su psiquis, la escisión y brecha entre su “ser” vivencial que experimenta y su “yo ideal” que la/lo impulsa a la inversión final de (inter)cambio de sexo.

⁶⁴ Ver Leonor A. de Ulloa, “Signos en rotación en el neobarroco de Severo Sarduy,” Hispanamérica 18.52 (1989): 97-108.

⁶⁵ En torno a los dobles inversos de Cobra y Cobrita y la Señora y la Señorita.

⁶⁶ Cuyo estudio detallado sale del ámbito del análisis presente.

⁶⁷ Cautiva binariamente en la brecha entre el yo “sujeto” y el otro “objeto” deseado.

⁶⁸ La condición de carencia y el deseo que esta carencia produce generan tanto la imagen como el lenguaje.

⁶⁹ Me refiero al incremento ascendente de fragmentos de contextos diferentes yuxtapuestos.

⁷⁰ El texto así como *Cobra* se liberan de dependencias referenciales externas y se reconstruyen a sí mismos.

⁷¹ La paranoia se da al intuirse ser “otro” del que se ha asumido, al saberse parte de algo de lo que no se ha estado consciente y de lo que no se ejerce control, sino a lo que se está condicionado; al saberse no estar en control, sino controlado por --el lenguaje.

⁷² En otras palabras, la carne se hace verbo y no al revés. Así como Narciso sucumbe a su imagen, tornándose en imagen él, igualmente sucumbe el hombre a sus imágenes y al lenguaje que determina los dos.

⁷³ El lector no asocia esta “mujer” inmediatamente con el/la protagonista, por estar habituado a considerarlo(la) travestí, y no dentro de la categoría de “mujer.” En este fragmento se lo/la identifica por primera vez como “mujer” y no como “loca.”

⁷⁴ Me refiero al desdoblamiento: sujeto y objeto, yo y otro; simbolizado por su emblemático encuentro, de regreso a su espacio mental original, con su doble e inverso miniaturizado.

⁷⁵ Sarduy sintetiza tal dinámica, con relación al travestismo, como una “Fijeza. O más bien . . . oscilación” (*Simulación*, 61). Ver también, Emir Rodríguez Monegal, “Las metamorfosis del texto” en *Severo Sarduy*, (Madrid: Fundamentos, 1976) 40.

⁷⁶ A ello alude el narrador al decir, “Los demás y tu yo:cero” (222).

⁷⁷ Es válido hacerlo en tanto que Sarduy fue discípulo ferviente de Roland Barthes, de quien Donald Morton curiosamente se refiere como, “a queer theorist before the letter” (*Material Queer*, xv), o sea como un precursor del pensamiento “queer.” A su vez, Oscar Montero valida tal clasificación al declarar, “There are few commonplaces of contemporary queer theory that are not dramatized, represented and at once deconstructed in Sarduy’s works,” específicamente, “the very questioning of identity categories” (*Queer Theories*, 66).

⁷⁸ Ver página 37 del capítulo inicial, en sección titulada, “Subjetividad transgenérica y deconstrucción narrativa” y sus notas correspondientes. También, ver páginas 50-51 del mismo capítulo, en sección titulada, “Identidad e imaginación” y notas correspondientes.

⁷⁹ Concepto en sí, el de frontera, esencial a la constitución de la identidad como la concebimos habitualmente, pues como explica Steven Seidman, “The logic of identity is a logic of boundary defining” (130).

⁸⁰ Sinónimo del patriarcado y del sistema “naturalizado” de la heterosexualidad que privilegian al hombre y lo masculino en detrimento de la mujer y lo femenino.

⁸¹ La noción de un panorama nuevo para una subjetividad nueva adquiere verdadera relevancia en el contexto de la complejidad implícita en la construcción de una noción de identidad bisexual, no fija conforme al sistema binario patriarcal, sino dinámicamente cambiante. En las palabras de Paula C. Rust, “The creation of a bisexual identity implies a reconstruction of the sexual landscape . . . by reconstructing/relabeling the landmarks on it” (79). El proceso no se reduce a crear más palabras dentro del mismo código lógico, sino nuevas dinámicas referenciales que de hecho subviertan las categorías y relaciones binarias habituales:

“The construction of a bisexual identity, whether via the creation of a language capable of representing relationships to landmarks of both genders or via the creation of non-gendered landmarks, is threatening to a monosexual identity. The construction of relationships to landmarks of both genders implies the destruction of the language that provides people with monosexual identities.” (Rust, 79)

⁸² Como Narciso desaparece al ahogarse en el estanque, así Cobra se desvanece del mapa conceptual habitual para habitar en ese otro espacio de oscilación queer.

⁸³ La identidad convencional está basada en la estabilidad de fronteras, y sin ellas deja de existir la/el Cobra desquiciada(o) inicial.

⁸⁴ En tanto que, según Sarduy, desde Occidente no hay otra lectura posible, “. . . la única descodificación que podemos hacer en tanto que occidentales . . . la única lectura no neurótica de la India (budismo) que nos es posible a partir de nuestro logocentrismo es esa que privilegia su superficie. El resto es . . . verdadera superficialidad” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 319).

⁸⁵ Me refiero a la escritura oficial occidental (y su discurso), la cual, según Sarduy, sostiene el sistema ideológico imperante de la burguesía, y que en términos de la perspectiva queer es sinónimo de la heteronormatividad.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 02504 2452

**LIBRARY
Michigan State
University**

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE

LAS TRAMPAS DE LA IDENTIDAD O LA DECONSTRUCCIÓN DE NARCISO:
HACIA UNA SUBJETIVIDAD Y DISCURSO "QUEER" EN
COBRA Y MAITREYA DE SEVERO SARDUY

VOLUME II

By

Marco V. Díaz-Muñoz

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

Doctor of Philosophy

Department of Romance and Classical Languages

2003

CAPÍTULO 3

MAITREYA Y EL PROBLEMA DEL DOBLE:

DISEMINACIÓN DE REFERENTES Y SIGNIFICADOS

Abriendo la cuarta sección titulada, “Imitación del doble” (93), de su ensayo, La simulación, y aludiendo a esa “doble” imagen generada por el espejo en su dinámica reflexiva, y su poder alterador, didáctico, de revelar la relatividad de la referencialidad en que se apoya la identidad binaria¹ y por ende de la “realidad” en que ésta se ubica;² Sarduy hace cita, renglón seguido, de dos fragmentos significativos, uno de Jacques Derrida en conexión al acto del auto-retrato y otro de un antiguo texto remitiendo a “la catoptromancia,” o el arte mágico de la adivinación por medio de espejos (Diccionario de la Lengua, 279) y sus imágenes; “adivinación” que podríamos traducir, en el contexto del análisis presente, a un acto de (des)velación, en el sentido de una revelación vedada o una alteración de conciencia a la que nos pueden llevar los espejos y sus dobles imágenes:

“Encarnizándose en su efigie, imitando imitarlo en una serie de reproducciones simuladas, lo reduce [el paradigma], lo transforma en desecho minúsculo, fuera de serie en la serie, ya fuera de uso”.

Jacques Derrida, *Cartouches*, in *La Verdad en pintura*, París, Flammarion, 1978.

“El error ya tuvo lugar en los tiempos pasados, cuando florecían la superstición y los ídolos, y entre todo tipo de magia, estaba la catoptromancia, cuyo primer fundamento eran los espejos y sus imágenes”.
Rafael Mirami, 1582, citado por Jugis Baltrusaitis, *Espejos Mágicos*, in *El espejo*, París, Elmayan-Seuil 1978. (Simulación, 93, el énfasis es mío)³

I. IMITACION DEL DOBLE

El título mismo de la sección que abre con estos fragmentos nos ofrece importantes claves al implicar ya una inversión y crisis de la referencialidad y jerarquía habituales, al sugerir que se imite, no al modelo “original” implícito, aunque no mencionado, usualmente dado por sentado, sino al “doble” o copia. ¿Qué imita ese doble?⁴ Se deduce, aunque también contrariamente a la lógica usual, que el término inverso de la ecuación, o ese “original” no mencionado, pero sí evocado; como si por virtud de parecer menos real, al no ser directamente enunciado, ese “original” estuviera sujeto servilmente a la “imitación de su doble,” a su copia, y no al revés; desplazándose alucinadamente así lo asumido como “original” y “real” a segundo plano, en retroceso, y la “copia” o “doble” a primero, en progreso. Tal alteración óptica conceptualmente sería equivalente a invertir las categorías conferidas a cada uno, intercambiándose las.⁵

Esta operación de inversión, desplazamiento y anulación implícita en la dinámica entre el doble y el espejo, permeará toda Maitreya, evocando, paralelamente a la trama del primer plano, otra trama velada que metafóricamente refleja aquella primera en un oculto segundo plano,⁶ creando un ritmo de continuos vuelcos interpretativos, o desplazamientos en zigzag, que hace al texto oscilar entre uno y otro plano, entre una y otra trama, entre uno y otro personaje y entre el lado consciente y el subconsciente de un mismo personaje. Fijo así el texto, en este movimiento oscilatorio, subraya, más que una trama en particular, el espacio arreferencial vacío que dramatiza cada nivel de la obra y la subjetividad alternativa queer que emerge de la crisis de identidad a que esta oscilación referencial conlleva.⁷

3.1.1. Verdaderos protagonistas

Al igual que en la anterior novela, como se verá adelante, en Maitreya no sólo se dramatizan los dos conceptos correlacionados referidos en los fragmentos atrás citados: 1) el doble y 2) los espejos; sino que incluso se hace referencia directa al primero, titulando dos capítulos, de manera redundante, “el doble,” a la vez que el espejo, o segundo concepto, subyace implícitamente la estructura misma de Maitreya. Y, de hecho, como su contrapartida inversa, Maitreya también se subdivide, a escala macro, en dobles: Maitreya I y Maitreya II. La importancia de estos conceptos claves como significantes simulados y, a la vez, veladamente ocultos, rivaliza con el contenido mismo de la trama de primer plano, en tanto que la reflejan espejísticamente de tal manera que, junto a ella, adquieren un protagonismo que la trama más bien acaba apoyando. Tal protagonismo se traduce al mise en abîme macro, aunque subyacente, que conjuga ambos conceptos en dinámicas de inversiones y reversiones auto-reflexivas que, correlacionando sus partes, da unidad a toda la obra, y que como se irá revelando, gráficamente, describe el trazo de la emblemática banda de Moebio (ver figura 1, 328). De manera que, en la medida que anteriormente estructuraban el cuerpo de Cobra así como la obra entera, estos conceptos en sí son también aquí el mensaje subyacente de Maitreya, y a través de ellos, como otro mensaje y plano oculto, se revela el espacio mental de oscilación referencial⁸ al que alude metafóricamente la banda de Moebio, en que sería posible una subjetividad alternativa queer.

El protagonismo que mantenía Cobra como personaje en cuyo cuerpo se conjugaban ambos conceptos en una oscilación arreferencial continua, lo mantienen ahora estos mismos conceptos en su manifestación tanto en distintos personajes de Maitreya

como en su misma estructura. De hecho, y no obstante las diferencias de apariencia en el primer plano de la trama, el “doble en el espejo” estructura igualmente esta segunda obra. De manera que son los conceptos en sí, implícitos en la noción de “imitación del doble,” lo que a lo largo de ambas obras permanece; la “simulación” de las “formas” de ese “batido” referencial que estos conceptos describen, y no las inoportunas variaciones de la trama; las cuales, no obstante, en última instancia, añaden al efecto espejístico de las obras.

3.1.2. Imagen invertida

Según la descripción que hacía el mismo Sarduy de su génesis como el “doble” inverso de Cobra; como un espejo, Maitreya devuelve invertida la imagen de su tercera novela, trazando desplazamientos inversamente opuestos a los de aquélla, “. . . hice sistemáticamente lo contrario. Maitreya comienza dónde y cómo terminó Cobra . . . y va en sentido contrario . . . De modo que invierte el trayecto y la parábola de Cobra” (Ríos, 21). Partiendo de esta afirmación, y las anteriores, podemos rastrear progresivamente la estela de Maitreya siguiendo similares desplazamientos a los de Cobra, y comenzando por el eje central que ubicaba aquélla en el contrapunto de oscilación “Oriente-Occidente”⁹ que adelante se desglosará detalladamente. No obstante, vale llamar atención antes a otros correlacionados contrapuntos.

3.1.3. El doble y el “otro” en el plano psicolingüístico

En el plano de la psiquis, Maitreya discurre en torno al “doble” en el espejo como concepto evocador de “el otro.”¹⁰ Me refiero al “otro” que se descubre ser “yo” mismo.

O sea, “el doble” como proceso referencial dinámico revelador de otra perspectiva y “saber” ocultos; unos correspondientes a una subjetividad alternativa y una paralela alteración de conciencia al saber(se) ser “yo” ese “otro” mismo.¹¹ La dinámica del “doble,” como el mise en abîme implícito en él, hace manifiesta esa otra “realidad” en la que esa subjetividad alternativa ideal habita en un espacio intermedio de oscilación continua evocado gráficamente por la banda de Moebio; espacio que se define en el vacío que se genera al desplazarse inversamente y anularse así, mutuamente, los referentes conceptuales fundacionales tenidos por opuestos; eliminándose paralelamente así, junto con ellos, el eje conceptual que los sostenía como oposición. Y, disolviendo tal eje, se disuelven también las fronteras y escisión entre el “sujeto” y el “objeto,” entre Occidente y Oriente y así ad infinitum. Maitreya, en relación dinámica con Cobra, busca disolver ese eje conceptual central definido por la oposición psíquica, “sujeto-objeto,” y su equivalente metafórico exterior, “Occidente-Oriente.”

II. EJES

3.2.1. Eje central

La génesis de Maitreya parte del mismo eje central, Oriente-Occidente, del que partía Cobra, y como en aquella, ese eje insinúa en esta última obra el mismo movimiento a contrapunto de una oscilación entre referentes inversamente opuestos que describe, en sus múltiples planos,¹² otro mise en abîme y el narcisismo narrativo de esta segunda obra. El batido de la oscilación y la crisis referencial que estos movimientos generaban en Cobra y generan ahora en Maitreya evocan el vacío ontológico en que se desplazarán sin ancla, de manera similar, los personajes, la trama y la estructura misma del texto; espacio

negativo, o inverso complementario, que reflejando el espacio de Cobra, al auto-deconstruirse, abre similares posibilidades a las que abría el texto de aquélla: posibilidades alternativas al lenguaje, posibilidades de (re)concebir “la realidad” articulada por éste y, consiguientemente, posibilidades de concebir una subjetividad alterna, la cual, deconstruyendo la referencialidad de la “identidad” binaria tradicional, abre la posibilidad del espacio queer esbozado ya en la primera obra. Sin embargo, para llegar a captarlas globalmente, tal oscilación y crisis referencial requieren, como en Cobra, de la misma comprensión previa de desplazamientos particulares dentro y entre múltiples niveles de la nueva obra. A su vez, antes de proceder a abordarlos, estos desplazamientos requieren de una introducción preliminar de los protagonistas de carne o imaginados del primer plano de la novela y de un primer vistazo muy general del plano superior de la trama, o contenido, que, aunque inverso del subyacente y más profundo, se hará necesario reiterar gradualmente, enfocándolo en el detalle que sea necesario.

3.2.2. Protagonista(s) imaginario(s) y de carne y hueso

Aunque hay otros múltiples personajes, algunos de los cuales describiré brevemente adelante, vale señalar previamente que sobresalen tres en conexión al presente análisis. En la primera parte, Maitreya I, sobresale como protagonista un “maestro budista” en sus múltiples reencarnaciones a lo largo de su desplazamiento desde el Tibet hasta Occidente. Y, en la segunda parte, Maitreya II, sobresalen dos “Gemelas chinas” idénticas, Tremenda y Divina, que funcionan a manera de un sólo personaje, y que dramatizan la dinámica referencial entre el “sujeto” y el “objeto” o entre el “yo” y el “otro.” Un tercero y enigmático personaje, el “Enano pintor” y coreógrafo, se mantiene

presente en múltiples formas a lo largo de todo el texto, e incluso antes, remitiendo también al trayecto de Cobra. Este personaje veladamente coincide, como metáfora, con la función creadora y regeneradora del Buda y la del autor mismo. A cada uno de estos personajes regresaré adelante, aunque postergando estratégicamente el análisis detallado del Enano en su función de autor interior de la obra al último capítulo. Señalaré, no obstante, que a pesar de los despliegues de diferentes mutaciones o reencarnaciones de sí mismos, todos ellos parecen estar unidos a la idea de la “imitación del doble en el espejo” o sea la “simulación,”¹³ en la medida que se reflejan mutuamente, y quizás porque en un final sean éstos, junto al lenguaje y la escritura del texto, los protagonistas principales de la obra y metáforas paralelas de la subjetividad queer. Ahora bien, vale señalar también que en Maitreya “el doble” y sus variantes se tratan de manera más sistemática que en Cobra,¹⁴ en tanto que se los dramatiza por separado: 1) a través del Buda y sus transmigraciones, Maitreya I trata de “el doble” a lo largo del tiempo, y 2) a través de las gemelas chinas, Maitreya II trata de “el doble” a lo largo del espacio.

3.2.3. Otras consideraciones previas

Dado el carácter invertido de la relación entre Maitreya y Cobra, procederé analizando el avance de esos desplazamientos en Maitreya en comparación paralela al desarrollo inverso de Cobra; o sea retrocediendo hacia el principio a partir del final de aquélla. Cobra terminaba en Oriente, “en la anulación de las contradicciones,” (Ríos, 21) y retrocedía hacia su inicio en Occidente, sitio de oposiciones; mientras que Maitreya se inicia en Oriente y progresa hacia su fin en el caos de Occidente y sus contradicciones (21). Cerrando el círculo, y dijéramos que mordiéndose las colas, Cobra se iniciaba en el

“espacio mental” donde terminará Maitreya. Con estas breves nociones previas, que paulatinamente se hará necesario reelaborar, procederé a realizar una primera aproximación a la temática en su primer y más superficial plano, develando paralelamente, poco a poco, el plano oculto que la subyace.

3.2.4. Maitreya I y sus desplazamientos temporales y geográficos

La primera parte de Maitreya, Maitreya I, corresponde a la evolución o desplazamiento temporal de un maestro budista en sus sucesivas reencarnaciones,¹⁵ rumbo al “nirvana,” y fin último del ciclo budista, y la paralela degradación del correspondiente modelo de pensamiento o “espacio mental” budista conforme el maestro, en distintas reencarnaciones, se desplaza exiliado, debido a invasión china del Tibet, más y más hacia Occidente.¹⁶ La novela abrirá con el fallecimiento del maestro, rodeado de cuatro discípulos, previamente a la huída inmediata de éstos de los invasores. Paralelo a ese primer desplazamiento y búsqueda hacia el “nirvana” por parte del maestro, está el desplazamiento de los discípulos, ahora exiliados, en su búsqueda de la nueva reencarnación de su antiguo maestro, el futuro Buda. Con él dan en la India en la persona de un niño que se torna en el “deseado infante reencarnado” (36) y, según el narrador, en un “objeto de tanta codicia” (36). Paralelo a este segundo desplazamiento hay uno tercero; el desplazamiento de las hermanas Leng, dos viejas que, habiéndolo encontrado y adoptado, huyen de los monjes con el niño hacia el extremo sur del continente indio para sacar provecho económico de sus dones. Por último, y una vez muerto el Buda adolescente, se da el cuarto desplazamiento en Maitreya I, hasta Cuba, de la sobrina de las

viejas, Iluminada, y un emparentado suyo, el Dulce, quien reaparecerá, como otros personajes, de manera velada, en Maitreya II.

En el proceso de desplazamientos hacia Occidente, el escenario cambia definiendo cuatro puntos geográficos: el Tibet, la India, Ceilán y finalmente Cuba. Intermitente entre estos puntos hay alusiones muy vagas a Ámsterdam (47)¹⁷ como sitio intermedio previo a la llegada a Cuba. Como principales espacios de acción, además del monasterio budista del que inicialmente huyen los cuatro monjes a la muerte del maestro, y simultánea invasión china, sobresale el hotel ceilanés, o “centro espiritista” comercializado (69), al que viene a dar el recién reencarnado junto a sus dos madres adoptivas y sus seguidores. El hotel, de carácter muy ambiguo, como lo era el Teatro Lírico, entre templo y prostíbulo, constituirá el sitio de reunión de la apócrifa secta budista, iniciada por las viejas, y el espacio del nuevo Buda en su gradual y occidentalizante deterioro. Por último, previo al entrar en el “nirvana” el adolescente,¹⁸ con quien desaparecerá el negocio de las viejas, surge el espacio alternativo del barco en que, antes de desbandarse la secta, huyen en viaje transoceánico a Matanzas, Cuba, Iluminada y el Dulce; espacio emblemático flotante y a la deriva, que preludia la continuada ambigüedad de los espacios de la siguiente parte, Maitreya II, y la ininterrumpida, aunque disfrazada, transmigración del Buda.

3.2.5. Maitreya II

La segunda parte corresponde desproporcionadamente al personaje doble de las multifacéticas, pero idénticas, gemelas chinas, Tremenda y Divina, en su trayecto espacial desde su nacimiento en Cuba a pleno Occidente geográfico, Estados Unidos, para luego,

virando dirección, desplazarse hacia un Medio Oriente occidentalizado por los petrodólares, entregándose en el proceso, con progresivo abandono y finalmente con desenfreno alienante, a obsesivos apetitos sexuales. Su emblemática “degeneración,” que posteriormente se leerá de manera inversa como una deconstrucción y potencial regeneración, llega hasta la saturación y vaciamiento a que todo exceso conduce, “hasta la idiotéz o el hastío” (187). En medio de este trayecto, en Estados Unidos, las Gemelas convergerán en Miami con el enigmático personaje del “Enano pintor,” refugiado de Cuba, quien a partir de ahí, seguirá con ellas hasta el fin, reclutándolas para su nueva y desenfrenada secta del “ ‘f.f.a.’ Fist Fucking of America,”¹⁹ y tornándolas en el proceso en centro de gravitación de la misma y en alienado “objeto” de sus “tramas” finales para atraer nuevos “adeptos binarios,” “hartos de aburrimiento y petrodólares” (158).

En sus diversas transformaciones y papeles en distintos escenarios a lo largo del trayecto, Tremenda y Divina van dramatizando entre ellas emblemáticas dinámicas espaciales marcadas de carácter obsesivamente repetitivo, simétrico y sincrónico que evocan: 1) la noción del “doble en el espejo” y 2) la correspondiente relación entre “modelo” y “copia,” las cuales se transferirán a todas sus futuras prácticas, incluso las sexuales. Paralelo a su desplazamiento, y conforme crecen en Cuba, las Gemelas van mudando gradualmente y tornándose hacia sí mismas, volcándose de lleno al narcisismo presente ya incipientemente desde su nacimiento, insinuado en el sólo hecho de ser gemelas, buscando de manera incestuosa ínter y auto-saciarse en enrevesadas poses eróticas, que evocan de continuo las nociones arriba mencionadas. Como en las dinámicas entre Narciso y su imagen y entre Cobra y Cobrita, el narcisismo entre Tremenda y Divina conduce al eventual exterminio de uno de los componentes del dúo; y

como resultado de la ausencia o “falta” a la radical alienación de Tremenda, desprovista ya de su “otra.”²⁰

3.2.6. Origen, escenarios y oficios de segunda parte

Su trayectoria espacial se divide en diferentes desplazamientos: de Cuba a Miami, de Miami a Nueva York, de Nueva York a Europa y, por último, de Europa al Medio Oriente, sitio intermedio de oscilación entre Occidente y Oriente. De primero, en Cuba aparecerán como oficiantes de curandería para los enfermos o “juegos terapéuticos” (88-89) muy emblemáticos y luego como sopranos del teatro revolucionario cubano. En Miami y Nueva York reaparecen como cantantes, estrellas de cabaret, y eventualmente miembros de la secta del “f.f.a.”, momento y sitio clave de la narración en que desaparece la Divina del relato, por “irreconciliables rivalidades,” quedando sólo una cara del dúo contrapuesto, o sea la Tremenda. Esta, supliéndose con Luis Leng como nuevo “objeto” de deseo, continuará hasta el Medio Oriente, donde junto con éste, mutado en chofer iraní, amenizará como ejecutante del “templete a mano,”²¹ bajo la estricta dirección coreográfica del Enano; desplazando y desechando en el proceso, y de continuo, bajo la tutela del Enano, paradigmas mentales, siendo el musulmán el último nombrado en la cadena de desplazamientos²² que proseguirá más allá de ella y sin fin hasta “la idiotez o el hastío” (187) en que cierra Maitreya.

Habiendo explicitado un primer nivel del plano de contenido, el más visible, y los personajes involucrados en éste, amerita ahora retornar más detalladamente al análisis postergado de los “desplazamientos” más complejos, más allá de los geográficos tangibles, aunque paralelos a éstos.

III. DESPLAZAMIENTOS

Similarmente a Cobra, Maitreya se estructura en torno a múltiples desplazamientos, que podrían conceptualizarse como “espaciales,” pero en diferentes planos: 1) desplazamientos espaciales geográficos, ya enumerados, 2) desplazamientos espaciales corporales,²³ a elaborar adelante, y 3) correspondientes desplazamientos de planos mentales. La pluralidad y posibilidad combinatoria de éstos requiere que se preste atención previa a los siguientes dos principalmente: 1) el desplazamiento del espacio mental o locus del Buda²⁴ a través del tiempo en diferentes cuerpos y 2) el desplazamiento o mutación de un espacio y estado corporal a otro, de las dos gemelas a una, en el cuerpo de un mismo personaje, a través del espacio geográfico. Implícitamente superpuestos a estos desplazamientos, se dramatiza simultáneamente la noción del “doble” en el plano diacrónico, a lo largo del tiempo, materializado en el Buda; y la dramatización del “doble” en un plano sincrónico, a lo largo del espacio geográfico, materializado en las Gemelas.²⁵

3.3.1. Desplazamientos corporales y la transmigración en Maitreya I

Aunque en Cobra I se evoca ya el desplazamiento de un cuerpo a otro en el cambio de sexo, en un mismo cuerpo, de la/el protagonista, y adelante, en Cobra II, este desplazamiento se reitera en la aspiración del Cobra en versión masculina a un cambio más trascendental, en un plano incluso espiritual; ninguno de estos cambios se consuma sin que tenga que morir Cobra. Permanece este personaje sujeto siempre, no obstante su deseo, a las fronteras de su espacio mental habitual, fronteras que en torno determinan las de su cuerpo y su “realidad” en general. Sus fallidos intentos de cambio, desde la óptica

de su espacio mental occidental, sólo prefiguran el cambio venidero más radical y trascendental que se invoca al final de Cobra, “Que a la flor de loto el Diamante advenga” (263) apuntando a la reencarnación sucesiva del Buda a la que mi análisis superpone, como compatible analogía, el plano fluido queer, como espacio de existencia alternativo, en continua oscilación y desplazamiento referencial. Con la aparición y el ciclo de muerte, renacimiento y segunda muerte del maestro budista, Maitreya I viene a completar ese desplazamiento evocado al final de Cobra II, que es “corporal” sólo en tanto involucra cuerpos, pero que desde el ángulo budista al que apela el texto es más bien una “transmigración” (35),²⁶ o un desplazamiento espiritual de cuerpo a cuerpo. O sea, un desplazamiento ya no sujeto al espacio mental habitual y sus fronteras ideológicas ni a las de su contrapartida material en el cuerpo físico organizado de manera correspondiente, sino que fluye libremente a lo largo de un plano atemporal y más allá del espacio. No obstante tal supuesta superación de barreras, el tono paródico de Maitreya I neutraliza el mensaje de liberación que el Buda, en sus reencarnaciones, supone diseminar, de manera que degradándolo no se lo puede tomar ya como verdadera respuesta y fin a los cuestionamientos ontológicos propuestos atrás, sino más bien como un fin más entre otros sin salida. Como señalé anteriormente, Sarduy no busca fijar referentes ni ofrecer respuestas últimas, sino perpetuar el estado de oscilación referencial, zigzagueante, de manera permanente. Todo lo demás es espejismo, sólo simulación de un ilusorio acercamiento; incluso el budismo mismo lo es cuando es asimilado desde la óptica de Occidente; para Sarduy, al fin de cuentas, sólo un espejismo (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 319). Es en este sentido subversivamente paródico que Maitreya I deja

de apelar al budismo y su bagaje cultural en sí, al que desacredita como último paradigma, y se torna ambivalentemente queer.

3.3.2. Desplazamientos de Maitreya II

Habiendo cerrado Maitreya I con la última muerte del paródico Buda, en versión adolescente, en Ceilán, Maitreya II viene a recoger el hilo y continuar la transmigración, aunque de manera velada, con el nacimiento en Cuba de las dos protagonistas gemelas que en realidad son el desdoblamiento de un mismo personaje²⁷ como se verá adelante. Su nacimiento sugiere el inicio de un nuevo ciclo, pero ya no bajo el signo positivo del plano budista al que, aunque paródicamente, remitía Maitreya I, y Cobra II. Ahora, dando un giro gradual sobre su eje como tantos en la obra, este personaje dual reinserta de nuevo la dinámica del “doble en el espejo” y su incesante fuga en zigzag hacia el infinito, inalcanzable, de la manera narcisistamente auto-destructiva²⁸ que esta dinámica asumía anteriormente en Cobra I, o sea como alienación occidental del “sujeto” a partir de la escisión del “yo,” atrapado en un perpetuo movimiento de diferimiento e insatisfacción de su deseo, y ya no leída como la liberación de una referencialidad opresiva y la fluidez budista de Cobra II y Maitreya I. Eventualmente, atrapadas en el espacio mental unidireccional y unidimensional occidental, las Gemelas dramatizan de nuevo, “la rivalidad previsible,” (114) o la tensión entre sujeto/objeto que anteriormente habían dramatizado Cobra y Cobrita en la primera parte de Cobra, y que aquí como allá conduce eventualmente a la extirpación y negación del “doble,” o “el otro,” en vez de su (re)incorporación armónica a la subjetividad: “por una cuestión cosmética . . . [la Tremenda] . . . desinfló [a su doble, la Divina] para siempre de un pinchazo . . . para

sacarla del relato” (114). Correspondientemente, la aniquilación del “otro” llevará a Tremenda por el camino de su propia desintegración hasta el final de la obra.

3.3.3.. Mordiéndose la cola

Partiendo de la explicación que ofrece Sarduy de ésta y su anterior obra, y no por casualidad, Cobra I correspondería inversamente a esta última parte de Maitreya, virando así el eje referencial sobre sí mismo de manera que la segunda parte de Maitreya se reinserte en el primera parte de Cobra, creando un desplazamiento elíptico ininterrumpido como el que sugieren múltiples emblemas a lo largo de estas dos obras: “--se mordían la cola, en hilos de colores, un cerdo, una serpiente y un gallo--” (35), incluso la misma “rueda chirriante de las encarnaciones” (79), de manera que Maitreya II y Cobra I se muerden la cola, y así también Cobra II y Maitreya I.

En la categoría de los desplazamientos corporales, y a diferencia de la primera parte de la anterior novela, Maitreya I no dramatiza el paso de un estado físico a otro en un mismo cuerpo, o espacio corporal, como si experimentaba la/el protagonista en Cobra I, de travestí a transexual, sino el desplazamiento del mismo estado psíquico y espiritual, si se le puede llamar así a la transmigración, del maestro budista, de un cuerpo a otro. De esta manera, los desplazamientos de Maitreya I parecen consumir la promesa y el deseo diferido en que concluía Cobra II, o sea la posibilidad de “la transmigración” o la posibilidad de “Pasar una alma de un cuerpo a otro” (Real Academia española, 1287) y, por lo tanto, la posibilidad regenerativa de la (re)encarnación o la (re)corporación de Maitreya, el espíritu iluminado del Buda. En Cobra II, esta deseada alteración trascendental se enunciaba sólo como prefiguración con la muerte del protagonista

masculino, difiriendo su consumación a otro cuerpo y espacio físico y a la siguiente novela. Ahora bien, si en ésta, en Maitreya I, esta alteración se consuma, materializada en el Buda encarnado, el espacio alternativo ocupado por éste va degradando progresivamente a lo largo de su desplazamiento hacia Maitreya II, camino al Occidente geográfico y su espacio mental, donde, retrocediendo en círculo, virando su eje direccional, el texto se reinserta en el estado mental inicial de alienación de que partía Cobra I.

3.3.4.. Regresión inversa

Estos desplazamientos dramatizan una regresión a la inversa de la alteración de conciencia a la que había derivado el trayecto final de Cobra II al desembocar en un contexto y plano mental budista y una paralela subjetividad y perspectiva queer de la realidad como espacio fluido, multidimensionalmente abierto y sin fronteras fijas, a una gradual degeneración paródica de esta subjetividad y perspectiva, que desplazándolas gradualmente deriva, en su lugar, en la fragmentación reductiva de la subjetividad en que se iniciaba Cobra I. Se reconstituye así de nuevo, en Maitreya II, la estructura compartamentalizada de la noción de identidad narcisistamente auto-centrada y binariamente jerarquizada que dramatizaba el Cobra travestí del inicio de Cobra, y que en Maitreya II encarna en las Gemelas y sus adictivas obsesiones incestuosas; (re)ubicándose así precisamente en el espacio mental fragmentado del plano racional occidental, y su orden binario de lógica causal y lineal. En este sentido, la novela se desplaza de la armónica integración de los opuestos en la tradición filosófica oriental, a la tendencia alienante a la compartamentalización de la realidad en opuestos de la

racionalidad occidental. De manera paralela a esta gradual (re)configuración occidentalizante de la subjetividad dentro de un reducido y opresivo espacio, las Gemelas derivan en la correspondiente crisis de la referencialidad e identidad que se dramatiza a lo largo de Maitreya II, y a la paralela y velada dramatización subyacente que hace el texto de la posibilidad de una (re)estructuración armónica desde una óptica alternativa queer.

IV. VIAJES Y BUSQUEDAS

A otro nivel, ambas partes de Maitreya trazan desplazamientos menores o viajes de búsqueda, como sucedía en Cobra, pero a diferencia de aquella, los desplazamientos de Maitreya no corresponden a dos versiones de un mismo protagonista como era Cobra, sino a distintos protagonistas cada una, a través de los cuales se desplaza, valga la redundancia, la función misma del desplazamiento.²⁹ Si en Cobra la/el protagonista del mismo nombre abarcaba ambas partes, uniéndolas, en Maitreya hay protagonistas distintos en cada una. De manera que, ninguno por sí sólo tiene un protagonismo central excepto el desplazamiento mismo del “doble ante los espejos,” como tal, o sea como “sitio vacío y nómada” (69), según palabras del Buda adolescente. Y, cuya metáfora es él mismo, y, a otro nivel menos obvio, la dinámica auto-referencial y auto-reflexiva del texto y el lenguaje. Aunque dramatizado de manera diferente, no hay “centro” en Maitreya, como tampoco lo había en Cobra.

3.4.1. Búsquedas y promesas diferidas en Maitreya I

Como continuación inversa de Cobra, en la primera parte de la presente novela, la promesa diferida, enunciada ya desde el final de Cobra II, es el nirvana del Buda, el

estado absoluto del paradigma budista, y fin del infinito ciclo de “la rueda chirriante de las reencarnaciones” (79). Y, que en la terminología del presente análisis, equivaldría al estado superado de conciencia, o plano mental arreferencial último, diferido siempre a otro cuerpo futuro, el cual, dislocando la referencialidad binaria habitual, haría posible el surgimiento de una subjetividad utópica no constituida ya a partir de la escisión psicolingüística de la condición presente, sino de la anulación de ésta y toda frontera conceptual binaria, o sea fuera de la que podríamos considerar, metafóricamente, como su equivalente occidental, inverso al sistema budista, “la rueda chirriante del lenguaje logo/egocéntrico.”³⁰

Tal promesa e ideal son consumados en Maitreya I, según lo sugiere el Buda adolescente: “--Esta misma noche, después que den los resultados del fútbol, entraré para siempre en el nirvana” (69). No obstante, tal mensaje es narrado dentro del marco erosionante de la parodia que, invalidándolo como tal, neutraliza su función alteradora, y lo reasimila a los parámetros habituales, racionalizado a la occidental, y consecuentemente asumido de modo distorsionante en su versión comercializada, como lo expresa el “negocio” de las viejas Leng. Y, por lo tanto, es desacreditado en el plano temático también. Por su parte, en el plano formal, la escritura con la que se lo narra es relativamente lineal y poco fragmentada, y no ya innovadora como lo era la de Cobra II, apelándose en la presente obra todavía al orden narrativo habitual, reconfirmándolo y no desafiándolo, sin que se pueda ya tomar en serio, por contraste a Cobra II, la discutida alteración de conciencia, aunque se hable de ella. En este sentido, en su innovadora estructura, Cobra II era más efectiva que Maitreya I en comunicar ese “espacio mental” alternativo.

3.4.2. Búsquedas y promesas diferidas en Maitreya II

El tono paródico de Maitreya I se continúa en Maitreya II, adquiriendo cierto sarcasmo que erosiona cada vez más el mensaje trascendental del Buda enunciado en la primera, conforme el locus de éste se desplaza, veladamente en Maitreya II, a través de nuevos cuerpos, más y más hacia Occidente. A lo largo de la ascendente parodia, el Buda, como espacio mental dramatizado, muda de un plano cada vez menos espiritual a uno cada vez más materialista. Y, eventualmente, ya no parece ser diferido a otro cuerpo futuro en ascendente perfección por la transmigración, sino que parece buscarse la realización, como lo hacen las Gemelas de manera obsesiva, en el presente.³¹

Paralelamente, la “rueda chirriante de las reencarnaciones” hacia el nirvana espiritual oriental va degradando, y, virando sobre su eje, se torna gradualmente en la rueda chirriante del deseo occidental estructurado en el lenguaje logocéntrico. La búsqueda espiritual cede a la búsqueda obsesiva de un “nirvana” carnal que da impulso a las múltiples conversiones y mutaciones que adoptan las Gemelas, en busca de saciarse sexualmente; primero, haciéndolo de manera más mutua, y luego, de manera más egoísta y alienante, la dominante por sí misma, sea a través de “la otra” como objeto utilitario o sea con cualquier “otro” que se torne en “objeto” desechable de deseo.³²

V. ARREFERENCIALIDAD

Como se daba en Cobra, en Maitreya el espacio interior del texto tiende a la arreferencialidad. Las imágenes de los personajes y los espacios en que éstos se ubican no nos llegan por descripciones directas, sino a través de un doble filtro. Valiéndose del arte pictórico como medio de representación de la realidad interior del texto, sus

descripciones se realizan a partir de analogías con obras célebres, o sea fuentes secundarias, elevando la distancia entre referente original y representación al cuadrado. A su vez, las fuentes secundarias escogidas no son copias realistas de sus modelos originales, sino reelaboraciones distanciadas, al estilizar sus propios remitentes, distorsionándolos, de manera que nunca tenemos acceso directo ni a los personajes del texto ni a los referentes originales de las obras pictóricas a través de las cuales se los describe. Por ejemplo, la descripción del personaje central de Maitreya II, la Tremenda, se realiza a través de pinturas de Fernando Botero, quien, por su parte, previamente distorsiona sus “modelos.” Otro ejemplo muy claro es el de la descripción de la Divina como muñeca “doble” de la Tremenda, y así mismo el de otras muñecas que son copias inflables de imágenes de pinturas que distorsionan a mujeres “reales,” no presentes.

Las fuentes secundarias de las representaciones en Maitreya son múltiples. Entre las que el mismo Sarduy explica en su obra La simulación, sobresalen: las imágenes pictóricas de Botero (87), los muñecos de Pierre Moliner (48), las muñecas de Martha Kuhn-Weber (98), y la “pintura corporal de Holgen Holgerson sobre Veruschka,” su modelo, o sea “el Mimikry-Dress-Art” (55). Esta estrategia de tomar, como referentes, referentes que son ya distorsión de otros referentes, nunca asequibles, contribuye a la crisis referencial que genera el texto de Maitreya, como lo generaba antes el de Cobra, al negar acceso a referentes últimos, negando así un orden de jerarquía que haga posible diferenciar “originales” de “copias.” En su lugar, y libre de tales anclas referenciales, el texto de Maitreya desencadena y perfecciona complejas dinámicas de inversión y reversión entre los personajes de manera que los unos parecen ser el reflejo inverso de los otros; (con)fusión a la que contribuyen los nombres intercambiables de muchos de ellos.

A este proceso de distanciamiento referencial e inversión y reversión se alude metafóricamente en innumerables imágenes entre las cuales reaparece en diferentes escenas a manera de emblemático fondo, y como eco del Teatro Lírico de Muñecas de Cobra, el motivo del teatro de títeres (30), como un pequeño mise en abîme dentro del teatro de Maitreya, en cuya “pantalla,” proyectadas, aparecen “sombras javanasas” (34), o sea la proyección inversa de los titiriteros; imagen que metafóricamente alude también a la “proyección engatusante” que sirve de “pantalla a la vida” (22), contra lo que hacen advertencia los monjes budistas al maestro en su agonía, antes de su huida (la de los monjes) del Tíbet, refiriéndose al mundo material sensorial que experimentaría de nuevo el maestro al renacer en otro sitio y cuerpo futuros.

VI. PERSONAJES

Aunque hay múltiples personajes, me enfocaré en aquéllos que describen las dinámicas más significativas para la comprensión general del texto, en tanto que, al igual que los de Cobra, los personajes de Maitreya funcionan como reflejo inverso, en miniatura, de la estructura dinámica de la obra. Sus dramatizaciones describen todos o una combinación de los siguientes (sub)movimientos similares: la repetición, el desdoblamiento, la reencarnación, la transformación, la inversión y reversión, la reflexión, etc.; movimientos que en conjunto esbozan la gramática general que sirve de hilo al texto; gramática que continuamente subraya ese desplazamiento en oscilación permanente entre dos referentes opuestos, cualesquiera, y que evocan el “doble” fugaz en el espejo o la simulación.³³

En diferentes grados, todos los personajes repiten, simulan y dramatizan; y haciéndolo, deconstruyen, al reflejarlo, el proceso cognoscitivo de la simulación que los constituye y los mecanismos inconscientes subyacentes que la sostiene. Ya que, como hemos visto a lo largo de Cobra y veremos también en Maitreya, muchos, sino todos los personajes, terminan siendo imitaciones inversas de otros, cuando no de uno sólo, que en un fin termina siendo el texto mismo, por cuyas numerosas transformaciones, en la trama del primer plano, se reflejan y reiteran insistentemente estas funciones. De manera que, lo que persiste, a pesar de los cambios de personajes, son esas funciones y dinámicas referenciales transmitidas de uno a otro personaje por desplazamientos.³⁴ A continuación, proseguiré al análisis detallado de los personajes claves.

VII. EL BUDA

3.7.1. El maestro budista y el desplazamiento espacial atemporal

Personaje de múltiples nombres, entre estos: “el maestro” (20), “el guía” (20), “el supuesto encarnado” (35), “el Instructor” (21), “El nobilísimo Infante” (68), el “quinto Dalai Lama” (54); cuyo sitio común es el mítico Buda. Como tal, más que un personaje con identidad alguna es un locus atemporal no particularizado que enuncia la esperanza de una alternativa noción de ser. Y, asociado a esta esperanza, dramatiza el deseo siempre insatisfecho que aquélla despierta y el devenir infinito en el espacio que resulta de ello. El título mismo de la obra remite directamente a él. Sarduy incluso prologa el inicio de Maitreya con una cita alusiva a este indeterminable personaje:

Renacer en la presencia de Maitreya, el Buda futuro, es el mayor deseo de muchos tibetanos y mongoles; la inscripción “¡Ven, Maitreya, ven!”, en

las rocas de numerosas montañas, da testimonio de ello. Buddhist scriptures. Traducción al inglés de Edward Conze. (iii) (Maitreya, 3)

Como fuente de esperanza cuya satisfacción es siempre deferida, este personaje se torna en fugaz locus de deseo. Su desplazamiento continuo refleja metafóricamente el mismo gesto repetitivo de búsqueda que estructura toda la trama de Maitreya e impulsa el movimiento general del texto, su dinámica formal, de manera análoga al juego de indecisión del différance de Derrida y al mecanismo metonímico que impulsa el devenir mismo del lenguaje, según la óptica de Lacan, como lo explica con relación a la presente obra Leonor A. Ullóa:

Como en peregrinaciones anteriores en la obra de Sarduy, la búsqueda erótica de un objeto deseado es la que infunde vitalidad al texto. La peregrinación, vehículo metonímico, se nutre en el deseo que también es una manifestación metonímica porque, como ha dicho Lacan, la metonimia se expresa a través de una búsqueda eterna de algo que deseamos, de una carencia que en este caso motiva el incesante peregrinar, e intensifica la fragmentación textual. (104)

A su vez, así como el texto se desplaza arreferencial y autónomamente por su propio impulso auto-reflexivo, o su “batido,” así este personaje, al profetizar su nueva muerte, “la gran mudada” (21), y próximo renacer en sitio indeterminado, “He visto con claridad mi nuevo nacimiento” (21), invalidando toda noción de inicio o fin y de aquí o allá, evoca los desplazamientos del “doble” en los espejos del mise en abîme. Como el inapresable “doble” en su zigzagueante fuga hacia el infinito, así el Buda es siempre un inapresable ente en desplazamiento ad infinitum, un “otro” inalcanzable como el objeto

de deseo que, según Lacan, inconscientemente obsesiona al sujeto e impulsa metonímicamente el devenir del lenguaje (ego)logocéntrico. Libre de fronteras de tiempo y espacio, se profetiza a sí mismo:

--Junto a las geometrías de un mándala, que se desmoronan devoradas por dos tipos de hongo, cerca de un arroyuelo: allí renaceré. Me encontrarán en el agua, con los ojos cerrados. Seré el Instructor. Un arcoiris de anchas franjas me rodeará los pies . . . El momento de la gran mudada se acerca. (Maitreya , 21)

Desplazándose a lo largo de “la rueda chirriante de las encarnaciones” (79), en la que, según explica el maestro a sus discípulos, los antiguos “Seguían una misma conversación a lo largo de encarnaciones sucesivas. Y sin transición” (25), este personaje viene a dramatizar la inversión y anulación de las fronteras binarias subyacentes a la perspectiva occidental y su lógica lineal de orden causal: “La muerte monitos no forma parte de la vida, sino al revés: surgimos de lo increado, un abrir y cerrar de ojos, volvemos a él . . .”(21)

En su continuo devenir, el maestro viene a invocar un espacio fluido alternativo, arreferencial, como esa “rueda de las encarnaciones” que retorna al mismo punto de partida, sin comienzo o fin alguno ni posible avance lineal o jerarquías; a establecer un ritmo que, en correlación al fluido devenir del pensamiento de Sade, Sarduy describe similarmente, remitiendo a la enigmática “franja de Moebio,” como, “ese ciclo en que florecimiento y disolución son como facetas de una misma franja torcida sobre sí misma: se suceden sin discontinuidad, sin que el recorrido que las sigue tenga que pasar del otro

lado, franquear una faceta, conocer el borde” (Sarduy, “Del Yin al Yang,” 4), o sea sin fronteras ni principio o fin.

3.7.2. El Buda y desplazamientos paralelos: el doble, el otro, el mirror image, el Logos

Correspondientemente, y no por casualidad, esa misma franja que doblándose sobre sí misma se muerde la cola, a la que remite la comparación de Sarduy, es, según afirma también él, “centro de la topología que sirve de metáfora al sistema estructural de Jacques Lacan. Cf. Ecrits, Ed du Seuil, 1966,” (4) en tanto que “espacio” psicológico arreferencial de cuya dinámica estructura emana ese “doble” en el espejo o mirror image; proceso que paralela y análogamente evoca los mecanismos mismos del proceso de significación, o el différance derridiano en su devenir hacia el Logos. En otras palabras, ese “otro” huidizo, proyección del “yo,” cuyo desplazamiento y diferimiento continuo definen al “sujeto,” escindido entre su alienante relación de insuficiencia e imposible integración con ese “objeto” producto de su propio deseo e imaginación, desplazándose por siempre a lo largo de la interminable cadena de significantes sin significado fijo alguno, llamado différance, y que es el motor del lenguaje --locus y vehículo mismo del deseo y lo imaginario-- atrapando al sujeto en su búsqueda de logos último, en el “Vértigo de ese inalcanzable” (6) es representado en Maitreya I por el Buda. Y, como tal, aparece como un locus siempre diferido en sus múltiples encarnaciones en distintos personajes: “el Buda deseado aparece como un niño que se convierte en el Dulce que reaparece en la Iluminada que se vuelve un supermacho árabe que se vuelve la Tremenda y así . . . ad infinitum” (Levine, 313).

Desde esta óptica, este personaje alude a ese “otro” imposible, móvil, que no es sino el incesante devenir imaginario y lingüístico del “yo” en pos de “identidad,” y usando palabras de Sarduy, “La búsqueda de ese objeto para siempre perdido, pero siempre presente en su engaño” (Sarduy, “Del Yin al Yang,” 6). En otras palabras, búsqueda de “referencialidad” o ancla fija dentro de una “realidad” cuya única verdad no es sino el desplazamiento mismo y no la estabilidad referencial a que obstinadamente nos aferramos. El desplazamiento sin discontinuidad del maestro dramatiza esa gramática auto-reflexiva paralela de la psiquis y el lenguaje en pos de ancla referencial, cuya equivalencia topológica en Cobra eran: el batido, la espiral, el zigzag, el différance y el juego de espejos del mise en abîme que conjugaba todos esos emblemas en sus múltiples niveles, y la banda de Moebio que tridimensionalmente lo describiría. Inversamente, la aceptación y alineamiento armónico con este infinito y fluido devenir, y no su oposición, es el mensaje de salvación del Buda.

En Maitreya I, no obstante, a medida que el relato se desplaza más y más hacia Occidente, lejos de alinearse armónicamente al paradigma budista, este personaje y su mensaje gradualmente se subvierten y desintegran a través de la parodia.³⁵ Por ejemplo, aunque el maestro inicial enuncia preceptos budistas que Cobra II, sin enunciar, dramatizaba textualmente de manera persuasiva, como: “--El vacío es la forma. La forma es el vacío . . .” (22),³⁶ más adelante el nuevo “encarnado” los subvierte y anula, con gran trivialidad, respondiendo “a todo koen con un eructo, una trompetilla, o el fácil aforismo, ‘samsara es nirvana’ ” (54). Similarmente, sugiere moverse en un plano mental trascendental, mas allá de la conciencia racional, y no sujeto ya a modelos fijos de pensamiento que, no obstante, paródicamente puede cifrar numéricamente de manera

precisa, “Conozco de sobra los cincuenta y un modelos de pensamiento” (36). Y, evadiendo cumplir la función mesiánica del futuro Buda, expresa lúdicamente, “Quiero continuar la conversación que dejé interrumpida con mi amigo el abate supremo del monasterio de Surmang, y que sostenemos desde hace once generaciones. Me debe dos gallinas” (36), tomando “cada vez más a la ligera su misión” (54) o más bien la orden que le imponen las viejas, por motivos lucrativos, de que “llevara su mensaje a occidente” (54):

--Has venido a esta isla, so fresco, abandonando como te correspondía el Paraíso de Amitaba . . . para liberar a todo ser vivo, y no te dejaremos volver . . . hasta que no entre en el nirvana la última hormiga. Vas a prodigar tu enseñanza . . . y aprender inglés con discos para que pueda entenderte todo el mundo. (55)

No obstante las órdenes de las viejas, el encarnado tomará con igual ligereza “dobles martinis” en la cocina del hotel ceilanés “sin que le importara un comino el dharma” (55); dejándoles, a pesar de ello, como legado a las fanáticas hermanas Leng, antes de morir una vez más, lo cual profetiza él que pasará “Esta misma noche, después de que den los resultados del fútbol” (69), un “. . . no se cuente de mí; no prodigué saber, marqué su sitio vacío y nómada” (69). Vale comentar que aún así, velado tras la parodia, ese “sitio vacío y nómada” señalado por el encarnado alude a ese ritmo oscilante y en desplazamiento continuo que recorrerá todo el texto y que como el mise en abîme que la estructura es en sí el mensaje subyacente que la obra simula y a la vez oculta. Y, su síntesis gráfica es la banda de Moebio.

En su desplazarse cíclicamente a lo largo de diversos cuerpos en diversos sitios y en diversos tiempos, definiendo un ritmo cuyo centro es siempre diferido, este personaje dramatiza: 1) la anulación de las coordenadas referenciales occidentales, su lógica lineal causal, a la vez que también dramatiza 2) el trazo de ese ilusorio “otro” en pos del cual se desplaza el “sujeto” y 3) el mismo ritmo metonímico del lenguaje desplazándose en la cadena de significantes sin reposar en significado fijo alguno.

Maitreya I cerrará con la desintegración de la secta budista iniciada por las hermanas Leng a raíz de la segunda muerte de este paródico personaje, más no sin antes haber dejado establecido ese ritmo de encarnaciones que en su gesto repetitivo de “rueda chirriante” sugiere su eventual continuación en la segunda parte de la novela, y que coincidirá con el desplazamiento y llegada de Iluminada y Luis Leng, descendientes de las viejas, a Cuba, donde se reanudará la acción en Maitreya II. Eventualmente, y cerrando la novela y esta segunda parte, se dramatizará, de manera otra vez explícita, una última, aunque monstruosa, reencarnación del Buda y la reanudación del ciclo.

El Buda, como todo el texto de la novela, representa la apertura al “vacío” de una crisis referencial o aporía, producto de la anulación de las fronteras lógicas habituales, y con ellas la erosión paralela de la escisión psíquica o “falla lacaniana,” en palabras de Sarduy, que constituye lingüísticamente la identidad de manera binariamente organizada. No obstante, al parodiar los preceptos budistas, este personaje niega el budismo en sí como la alternativa, impidiendo el fácil anclamiento en este paradigma como respuesta última, más dejando el texto, en su continua búsqueda, en esa errancia permanente, y en la oscilación referencial de la que surge la subjetividad queer, desplazándose libremente, sin fronteras fijas, en ese vacío arreferencial que la constituye.

En su continuo desplazamiento, el Buda dramatiza el impulso metonímico de la cadena de significantes del lenguaje en su devenir hacia el “otro,” cuyo deseo, siempre insatisfecho dentro de los esquemas habituales, propela el ritmo vicioso de su desplazamiento circular, a manera de una “chirriante rueda,” que impulsa el texto mismo, y que la obra dramatiza aludiendo a los dos planos psíquicos lacanianos, paralelos: el Imaginario y el Simbólico.

3.7.3. Los cinco monjes tibetanos

Aunque el texto se refiere a ellos individualmente, no se pasa de la descripción impersonal: “un Lama” (17), “el monaco” (17), “el heraldo” (19), “un superior lamaico” (18), “otros dos monjes” (19). No se ofrecen rasgos que caractericen y diferencien a unos de otros, de manera que su “identidad,” como la del Buda, queda siempre diferida. Más que como individuos funcionan como grupo, y bajo esta categoría reciben múltiples nombres, entre ellos: “los cuatro monjes” (20), “los exiliados” (34), “Comisión experta en Metempsicosis” (34), “los doctos” (36). Discípulos del maestro budista, su función en el primer nivel de la trama es salvaguardar, llevando consigo al exilio, los objetos y textos sagrados de su fe, antes de la llegada de los invasores chinos, y realizar, seguidamente a su muerte y entierro en Tibet, el puntual encargo de su guía espiritual, o sea seguirle el rastro en su nueva “transmigración” o desplazamiento, “la gran mudada,” y localizar su nueva encarnación en otro sitio y otro cuerpo, en el futuro inmediato, sirviéndose de guía para realizarlo de la profética visión que les comparte él mismo instantes antes de morir, amonestándolos a huir inmediatamente, ¡Al sur, antes de que lleguen los nórdicos amostazados!” (21).

Como lo evocan las imágenes pintadas en los pergaminos/rollos de seda que llevarán consigo los discípulos, “herencia de antiguos monasterios, que los monjes habían conservado de guía a discípulo a lo largo del tiempo, como una misma pregunta repetida desde la nieve hasta la nieve” (19), su misión es perpetuar ese interminable diálogo atemporal, a pesar y más allá de las engañosas coordenadas del espacio físico visible; engaño a que aluden los mismos monjes en los últimos consejos que enuncian, aunque leído, al oído del maestro, “transeúnte” en agonía, preparándolo para su nuevo “viaje”:

. . . que supiera bien claro que todo lo que iba a ver, aun lo más intenso en color, lo más presente y palpable, y hasta, si llegaba al final de ese intermedio, una luz inmaterial y blanca, no era más que una proyección engatusante de la parte más baja de su cerebro, tan esmerada y falaz como la que sirve de pantalla a la vida, y tan carente de realidad como ella. (22)

No obstante los preceptos y consejos emitidos, a medida que se desplazan hacia Occidente, al igual que el personaje del Buda adolescente y las viejas que lo custodian, los discípulos también van a subvertir los mismos principios que anteriormente enunciaran. Contrario a sus propias advertencias, emitidas “a todo galillo” (35), respecto a no dejarse engañar por los sentidos y las aparentes fronteras de la realidad física, ellos mismos parecen ceder a esas mismas coordenadas referenciales habituales de Occidente, al terminar buscando pruebas “materiales” (35) y valerse de estrategias lógicas, de orden racional binario, para verificar lo que por definición es indeterminable e inapresable en el plano budista, o sea la “identidad” del nuevo Buda, pues éste es en sí la negación de aquélla como noción fija:

Vivir para ver: emprendieron al día siguiente, madrugando todos, las pruebas materiales de la transmigración.

Sentados alrededor del supuesto encarnado . . . le presentaron, para que escogiera, varios pares de bonetes, bastones y rosarios --un objeto de cada par había pertenecido al maestro . . . Finalmente se le recitó, a todo galillo y de corrido [o sea de memoria], el comienzo de las Cuatro Nobles

Verdades:

--Siga solo --se interrumpió de pronto el vociferante [monje]. (35, el énfasis es mío)

Sarduy parodia tal examen, en tanto que los monjes buscan, muy a lo occidental y en contradicción a la óptica budista, pruebas “materiales” a lo inmaterial, o sea probar la transmigración del alma del Buda de un cuerpo a otro, para así determinar y fijar su “identidad.” De manera previsible, la misión se tornará tan ilusoria como la búsqueda muy occidental de ese deseado, aunque inalcanzable, “otro” en continuo desplazamiento que brota de la misma insuficiencia o vacuidad del “yo,” del ego logocéntrico, de la insalvable “falta o falla occidental” (Levine, 310), que tan marcadamente impulsa el proceso imaginario de la psiquis y el devenir del lenguaje logocéntrico, en su interminable cadena simbiótica, como la “rueda de las encarnaciones” del Buda o como las múltiples figuras emblemáticas que se muerden la cola en las páginas de ésta y la anterior novela. Acordemente, a la vez que los monjes dan con el “objeto de tanta codicia” (36), su deseado “otro,” se desvanecen al día siguiente con él las viejas Leng, igualmente poseídas de codicia occidental, dramatizando nuevamente esa dinámica circular de la que, según Lacan, no puede sustraerse el pensamiento occidental, en pos de

su ilusoria ancla referencial o “identidad.” Irónicamente, la misión del Buda, encargada a éstos, se torna en habitual búsqueda occidental, y por lo tanto en el vacío del que el hombre ego/logocéntrico está condenado a huir sin poder lograrlo, “huir sin huir,” ya que, similarmente a Prometeo encadenado, el impulso de huida en sí lo retorna referencialmente al inicio de manera auto-reflexiva, y, como a Narciso, la búsqueda lo retorna siempre al punto de partida sin poder escapar.³⁷

Bajo el disfraz del budismo, los monjes de Maitreya I dramatizan el mismo ilusorio proyecto del orden patriarcal occidental de apresar la identidad de las cosas con un lenguaje binario igualmente fijo para, en torno, “fijar el mundo” y la “realidad” (Foster, Producción, 20), en este caso particular, del Buda, quien por definición constituye en sí la vacuidad de aquélla, la anulación de la escisión entre sujeto y objeto que constituye la psiquis del ego, base del “yo” de la identidad. De manera previsible, el rastro del reencarnado se les perderá con la huida de las viejas y éste rumbo “al mar,” referente por excelencia abierto. Y, con el desplazamiento de estos últimos tres personajes desaparecen también del relato los monjes, aunque no del todo, reapareciendo intermitentemente luego, aunque disfrazados, a manera de nuevas sectas. Y, así mismo, como se puede inferir ya, habiéndose anulado las barreras entre ambas obras, los monjes reaparecen o reaparecían, circularmente, en la secta pseudo-budista de Cobra II.

Previsiblemente, la búsqueda en cualquiera de sus mutaciones a lo largo del texto, sea cual sea el objeto diferido, queda continuamente frustrada, y sólo el desplazamiento se mantiene como testimonio perenne de la misma y como dramatización, aunque aquí parodiada, del “espacio” oscilante del Buda ideal, metáfora de la subjetividad queer que emerge del texto en paralela oscilación desplazante, como aquel espacio mental “vacío y

nómada” (69) del “saber” no convencional al que alude el mismo encarnado; “vacío,” en tanto que abierto, y “nómada,” en tanto que no fijo, sino mutante. Finalmente, para no fijarlo, lo sagrado de su trascendental misión queda también erosionado con el carácter memorizado de las “Cuatro Nobles Verdades,” recitadas “a todo galillo y de corrido” (35) y las “palabrotas mal disimuladas” (19) de los monjes.

Al igual que el Buda, otros personajes de Maitreya II como las Gemelas chinas, y en escala mucho menor Luis Leng, el cual no es necesario elaborar separadamente, se tornan similarmente en “objetos de codicia” a medida que éstos se desplazan más y más hacia Occidente, de manera que el locus que llega a ocupar el Buda en su proceso de degradación en Maitreya I, traducido como espacio de deseo, pasará en Maitreya II por distintos cuerpos hasta llegar al final de la obra a su máxima deformación, y potencialmente paralela liberación, en Medio Oriente. Componente importante en el cumplimiento de esta función degradante de las gemelas será el enigmático y crucial personaje del Enano pintor que más adelante se elaborará necesariamente en capítulo separado. No obstante, previo al análisis de estos personajes claves, las Gemelas y el Enano, hay que señalar otros intermedios en tanto que cumplen funciones ya paradigmáticas.

3.7.4. Las siempre presentes

Como en Cobra, reaparece en Maitreya el personaje binario de Socorro y Auxilio, y se las reconoce, ya no por sus trillados nombres iniciales, sino por la emblemática función que desempeñan, no obstante su carácter completamente plano, a lo largo de la obra narrativa de Sarduy, o sea haciendo y deshaciendo, diciendo y

contradiendo, invirtiendo y revirtiendo; en otras palabras, dramatizando la oscilación referencial. Desaparecen y reaparecen bajo múltiples nombres: sea “Las hermanas Leng” (30), “las decanas” (54), “las Madres” (79) o “las Tétricas” (131). Incluso se las podría superponer a las enigmáticas Gemelas “Simétricas” (93). Paralelamente, se las describe bajo diversos disfraces, entre ellos: “las arrugadas” (67), “dos viejas brujas” (95), “Dos viejas harapientas” (113), o bien “dos muchachas de pelo lacio” sonriendo “sobre motoneta” (32). Aunque su presencia es intermitente, sobresalen dos papeles. En Maitreya I personificarán a las codiciosas madres adoptivas que sacan provecho económico del Buda adolescente y los seguidores de su secta. En Maitreya II reaparecen como las “Tétricas,” las envidiosas brujas que buscan destruir, sin éxito, a la Tremenda como soprano estrella del neoyorquino “Boite Boricua” (142) y de paso a su doble gemela, la Divina; reduciéndose eventualmente el dúo de gemelas, habiendo desaparecido ya la Divina, a la Tremenda solamente. Por último, en círculo completo, las Leng reaparecen de nuevo, al final de Maitreya II, como las viejas que cuidarán al deforme Budita, “engendro” del parto anal de la Tremenda.

VIII. LAS GEMELAS O EL DOBLE

3.8.1. Dramatización explícita de escisión entre el “yo” y el “otro” como inversos

Personajes en extremo complejos, también de múltiples nombres: “las gemelas terapéuticas” (89),³⁸ “las jimaguas” (89), “las mellizas” (89), “las ijebes” (91), “las Gordas” (93), “las Colosales” (110), “las Géminis” (94), “las Simétricas” (93), “las duales” (95), “eurítmicos modelos”(90); siendo estos tres últimos particularmente significativos para el presente análisis, especialmente el final. Su complejidad requiere

que su análisis se haga por etapas, o estadios, empezando por las más obvias, a manera de capas superpuestas, cuyos diversos significados contribuyen en conjunto a un significado dinámico mayor que remite al mise en abîme que ellas, en su reflexiva oscilación referencial, dramatizan y que hace reflejo de los juegos de espejos que estructuran el texto entero de la obra, apuntando a la subjetividad queer que merge de ella y a la banda de Moebio como su síntesis gráfica.

Continuando el ya familiar “procedimiento de usar personajes que se transforman en otros” (Rivero-Potter, Autor, 109) y que, a la vez, se reflejan unos en otros, a manera de una cadena retroalimentativa,³⁹ o franja de Moebio, que Sarduy perfeccionará en Maitreya, y como sus cambios de nombre lo sugieren, este personaje dual pasará por numerosas etapas, estadios o transformaciones que entroncan y se pueden leer, al nivel temático de primer plano, como adicionales “reencarnaciones” del paródico Buda de Maitreya I. No obstante, ahora, en Maitreya II, “la chirriante rueda de las reencarnaciones” avanzará en acelerado proceso de deterioro, a medida que el locus del Buda se desplaza en el espacio a través de las distintas “poses” corporales que adoptan las Gemelas, o distintos “cuerpos” en el mismo cuerpo, a lo largo de sus desapariciones y reapariciones, en dirección hacia Occidente -- sitio por excelencia de 1) escisiones, 2) dualidades y 3) oposiciones. De la “integración” armónica del Buda⁴⁰ en el espacio mental fluido de Oriente en que terminaba Cobra II y se inicia y despliega, aunque paródicamente, Maitreya I se pasa a la dramatización explícita del “desdoblamiento,” o la “dualidad” cada vez más conflictiva, de las Gemelas⁴¹ en el espacio mental compartamentalizado de Occidente en Maitreya II.⁴²

La gradual metamorfosis de las Gemelas, y del Buda como locus latente en ellas, se sucede a lo largo de otras metamorfosis paralelas, dramatizadas de manera veladamente simulada, a niveles subyacentes y menos obvios, que requieren del lector ejercitar una práctica de lectura a varios niveles o una lectura “anamórfica” en el sentido pictórico, barroco que la define Sarduy:

El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores . . . descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, “real,” **no dista, en la oscilación** que le impone su trabajo, **de la práctica [psico]analítica** (Simulación, 25, énfasis es mío)

como un proceso de desciframiento/descodificación análogo al que demandaba la compleja lectura de relaciones inversas entre niveles, implícita en el mise en abîme de Cobra, y que curiosamente Sarduy compara en la cita anterior al proceso de desciframiento/descodificación a dos niveles superpuestos, uno explícito y uno oculto, que se realiza en el psicoanálisis (25), remitiéndose a Lacan, a partir de la relación inversa que establece éste entre la psiquis y el lenguaje; el lenguaje como medio de acceso al subconsciente, o sea como reflejo inverso de la primera --la psiquis.

3.8.2. Imitación de “doble” o Narciso de sí mismo

Me refiero a la dramatización en secuencia espacial que, a lo largo de Maitreya II, realizan las Gemelas de tres diferentes momentos o posibilidades ontológicas de ser (en el espacio) del referente clave o fundacional de “el modelo,”⁴³ según su ubicación relacional respecto al “doble” implícito en él, o lo que es inversamente igual, las

posibilidades de ser (en el espacio) del “doble” según su ubicación relacional respecto al “modelo;” dinámicas ambas conjugadas en un tercer momento en la noción misma de la “imitación del doble”(Sarduy, Simulación, 93),⁴⁴ evocada al inicio del capítulo, y dramatizada en su etapa final por Tremenda y su “robot biológico” (148), o doble, al cual ella, como presunto modelo, terminará imitando.

Por ahora, y para propósitos del análisis que páginas adelante se hará en más detalle, desglosamos, brevemente aquí, esas tres posibilidades dramatizadas por las Gemelas a lo largo de su desplazamiento hacia Occidente de la siguiente manera: Sea 1) la relación tradicional del modelo anclado habitualmente del lado fuera del espejo, en la “realidad” de “este lado,” en posición superior a un subordinado y obediente “doble,” ubicado correspondientemente del lado interior del espejo, en la “ficción” de aquel “otro lado,” o, invirtiendo las coordenadas referenciales del mismo espejo, como eje mediador de esta relación referencial, y las correspondientes jerarquías,⁴⁵ problematizándolas, 2) la posibilidad de ubicación del “doble” del lado fuera del espejo, de este “otro lado,” y en posición superior al “modelo,” subordinado este último ahora dentro del espejo a la obediencia de su “doble;” y la última posibilidad, o sea 3) la relación combinada de ambas posibilidades en un estado de permanente oscilación⁴⁶ entre el interior y el exterior del espejo, que como el mise en abîme en el estanque de Narciso, disuelve toda noción de jerarquía lineal, causal y la organización lógica binaria derivada de esa relación, cuando el espejo, como eje mediador y metáfora de la línea fronteriza de “la realidad,” es estable y no hay oscilación. De manera que así como no podíamos establecer cuál era “original” o “primero” en la relación de raíz cuadrada entre Cobra y Cobrita, aquí tampoco podemos establecer cuál lado precede a cuál con relación al espejo,

y como veremos adelante, cuál gemela es cuál ⁴⁷ con relación a la trama, y cuál es la verdadera trama y significado entre los más obvios de primer nivel y los ocultos subyacentes.

Paralelamente a estos cuestionamientos acerca de las posibilidades “espaciales,” en sentido ontológico, de la noción abstracta de un posible “modelo,” como categoría y eje referencial clave,⁴⁸ y la correspondiente inestabilidad de su estatus como eje “original” fijo, que podríamos traducir y comparar análogamente al “logos central” fugaz derridiano y su análoga función jerarquizante; las Gemelas como dúo referencial en oposición binaria simulan, y metafóricamente evocan, la aplicación de los mismos cuestionamientos a otros planos correlacionados de la experiencia no estrictamente espaciales. De hecho, antes de proseguir, vale señalar y reiterar que la relación modelo/copia, como concepto en sí, se puede traducir a una estructura “espacial,” topológicamente hablando, compuesta a base de dos niveles jerarquizados, en la que el visible refleja o “remeda” al oculto, o traducido al caso de las gemelas, en que una gemela imitará a la otra, sin poderse distinguir cuál es modelo y cuál copia, y allí mismo radica lo oculto. Ahora bien, esta misma estructura (a dos niveles, jerarquizados, en oscilación referencial) se transfiere metafóricamente a los tres siguientes planos dramatizados en la obra: sea en 1) el plano psicológico como en 2) el de la representación visual pictórica⁴⁹ y su correspondiente metafórico en 3) la representación lingüística literaria. De hecho, desde el ángulo lacaniano, el primero, o sea el plano psicológico, encuentra reflejo inverso en ambos, dos y tres: el plano de la representación visual pictórica y el plano de la representación lingüística literaria, en tanto que la representación en sí, como proceso cognoscitivo en general, es reflejo del orden lógico en la psiquis y al revés, el uno revela y oculta a la vez

al otro. Representamos como percibimos y percibimos como representamos, y en este sentido la representación, sea pictórica o poética, es reflejo inverso oculto, en tanto que inconsciente, de la psiquis. Por ejemplo, dibujar es simular y, a la vez, ordenar la realidad. Y, así mismo, de forma paralela, el proceso de desciframiento de una obra pictórica anamórfica es análogo al proceso de lectura que requiere una obra literaria estructurada en base a una oscilación referencial entre niveles que se simulan y a la vez ocultan. Ambos requieren de un “desplazamiento” espacial o mental. Y, por lo tanto, de manera metafórica, ambas son anamórficas. Vistos desde este ángulo lacaniano, el proceso en el plano dos (2) remite al plano Imaginario y el proceso en el plano tres (3) remite al plano Simbólico; procesos mutua e inversamente complementarios. En su oscilación referencial a lo largo del espacio en dirección a Occidente, las Gemelas aluden a todos estos procesos correlacionados simultáneamente, pero remitiendo, en última instancia, a la psiquis como estrato primario al cual remite también la “simulación inicial,” o la “falla lacaniana,” del mirror image durante el mirror stage, y a partir de esta todas las subsecuentes imitaciones, o simulaciones, que a fuerza de condicionamiento, ordenarán, a través del filtro lingüístico del discurso habitual oficial, de manera marcadamente binaria, la “realidad” occidental.⁵⁰

Ahora bien, y previo a continuar, vale señalar a la vez, que para explicitar estos diferentes momentos o “estadios” en la relación dinámica entre modelo y copia que las Gemelas dramatizan en su desplazamiento geográfico, Sarduy mismo remite teóricamente al fenómeno preciso de la simulación y tres de sus distintas modalidades miméticas: la copia, la anamorfosis, y el Trompe L’oeil (Simulación, 53); como técnicas similares o mecanismos plásticos cuyas estructuras implican ejes y, por ende, sugieren posibles

oscilaciones o vuelcos de valores referenciales que aluden a una potencial alteración de conciencia. No obstante, el presente análisis se enfoca principalmente en la anamorfosis, que ya anteriormente se definiera, y que evoca esa estructura a dos niveles jerarquizados, uno visible y uno oculto, que oscilan y se intercambian de manera similar a la dinámica implícita en la noción misma de la “imitación del doble” ante los espejos, en relación a un asumido “original.” Explicando esta manera “anamórfica” de estructurar y leer su obra, Sarduy expresa:

. . . como una *superposición de estratos* . . . quizás, lo que hice fue llevar hasta el máximo la dilatación de ese círculo, llevar la elipsis hasta lo máximo, convertir el discurso sobre lo cubano en una verdadera anamorfosis, es decir, no se ve nada frontalmente, se ve todo marginal, tangencialmente. No podemos tener acceso directo a la representación, a la percepción, a la imagen. El único acceso es lateral” (Kushigian, “Serpiente,” 20, el énfasis es mío)

y consecuentemente, como agrega respecto a su obra, “Lo importante es lo que no se ve” (16), lo que está oculto detrás de lo que sí se ve.

En la medida que las gemelas dramatizan estas distintas maneras de imitar y repetir al “otro” en ellas mismas, revelan, de manera correspondiente, distintos estados de conciencia respecto a la relación modelo/copia, específicamente respecto a la jerarquía implícita en esa relación. O sea, revelan distintas posturas o actitudes de la “copia de turno” respecto al “modelo de turno.” Conforme avanzan, despliegan al menos seis etapas: 1) una decreciente necesidad de concebir la ubicación de las partes de su binomio como rígidamente fija, y 2) un creciente entendimiento de éstas partes y ubicaciones

como dinámicamente intercambiables. Progresivamente, al dramatizar esa alteración de conciencia, las Gemelas dramatizan, de manera paulatina también, un correspondiente 3) decrecimiento, de parte de la asumida “copia de turno,” de la necesidad de imitar a la asumida “modelo de turno,” entrando ambas en 4) competitivo conflicto al punto de que 5) la relación se invierte y, desacreditado, termina el “modelo” imitando a la “copia” rebelde, o sea “imitando a su doble.”⁵¹ Eventualmente, en un momento dado del proceso, el conflicto hace que una incluso 6) elimine a la otra, detalle significativo, que se elaborará adelante. Ahora bien, la inversión dramatizada por las Gemelas no cesa allí, sino que su gesto implícitamente sugiere al lector una oscilación general que potencialmente provocaría un vuelco referencial o de valores, en cadena, sobre todos los ejes binarios fundacionales ad infinitum.⁵²

A la vez, y ahondando más, vinculado a la dramatización de estos A) desplazamientos espaciales y geográficos, de esas B) etapas de madurez y cambios en el estado de conciencia respecto a la relación modelo/copia; se da una paralela C) concientización respecto a la relación entre el mirror-image y el “yo,” y la identidad referencial resultante en la constitución de ese “yo,” y D) la conexión de toda esta cadena de relaciones al mecanismo primordial de la “simulación,” partiendo, como ya se señaló atrás, de esa simulación inicial que remite al mirror-image. Me refiero al proceso perceptivo y simbólico de codificación y decodificación del sujeto en su relación al otro, a partir de esa experiencia, imprescindible para la madurez cognoscitiva (Lacan, Ecrits, 2-3).

Anticipándose a las conclusiones, se señalará que es la ubicación, continuamente cambiante, respecto a un “otro” mutante y fugaz, con relación al cual el sujeto busca,

obstinadamente, ubicarse, lo que problematiza su estabilidad referencial y provoca la paralela inestabilidad de su ilusoria identidad. Más que nada, es esa inestabilidad referencial lo que las Gemelas, zigzagueando en patines, dramatizan, cada una en relación siempre desplazante respecto a su “otra.” A continuación, y habiendo detallado la pluralidad de los planos convergentes, pasaré a evidenciar los más relevantes en el análisis concreto del texto.

IX. ANALISIS TEXTUAL DE GEMELAS: EURITMICOS MODELOS

Reiterando lo señalado, a la vez que las Gemelas dramatizan una trama más evidente en el primer plano, que trata: 1) de su desplazamiento espacial, geográfico, desde Cuba en dirección occidente, cuyo movimiento evoca la transmigración paralela del Buda, como locus en función desplazante y 2) su gradual “degeneración” y la desintegración de su dualidad corporal; a un nivel subyacente, las Gemelas dramatizan otro mensaje oculto, aunque más relevante. De hecho el primero sólo se entiende en su profundidad si se entiende el subyacente. De manera que el nivel más tangible es necesario en tanto que reflejo inverso de ese otro plano oculto, el cual también se vinculará al Buda como metáfora de otro tipo de desplazamiento, ahora en el plano de la conciencia. Me refiero a una alteración cualitativa de aquélla que el análisis presente ubica en el espacio mental fluido de lo queer. De hecho, incluso a ese nivel estructural formal, la obra alude a una progresión espacial paralela y en oscilación constante tripartita de: dos planos, dos tramas y dos mensajes inversamente interrelacionados, emblemáticamente encadenados o entrelazados como las mismas gemelas lo eran a la hora de su nacimiento, “Nacieron juntas y enlazadas” (87).

En este sentido, topológica y estructuralmente Maitreya funciona a manera de una obra pictórica anamórfica, cuya lectura y desciframiento requieren, de manera análoga al proceso analítico del psicoterapeuta, con el que Sarduy compara el primero (Simulación, 25), en su labor de desciframiento psicolingüístico, a leer de manera invertida el mensaje subconsciente del “otro,” u objeto oculto, que emite el “yo,” o sujeto tangible, a través del lenguaje consciente. Hay que “leer,” “ver” e inferir de manera inversa, como a través de espejos. Y, como se verá adelante, topológicamente, todos los procesos señalados convergen, a manera de síntesis, describiendo el mismo trazo de la banda de Moebio

X. GIROS DIRECCIONALES

3.10.1. Primer momento

Como primer elemento a señalar, los nombres de las Gemelas apuntan ya al carácter de la relación inicial entre ellas: “las géminis” (94), “las duales,” (95), “eurítmicos modelos” (90), “las simétricas” (93). Todavía no se las nombra o describe por separado, sino como dúo sin nombre o carácter individual para ninguna. Las dos forman un binomio inseparable y no diferenciado. En el plano espacial su relación equivale a una realidad referencial igualmente indiferenciada, y no organizada jerárquicamente. Lo que se subraya por ahora es su “simetría” y “sincronía” de movimientos, haciendo todo impulsivamente “a dúo” (90) como igualmente lo hicieran al inicio, y sin conflicto, Cobra y Cobrita, en Cobra I, y ninguna primero o después que la otra.⁵³

Ninguna parece dominar el “espacio” más que la otra, y, por lo tanto, todavía no se perciben fronteras espaciales que limiten el movimiento de ninguna a favor o en

desfavor de la otra, y, cambiando inversamente de ángulo referencial y dirección, que permita tampoco poder estructurar el espacio mismo en su entorno con relación a ellas como referente. De hecho, implícita en esta relación, hay también un estado indiferenciado del tiempo. Si no hay diferencia en el espacio, tampoco puede medirse y determinarse un cambio o diferencia en el tiempo. Así como ellas no funcionan como ancla referencial fija para determinar el espacio o el tiempo, así tampoco el carácter totalmente abierto del espacio y el tiempo en que habitan sirve de ancla fija para determinarlas a ellas. Ambas parecen existir en la indeterminancia paradigmática del espacio mental queer, cuya metáfora en la obra, según el presente análisis, es el Buda. Todavía no hay ejes referenciales jerarquizados binariamente, sino un fluir indiferenciado del tiempo y el espacio que, como señale atrás, evoca, topológicamente, el fluir de la franja de Moebio que ellas mismas al nacer entrelazadas, y no una separada de la otra, dramatizan: “Nacieron juntas y enlazadas . . . [una con] una manito agarrada a la [otra] naciente por el tobillo izquierdo . . . la otra mano, con el puño cerrado, le quedaba [a la otra] entre las piernas [dentro del ano]” (87). De hecho, además de entrelazadas, nacieron literalmente compenetradas, sugiriendo, a través de los puños “adentro,” una ininterrumpida continuidad; posición emblemática que se repetirá de continuo en sus futuras prácticas sexuales.

El enlazamiento físico o encadenamiento evocado en su nacimiento sugiere la relación de circularidad simbiótica a la que se aludirá progresivamente a lo largo del texto, que como la “chirriante rueda de las reencarnaciones” de Maitreya I gira infinitamente en torno a sí misma y sin transición, coincidiendo con otros emblemas similares señalados anteriormente y sugiriendo el origen arreferencial de donde proceden

las Gemelas. Y, de hecho, no se nombran u ofrecen datos claros acerca de antepasados algunos. Su origen permanece indeterminable como el espacio en que existen. Ahora bien, vale hacer un paréntesis y señalar, proyectándose a la segunda y tercera etapas o “momentos,” que a este primer impulso de compenetración simbiótica, que podríamos ubicar en el estadio prelingüístico⁵⁴ del desarrollo psíquico, se le superpondrá, velándolo, un orden e impulso contrario, de carácter lingüístico, que gradualmente se les impondrá desde afuera a las Gemelas al entrar en el plano Simbólico del lenguaje; coexistiendo en ellas de ahí en adelante ambos impulsos, pero imponiéndose el segundo visiblemente al otro primero, para entonces suprimido y oculto. En el tercer y último momento, y como resultado de una alteración de conciencia que deconstruirá ese orden lingüístico impuesto, se invertirá la relación y restaura al plano superior el primer impulso. Pero, regresemos ahora de nuevo al punto inicial en que quedáramos.

Hasta este punto, todavía no se han establecido diferencias referenciales claras, como nombres individuales, que determinen diferencias de status, sea de “modelo” respecto a una, o de “copia” respecto a la otra, sea de “original” o de “doble,” sea de “yo” u de “otro,” etc.; aunque la intención de hacerlo, que se impone desde afuera, del sistema ideológico preestablecido, imaginaria y lingüísticamente, ya se intuye, “Eran tan idénticas . . . que había que marcarlas con puntos de colores en la frente . . . “ (87).

Eventualmente, con la imposición de marcadores referenciales como nombres individuales, se las separará y jerarquizará acordemente.

Entre tanto, y previo a la rígida cristalización de este proceso hacia una definición referencial, imaginaria y lingüística, su involuntario y mutuo magnetismo, o espontáneo impulso centrífugo a fundirse de nuevo en una sola como en el útero, aunque sin éxito, se

evidencia incluso en las actividades más elementales de juego. Por ejemplo, como se narra, dando “saltos cruzados” (88) “jugando a la suiza” (90), “La acción cruzada de su magnetismo terminó por asombrarlas a ellas mismas” (90), e implícitamente a confundirlas, como si en un momento dado del “juego,” mareadas de cruzar(se), hubieran perdido ellas mismas noción de cuál gemela era cuál.⁵⁵ El “movimiento cruzado” de sus juegos contribuye a que, a pesar de la gradual y eventual imposición de orden y jerarquías rígidamente fijas, se pierda todo rastro espacial de su “origen” individual. Como en el “juego” de oscilación referencial del différance, la oscilación zigzagueante de su movimiento hace que se pierda simultáneamente el referente último de su identidad. Una puede ser la otra, y la otra la una. Paralelamente, ese “movimiento cruzado” evoca la oscilación magnética, o podríamos decir que metonímica, entre los otros estratos en par de la trama y estructura de la obra, y sus innumerables ecos en los personajes a lo largo de ella.⁵⁶

En el plano psicológico, no hay todavía un “sujeto,” con conciencia de ser “yo” y, por contraste inverso, un “objeto” u “otro” de ese “sujeto.” Sólo existe el plano Imaginario prelingüístico y no ha surgido el plano Simbólico del lenguaje. No obstante, este estado de limbo referencial, no se prolongará. Según se narra, “Crecieron mirándose a los ojos, asombradas de tanta simetría” (88), o sea “siempre de frente” (109), una a la otra, como quien estudia asombrado su imagen inversa ante un espejo. De hecho, y aludiendo al paso cognoscitivo del “mirror stage,” el personaje clave del “Enano pintor,” quien aparecerá en este preciso punto, incluso las hace posar, “para dejar la historia gráfica de tan eurítmicos modelos” (90). Haciéndolo, el Enano confronta a las gemelas con su propia imagen ante el espejo, obligándolas a desarrollar mentalmente una “auto-

imagen,” y por ende, según Lacan, a tomar conciencia de sí mismas como individuos separados, dando inicio al proceso de alienación, al nacimiento de la “falla lacaniana,” a la escisión entre “sujeto” y “objeto,” entre “yo” y el “otro,” y su infinita cadena de proyecciones psicológicas e ideológicas. Tal proceso convergerá con su entrada gradual en el plano Simbólico del lenguaje, cuyo orden oficial eventualmente les impondrá el carácter binario y jerarquizado habitual de Occidente. Pero antes, las Gemelas adquirirán nombres separados que las fijarán determinísticamente, ya no como dúo, sino como entes individuales: “para los sagueros . . . las Gordas . . . fueron, y para siempre, la Divina y la Tremenda” (93). Significativamente, sus nombres luego cederán a apodos un tanto despectivos, y todavía luego a distintivos con marcado tono despreciativo, señalando más y más las jerarquías emergentes.⁵⁷ Introducir nombres para diferenciarlas, siendo idénticas, es precisamente introducir e imponer diferencias que sólo existen en ese plano Simbólico lingüístico y sus categorías referenciales, y no necesariamente en “realidad” externa y no simbólica. En fin, con la entrada en el lenguaje y la simultánea escisión de las Gemelas con nombres distintos se pasa al deseo que la escisión genera, y con el deseo a más claras jerarquías.

3.10.2. Nacimiento del deseo y establecimiento de jerarquías

Paralelamente, a medida que aflora la conciencia de “ser,” la individualidad y la alienación o separación del “yo” y el “otro,” aflora inversamente, cada vez más fuerte, el deseo por aquél, que no es sino deseo por y de (re)unirse consigo mismo, a través de ese “otro,” que era parte de sí, ahora distanciado, provocando el vacío de “la falta” (107) que alienará a las gemelas cada vez más y las desosegará sexualmente de igual manera. De

ahí que ahora quieran ellas reunirse quizás mucho más a través del sexo. Por ejemplo, cuando en orgía con Luis Leng, en busca de satisfacer el deseo compartido entre ambas por él, a quien “incrustaban entre sus volúmenes” (97), como eje referencial metafórico entre ellas, se las describe todavía como “bultos simétricos” (96) con “calores idénticos” (97) y “vueltas una contra otra” (97), a manera de reflejos inversos ante un espejo, y como impulsadas a fundirse, no obstante aquel “otro,” por su mutuo e inconsciente magnetismo, como queriendo traspasarlo como barrera y volver al “origen,” para entrelazarse ellas como lo estaban antes en el útero. Gradualmente, esa “falta” o “falla,” o sea la necesidad de satisfacción del deseo individual a través de la “otra,” función que así mismo se desplazará a otros “otros” como Luis Leng, en un mundo cada vez más diferenciado y compartamentalizado, las llevará a la competencia y antagonismo, y junto con esto a las jerarquías y luchas de poder. Y, con éstas florecerá la ubicación referencial desigual de una con relación a la otra que culminará, en las siguientes etapas, con la aniquilación de una por la “otra,” o sea de Divina por Tremenda.⁵⁸

A medida que se va estableciendo una jerarquía lingüística preconcebida, también se va estableciendo un orden referencial cada vez más claramente apoyado en el lenguaje que lo codifica, refiriéndose a cada una, ya no por su nombre solamente, sino por su sitio y función referencial desigual, a través de apodos que ubican a una como “modelo” y a la otra como “copia,” entre ellos: “La segundona” (109), “la Obesa Dos” (110), “la rolliza sosia” (110), “su modelo” (110). “su símili” (133), “la injundiosa titular” (134), “la facsímil” (148), etc. No obstante, y a pesar de esta necesidad de clasificación lingüística, simultáneamente, el uso profuso de los apodos contribuye al efecto contrario de confundir

más la referencialidad como lo sugería su continuo saltar a contrapunto cruzado y lo subrayaba el uso necesario de puntos artificiales en la frente para diferenciarlas.

3.10.3. Plano temático superior

Antes de continuar, vale, por el momento, regresar al primer nivel de la trama, o al plano paralelo superior, y más tangible, de manera que no perdamos el paralelismo, y adelantarnos un poco. Como sucedía en el caso del Buda de Maitreya I, conforme crecen, a las Gemelas se las llegará a codiciar por múltiples dones involuntarios, entre ellos sanar a los enfermos saltando de la manera cruzada ya señalada, y a contrapunto, tres veces sobre aquéllos (88), jugando suiza; y como al Buda, se las llegará a considerar, “las diosas vivas de todo Sagua la Grande” (89). Curiosamente, el desplazamiento de su movimiento sobre los enfermos gráficamente puede describir, además del “juego” del différance y otros emblemas, el trazo infinito, en forma de ocho, de la banda de Moebio. Eventualmente, perderán los primeros dones y junto con sus nombres particulares gararán otros, ya no como dúo, sino como entes individuales, agregando a su competencia y diferenciación jerárquica. Ahora bien, y aprovechando la coyuntura de los dones, a lo largo de la trama de Maitreya II, las “administrarán” cual objeto varios personajes con igual intención comercial a la que ejercían las viejas Leng hacia el reencarnado Buda de Maitreya I: primero 1) Mantónica Wilson (88), luego 2) Cheng-Ching, viuda exiliada de Formosa (92), siguiendo 3) la empresaria de una Boite boricua en Nueva York (128), y por último, habiendo pasado por múltiples escenarios desempeñando igual función teatral, por 4) el mismo Enano, que no habiéndose separado de ellas desde niñas, las terminará reclutando para su singular espectáculo del “templete a mano” o “f.f.a.”

3.10.4. Segundo momento

Habiendo entrado en el plano Simbólico del lenguaje, al imponérseles nombres individuales, imágenes auto-referenciales,⁵⁹ y organizarselas psíquica y jerárquicamente, desde una óptica binarista unidireccional, como sujeto/objeto, tornándose una gemela en copia opuesta y separada de la otra, y por lo tanto como menos,⁶⁰ y proyectando y superponiendo ese nuevo orden psicolingüístico a toda experiencia consciente,⁶¹ se entra a la vez más claramente en el segundo momento o etapa. Y, con este segundo momento, así mismo se entra en contradicción con los impulsos iniciales, prelingüísticos, a (re)unirse ambas en una. De manera que en adelante las Gemelas dramatizan paralelamente dos impulsos contradictorios superpuestos: 1) uno explícito a polarizarse y fragmentarse en dos opuestos y 2) otro suprimido y oculto a reunirse y fundirse armónicamente como partes reversibles de una sola.⁶² Correspondientemente, estos impulsos serán conscientes e inconscientes, visibles y ocultos.

En el plano espacial tangible, se aclaran y materializan fronteras físicas como “marcas de tiza trazadas por Mantónica” (88) sobre las que las Gemelas dan saltos cruzados, intercambiando ubicaciones, como quien, habiendo reconocido su “asombroso magnetismo” (90), busca reimantar el espacio, subversivamente, para virar la direccionalidad de los polos referenciales. A la vez que dramatizan la definición oficial de rígidas fronteras, como “marcas de tiza,” también dramatizan el impulso involuntario de trascender y hacer oscilar, al intercambiar espacios, tales barreras, resistiendo las ubicaciones oposicionales oficiales y con ello la referencialidad artificial lingüística que se les impone, en este caso por la administradora de turno, Mantónica.

Haciendo un paréntesis para retornar al tema más tangible del primer plano, así como en un momento dado del desplazamiento transmigratorio del Buda adolescente en dirección a Occidente, las Hermanas Leng, como administradoras, lo tornan en lucrativo negocio o en un “objeto de tanta codicia” (36); aquí las Gemelas adquieren, debido a sus fugaces dones “terapéuticos” (88-89), cada vez más “valor” a la occidental. Valor, que en el plano del sujeto es equivalente a ese “otro” objeto codiciado en tanto que ente desplazante e inaccesible. De manera que a las Gemelas también “Hubo que ocultarlas” (89), limitando aún más su espacio. En la medida que se las valora económicamente y encajona referencialmente así se las restringe a la occidental también. Así como los isleños ceilaneses le imploraban al Buda adolescente dogmas y milagros, aquí los sagueros de Cuba a éstas imploran similares cosas. Ahora bien, aunque a este punto todavía pareciera mantenerse la armonía entre ellas, no así ya la ausencia de jerarquías y oposiciones, y con éstas pronto llegarán las tensiones entre ellas, como el uso de apodos despectivos lo va sugiriendo: “la sustituta abnegada” (144), “la enjundiosa titular” (134), “la copia verosímil” (149). Entre tanto se desplazan geográficamente de Cuba a Miami y de Miami a Nueva York, espacio emblemático del Occidente geográfico.

3.10.5. Intercambio de lugares y papeles

Las tensiones llegan al punto de que, por fuerzas de orden superior a ellas, como antes lo fueran las “líneas de tiza” de Mantónica y ahora la imposición de intercambiar “papeles” por parte de la “empresaria” (128) de la boite neoyorquina a la que vienen a dar, y donde dramatizan; una gemela va a tener que ceder su “sitio” privilegiado a la “otra,” intercambiando lugares: “—Párate como puedas [dirigiéndose a Tremenda], cariño, que

hay otra corpulenta [refiriéndose a Divina] que disfrazar de ti” (108). Derrocando a la “una” se impone a la “otra” en el espacio que antes le correspondiera a la presunta “modelo,” que no lo era sino de turno. Tal “espacio,” al contrario, fijo, al menos por ahora, será disputado y ocupado en distintos momentos por ambas, en tanto que codiciado locus de poder o categoría privilegiada reservada a la modelo original y superior; función que irá pasando de una a la otra mostrando en este proceso su propia inestabilidad, y entrando así el concepto mismo en el cuestionamiento. Eventualmente, como se elaborará en detalle adelante, la tensión debido a ésta y la adicional disputa por Luis Leng, el objeto de turno de su deseo, llevará a la Tremenda a tomar las cartas en sus manos y aniquilar a la Divina, “para siempre de un pinchazo” (114), a su “otra” parte, instaurándose ella, o su ego, de reina,⁶³ y provocando, irónicamente, no la satisfacción sexual que buscaba, sino aún mayor alineación. Y, con la alienación, en torno, viene mayor obsesión y desosiego por satisfacer la insaciable “falta.” Conforme se adentrarán más en el downtown neoyorquino y en su “espacio mental” la alienación se torna en mayor desosiego y en degeneración sexual.⁶⁴ Pero, eso es adelantarnos mucho a los hechos. Regresemos de nuevo al estado previo de dócil aceptación, por parte de cada una, de su sitio desigual, y a la dramatización de su obediente y asimétrica armonía, a la que siempre subyace, no obstante, suprimido el otro lado subconsciente.

3.10.6. Condicionamiento y automatización

El gradual proceso de domesticación iniciado por Mantónica con las tizas se acelera, preludiando el eventual aceleramiento degenerador de sus primeros impulsos, velados por ahora por el “orden” binario impuesto, pero transferidos luego al desenfreno

en el plano sexual: “Saltaban cada vez más rápido, ya mecanizadas o cónicas, jugando a la suiza . . .” (90). El fragmento apunta a la “mecanización” que las tornará en obedientes, y aun “diestras,” autómatas y luego en desenfrenadas adictas sexuales. A medida que aumenta el rígido condicionamiento occidental así aumentará su desosiego. Velado bajo la automatización subyace siempre el impulso centrífugo por (re)unirse, implícito en la acción cruzada de su magnetismo, que además sugiere la inversión direccional de los polos magnéticos habituales, o sea de la inercia impuesta. A esta etapa marcada por “saltos cruzados” en espacio delimitado y fijo, la sigue otra etapa marcada por el acelerado desplazamiento “lineal” en patines.

En el grado que se va definiendo un espacio medible, en tanto que se van concretizando referentes con que hacerlo, las Gemelas van mudando de estado también: de 1) el estado de “fijeza” arreferencial original, entendiéndose esa “fijeza” inicial no como rigidez física a la occidental, sino en el sentido de existencia en un plano espacial, en sentido topológico queer, en el que fluir no implica un cambio causal, diferencial, cuantificable con precisión, a 2) un estado, aunque delimitado, de movimiento, el de los saltos cruzados, pasando todavía a 3) otro estado aceleradamente desplazante y linealmente medible, marcado por el uso de los patines. Dejando atrás los saltos cruzados en el espacio fijado por Mantónica, aunque no así el magnético impulso original, subyacente y simétricamente compartido, ahora “embaladas” (110) o acopladas, “diestras” o más acertadamente adiestradas “como patinadoras soviéticas sobre hielo” (110), empiezan las gemelas a avanzar linealmente, “siempre de frente” una a la otra, en ubicaciones opuestas, y ahora desplazándose en “patines” por el mundo referencial a su paso. Paralelamente, a la vez que se mueven linealmente, irrumpen desplazándose “de

un lado a otro,” “en zigzag” (132), y así subvirtiéndose nuevamente, de manera velada, ese avanzar causal, lineal y medible. Nótese que siempre hay que tener presente dos niveles: uno más visible superpuesto a otro subyacente veladamente oculto. Aquí, como en Cobra, el zigzag es emblema, como tantos otros análogos, de ese espacio arreferencial delineado por el movimiento oscilante particular de un referente en fuga ante los espejos del mise en abîme.

3.10.7. Congelamiento del orden oficial y perpetuación de relaciones desiguales

El condicionamiento de Divina y Tremenda gradualmente conlleva al congelamiento de sus poses de patinaje y a la mayor precisión de su relación desigual y a la consolidación del orden ideológico impuesto por la “empresaria:”⁶⁵

La Tremenda volvió al centro [al origen] de la sala acompañada. Y en patines [desplazándose]. La seguía [lineal y causalmente], o más bien la duplicaba [la copiaba], la Divina, igualmente raspada de cejas, con los párpados tan encostrados de strass y la boca tan restallante como la de ella . . . Rígidas las dos [acopladas, como adecuándose ambas a las categorías desiguales impuestas], ya se verá por qué, siempre de frente [inversamente opuestas como ante un espejo], y lanzadas a todo lo que daban las ruedas [como “la chirriante rueda de las reencarnaciones”] . . . sin tomar impulso [involuntariamente], como si en los talones llevaran propulsores [la inercia del condicionamiento social] . . . La segundona [la Divina] se mantenía con las rodillas dobladas, como iniciando una reverencia cortesana, un

poco más baja [jerárquicamente] que su modelo [Tremenda] ... (109, el énfasis es mío)

La escena en sí es emblemática de la organización oposicional binaria, partiendo de que son gemelas en sí, y además posicionadas simétrica y opuestamente, “siempre de frente,” y dócilmente obedientes a su puesto desigual, una posa más baja que la otra, “La segundona . . . un poco más baja que su modelo” (109). Su rigidez, “Rígidas las dos” alude a la interdependencia, no cuestionada, pero necesaria para sostener el equilibrio de la pose, y del sistema ideológico al que ésta alude.

Como dice el narrador, juntas forman una “figura bicorne” (110) en una congelada “pose” entrelazada, cuyo equilibrio ambas deben sostener “rigidizándose.” Aludiendo al profundo significado emblemático de la escena, el narrador mismo subraya, no por casualidad, como alertando al lector, que “juntas eran un test de inteligencia” (109). El aludido “test” requiere que aquél, desplazándose, descubra, no sólo el plano obvio, sino el otro oculto y subversivo detrás de aquel primero.

3.10.8. Impulso a reunirse indiferenciadamente o la subversión oculta

Empecemos por el no casual orden invertido de los nombres. En esta escena ya no se las refiere como Divina y Tremenda, sino como Tremenda y Divina. Este intercambio alude de manera sutil a la inestabilidad referencial de las categorías, “modelo” y “copia,” y a la posibilidad de volcar las cosas, aunque de primera entrada lo que sobresalga sea la rigidez del orden superimpuesto, el binarismo oposicional, de la “una” frente a la “otra.” Al otro nivel, el subyacente y velado por sus ropas y la pose

rígida que adoptan ambas, las Gemelas dramatizan la subversión de ese mismo orden que la pose presupone:

. . . su brazo derecho [de la Divina/la copia] desaparecía en el miriñaque de la Tremenda [la modelo]. . . Se abría el traje de la Tremenda por atrás . . . Los ganchos apresaban los orondos hemisferios glúteos, entre los cuales se hundía, hasta la muñeca, la mano de la Obesa Dos [la Divina/la copia]. (109-110, el énfasis es mío)

De nuevo, y paralelamente a la rígida y desigual simetría de la pose congelada más obvia, las Gemelas dramatizan, en un plano inferior, la interdependencia bidireccional de cuando nacieron entrelazadas, expresada aquí, reprimidamente, como a escondidas, como creciente deseo y compulsión sexual. No obstante, ya desde ahora tal impulso es distorsionado a la occidental, a manera de relaciones de “objeto” de gratificación de una, “la sustituta abnegada” (144) que, excluida como igual, se doblaba ante la “otra” egoísta, “la injundiosa titular” (134): “La segundona [la Divina] se mantenía con las rodillas dobladas, como iniciando una reverencia cortesana, un poco más baja que su modelo [Tremenda]” (109, el énfasis es mío); no sucediendo ya lo mismo recíprocamente al revés. La imagen evoca el siempre vivo deseo de entrelazarse una dentro de la otra que las impulsa inconscientemente. Subyacente a los juegos de poder de ese plano binario más obvio, por estar superimpuesto, está operando siempre ese impulso contrario, aunque distorsionado, que tiende a igualarlas, tornando al “objeto” en “sujeto” y al “sujeto” en “objeto” de gratificación, en una oscilación permanente similar a la de sus nombres y los sitios que ocupan.

3.10.9. “Piezas entrelazadas de un acertijo”

Así mismo, haciendo eco, muchas páginas adelante, de la misma dinámica subyacente a esa pose más visible, y como alertando nuevamente al lector, el narrador describirá, casi al final de la obra y del desplazamiento de los protagonistas hacia los extremos fronterizos de Occidente, como “piezas entrelazadas de un acertijo” (179)⁶⁶ el acto, para entonces público, del “templete a mano”⁶⁷ que dramatiza la Tremenda con Luis Leng; acto que por rutinaria repetición se habrá tornado ya en fetichista pose erótica entre ella y cualesquiera de sus desechables objetos de deseo. Ambas poses: 1) la visible que alude al orden binarizado superimpuesto y 2) la oculta que alude al impulso contrario subyacente a (re)entrelazarse armónicamente, definen la compleja dinámica referencial detrás del proceso de auto-definición e identidad de las Gemelas, y lo contradictorio de los impulsos que eventualmente las deconstruirá. Eventualmente tales dinámicas entrarán en serio conflicto, provocando un repentino y drástico giro en los procesos referenciales que volcarán las actitudes de las Gemelas y las cosas literalmente al revés.

3.10.10. “Virajes místicos” o alteración de conciencia y de actitud

La pose congelada de las Gemelas no perdura sin que se dé un cambio de dirección, o un giro, que altere las perspectivas y actitudes del dúo:

Embaladas como iban, las colosales, con una ligera inclinación [del ángulo] de las piernas, **dieron una vuelta rápida** [giro/ vuelco/ alteración], diestras como patinadoras soviéticas sobre hielo [congeladas].
(110, el énfasis es mío)

En el primer nivel de lectura, el superimpuesto, el giro de la escena anuncia el cambio venidero de actitud y antagonismo rivalizante de parte de la Tremenda para con su “otra,” y un correspondiente impulso por aniquilarla como tal, despojándola como objeto del estatus de “real,” y “desinflándola de un pinchazo” (114), comprobando efectivamente así su vacío. A este nivel interpretativo, la reaparición en escena de Luis Leng, como novedoso objeto de deseo, es el catalista que radicaliza el antagonismo de la Tremenda hacia su “doble,” con quien, egoístamente, no quiere compartir a aquél. Una vez desinflada la Divina, Tremenda la (re)incorpora aunque ya explícitamente como el objeto exclusivamente gratificante de una muñeca de goma:

La Tremenda, tiesa, beso a su doble . . . Con la muñeca de goma enlazada por la cintura [Divina ya no es su gemela, sino un objeto], la Tremenda empezó a dar patinazos rechinantes de un lado a otro de la sala [en zigzag]; se inclinaba en una reverencia . . . la réplica obediente se doblaba hacia adelante. Se desplazaban en zigzag . . . (132, el énfasis es mío)

Pero, sin adelantarnos a los hechos, y retrocediendo al penúltimo fragmento, antes de que Tremenda desinflara a la Divina; al otro nivel de interpretación, el subyacente y oculto, la asociación metonímica de los significantes evocados en la escena alude al significado velado debajo de la dramatización superior más obvia. Tremenda y Divina aparecen representando el desplazamiento necesario, “una ligera inclinación,” para que, anamórficamente, cambiando el ángulo “de las piernas” y la perspectiva implícita, se revele otra dirección interpretativa, sorpresiva por lo “rápido” del giro, y, por lo tanto, previamente “oculta” y contraria a la interpretación más explícita en la pose congelada. No obstante el congelamiento de su rígido acoplamiento, “embaladas como iban” por el

“hielo” del condicionamiento o “adiestramiento” riguroso a la “soviética,” y no obstante el impulso involuntario guiado por la fuerza de su “peso colosal” o su inercia habitual;” hay un repentino cambio. La “vuelta rápida” o inesperado giro de patinaje metaforiza el desplazamiento mental necesario y el vuelco interpretativo en cadena ad infinitum de los referentes habituales que fijan a Tremenda, marcando una alteración de conciencia en ella que la llevará a un cambio de actitud y a su despertar. La oscilación referencial que este vuelco de las “patinadoras ” provoca, anuncia la inminente entrada de Tremenda en la próxima etapa, o segundo momento, cuyas características son la gradual concientización y el querer salir huyendo, dejando todo atrás, incluso a su gratificante doble.

3.10.11. Dos lecturas

Si en el plano superior temático, la Tremenda egoístamente aniquila y torna a la Divina en muñeca, para coronarse ella como “única” modelo; en el nivel inferior, subyacente, el repentino giro de perspectiva alude a la potencial toma conciencia de Tremenda de su propio automatismo y su nuevo impulso por independizarse de la Divina “vacía” en tanto que la (re)conoce como su lastre binario imaginario, aunque no así ya de su “otra” de carne y anterior parte integral de ella,⁶⁸ pérdida para su tragedia, no obstante su deseo, por el “pinchazo.”

En el plano superior se busca eliminar a la Divina como rival enemiga, sin alteración de conciencia. En el otro, subyacente, se evoca el inicio de una alteración e impulso por deshacerse de la muñeca vacía como pesado, aunque imaginario, lastre binario. En el superior, el impulso es el antagonismo egocentrista y rivalizante. En el

subyacente, es el despertar del engañoso automatismo⁶⁹ que las ha llevado a su innecesaria rivalidad. El rápido giro y cambio de perspectiva, desencadena: 1) el odio ahora contra la falsa y vacía, y 2) el deseo de huir. El primer impulso llevará a la Tremenda a querer dejar atrás a esa falsa “otra” y el espacio de la Boite de la “administradora.” El segundo impulso la llevará paralelamente a buscar resolverse su vida individualmente y sin lastres. Pero eso es adelantarnos mucho.

Si, por un lado, el antagonismo competitivo lleva a Tremenda a aniquilar de “un pinchazo” (114) a la Divina, desinflándola “para sacarla del relato,” (114) como quien hubiera intuido, de antemano, más allá de la rivalidad, aunque inconscientemente, el vacío interior de esa “otra,” la fabricada imaginaria y lingüísticamente, por otro lado e igualmente inconsciente de ello, al deshacerse de Divina, Tremenda aniquila junto con aquella también a su verdadera “otra,” la de carne, cuya ausencia verdadera le provocará mayor “falta” (107) y alienación o “el limbo” en que tal falta, de continuo, la sume (107), quejándose, “vivir sola para qué” (130), y requiriendo en adelante de más drogas y desenfreno sexual para llenar tal vacío. De ahí que en adelante, por su parte, Divina reaparecerá, pero tornada ya en una verdadera muñeca, que paradójicamente es una “reproducción confundible con el original de la Tremenda” (131), deshumanizada por completo, como un objeto sexual exclusivamente gratificante: “. . la Tremenda se viró. Un brazo gomoso [el de la muñeca], con su mano sin uñas, rosada y fría, se le hundía [a Tremenda en el ano] bajo el polizón” (132, el énfasis es mío), que, como antes no lo hiciera la Divina de carne, tampoco ésta la satisfecerá.

3.10.12. Distanciamiento

Paralelamente, al nivel subyacente, la explícita artificialidad de la Divina y su cualidad de copia “confundible” con el “original” de la Tremenda alude a la artificialidad misma de la segunda, de su referencialidad habitual, y, por lo tanto, a la imposibilidad, previo a una verdadera alteración, de diferenciarse tampoco ella de su copia. Tal “confusión” u oscilación referencial evoca el giro en patinaje y la repentina concientización de su imperativa necesidad de distanciarse, dejando atrás la artificialidad de su “identidad imaginaria” representada por la Divina: “Se iría [de la Boite en Nueva York] a las montañas más áridas, dejando en su lugar a su doble” (127), para poder redefinirse autónomamente, “Cultivaría ella misma sus zanahorias” (127), y ya sin el peso del binarismo superimpuesto, “regresaría transformada” (127). Su gesto alude además a la necesidad de adquirir distancia crítica sobre sí misma: “Se imaginó frente a unas colinas nevadas,” aunque muy consciente de cuan limitada es su condición, “Suspiró” (128).⁷⁰ Paralela y muy sutilmente, en el nivel subyacente, se está evocando la misma necesidad de distancia crítica en el lector respecto a los hábitos de su lectura y la referencialidad que aplica en tal proceso.

3.10.13. Dejar atrás a la “otra” y volver transformada

Volviendo al primer plano temático, no obstante el querer dejar atrás el espacio opresivo de la Boite neoyorquina en que “la empresaria” (128) la obliga a representar y simular a diario, aunque inconscientemente, su propio binarismo, Tremenda sólo puede (re)imaginarse en libertad en un “espacio” igualmente imaginario, en el sentido innovador de una imaginación alterada, o sea queer. Como quien intuye, todavía

inconscientemente, un sueño hasta ahora inalcanzable, Tremenda se (re)conoce encarcelada dentro del rascacielos de concreto desde el que, mirándose introspectivamente, mira a la vez extrospectivamente, por la ventana, los reflejos de los rascacielos de enfrente, que espejísticamente reflejan en torno los de su propio “edificio,” el del “yo” igualmente edificado y contenido en el macroedificio imaginario: “Allí quedó junto a la noche grisácea, contemplando los reflejos ondulantes y azogados de los rascacielos. No se sabe cuánto tiempo” (131). Perdiéndose, al contemplarse, tanto en el espacio físico como en el tiempo, y como retrocediendo hacia el vacío arreferencial, Tremenda queda encerrada en su infinito mise en abîme, ida y como descifrando un “acertijo” entre los espejos de los rascacielos. Pero, impidiéndoselo, inoportunamente acuden los agentes del orden: la empresaria, “la enfermera habitual” (131), contratada por la primera para que la drogue, y la Divina, en su versión muñeca, que le proporcionan las dos primeras, para suplir la “falta,” y que ahora sigue siempre a Tremenda, “enlazada por la cintura” (132), y hasta en la sopa (135); todas como en guardia, como quienes intuyen un cambio y buscan impedirlo. Y, a este mismo propósito reaccionario de volver las cosas hacia atrás, se unirán el mismo Enano pintor y el personaje dual de las Tétricas, con sus trucos; todos presentes en el camerino de Tremenda con un propósito común.

3.10.14. Huir sin poder huir en un punto fijo

Al nivel subyacente, todo lo anterior marca el cambio de actitud de Tremenda, su despertar y toma de conciencia del carácter imaginariamente construido y, por lo tanto, falso de su identidad como mero reflejo de una copia de sí misma, tan falsa como la muñeca de goma atada a ella y que a la vez la ata como su sombra. Dándose cuenta de

que desde que entró en el plano Simbólico del lenguaje y en el orden ideológico binarista, causal, lineal occidental al que la(s) inició Mantónica en Cuba, ha pasado “imitando a su doble,” simulando a una copia de una copia de sí misma, Tremenda se da cuenta de que también se ha ido aniquilando a sí misma en el proceso, a su verdadero “yo,” como aniquilara previamente a su gemela, la Divina, provocando su propia alienación.⁷¹ Con esta concientización, despierta su rebeldía y el rechazo de toda su estructura referencial, empezando por el referente primario, su falsa copia atada a la cintura, su mirror image, de la cual se despojará asqueada páginas adelante.

En el plano superior, buscando la oportunidad propicia para huir de la “Boite” occidental, dejándolo todo atrás, Tremenda se aventurará, a pesar de estar sedada por los agentes del orden, afuera de su cárcel y edificio de concreto neoyorquino, a todo dar de sus patines, haciendo rápido recorrido en zigzag por el downtown de Manhattan, y huyendo de sus perseguidores. Y, como esperando un milagro, llega a la fuente de Washington Square, ante la que irrumpe en llanto, siendo seguidamente sorprendida por la reaparición de Luis Leng, su perenne objeto de deseo, quien emerge como flotando milagrosamente de la fuente ofreciéndole “blanca” droga. Con él y junto con el oportunista personaje del Enano “escaparán” en viaje transoceánico de Nueva York a Medio Oriente, como antes habían escapado de Ceilán a Cuba, en Maitreya I, Iluminada y el Dulce. No obstante, y aunque logra dejar atrás a la “otra” de goma, y los agentes del orden, el escape de Tremenda no lo es por completo, en tanto que al caer en manos del oportunista Enano, quien era uno de aquéllos, éste, aprovechándose, habiéndola ya previamente reclutado y adicciónado al “templete a mano,” la reinscribirá nuevamente dentro del rígido espacio mental occidental del “f.f.a.” en su rápida y expansiva cruzada a

los confines de Occidente en Oriente. No obstante su aludido objetivo religioso de “iluminar por el asombro” (109), la nueva secta se tornará en otro negocio, como todas las sectas anteriores a lo largo de ésta y la previa novela. Tremenda termina (re)insertada de nuevo en el mismo sitio comercializado de un “objeto de codicia,” a la occidental, que antes acupara el Buda en Maitreya I, y ella misma previamente en la Boite neoyorquina; sujeta ahora a otro opresivo orden altamente codificado, cultural como lingüísticamente, como es el sadomasoquismo.

En ese último desplazamiento a Medio Oriente, y en el ambiguo espacio de reunión, como tantos antes, de una secta sado-masoquista travestida de centro de “simuladas clases de gimnasia,” (158) Tremenda, junto con Luis Leng tornado en chofer iraní, dramatizará en pleno escenario y como el foco de atracción del lugar, como antes simulara en la Boite, pero ahora para la creciente clientela de la nueva secta, montando el espectáculo del “templete a mano,” y según nos alerta el narrador, entrelazándose los dos, ella y Luis, como “las piezas entrelazadas de un acertijo” (179).

3.10.15. Tercer momento

A un nivel superior, la pose entre Tremenda y su objeto de deseo remite al entrelazamiento inicial de Tremenda y su otra gemela, Divina, en el útero y al nacer, y su perenne deseo de reunirse de nuevo con su “otra” de forma igualmente armónica. Al nivel subyacente el “acertijo” alude al retorno a un espacio tanto físico corporal como psicológico mental, prelingüístico y presimbólico, previo a la escisión entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro, y no organizado binaria, oposicional y jerárquicamente, sino fluido; donde los percibidos “opuestos” no son sino inversos y reversos de un mismo

“espacio” topológico sin ruptura; entrelazados armónicamente y sin fronteras como Tremenda y su gemela, y como lo sugieren múltiples emblemas desperdigados a lo largo de la obra, sean: animales mordiéndose la cola, el Yin y el Yang, el juego reflexivo entre los espejos del mise en abîme y principalmente, resumiéndolos todos gráficamente, la banda de Moebio (ver figura 1, 328). Pero, esto es adelantarnos de nuevo. Lo cierto es que con la concientización de Tremenda y la aparición en escena de las Tétricas, entra aquélla de lleno en su última etapa referencial, o la tercera posibilidad de ser del “modelo” en relación al “doble” en el espacio según el eje referencial del espejo.

3.10.16. Descondicionamiento y recondicionamiento

Intuyendo y gradualmente descubriendo su relativa libertad referencial, la Tremenda no perdurará en ese estado por largo sin ser amenazada por el malicioso propósito de “las Tétricas” y los otros agentes del orden. Estos envidiosos personajes la persiguen, buscando de alguna manera, drogándola, atraparla, fijarla y hacerla literalmente (re)incorporar de nuevo, dentro de sí, a la falsa “otra,” de quien Tremenda se había ido gradualmente despojando. O sea, la Divina desechada que antes, en explícito ataque de egocentrismo individual y subyacente lucidez a la vez, Tremenda, rebeldemente, eliminará de un pinchazo; y que ahora sirviéndosela solapadamente las Tétricas como velado “aquelarre” disfrazado de succulenta sopa, amenaza reprogramar a la Tremenda de acuerdo al orden habitual “de rotación, sincronizado y en el sentido de las agujas del reloj” (135), o sea lineal y causalmente, y que Divina, oculta en el caldo de la sopa, representa: “era un colgajo de goma, con pelos y ojos pintados, la envoltura amorfa

de un despellejado chorreando salsa: la Divina reducida a esperpento de utilería, **tan vaciada y parecida a sí misma que daba horror**” (135, el énfasis es mío).

Descubriendo el truco en el caldo antes de tragarse una pieza del estofado y aterrorizada al (re)conocer su espejística imagen doble, “tan vaciada y parecida a sí misma,” como si ante su ilusoria “imagen espejo” o “mirror image,” despavorida, Tremenda huirá en patines de las Tétricas. En este momento Tremenda toma conciencia clara del carácter artificial de su propia referencialidad e identidad.

3.10.17. Robot biológico o mirror-image

Como último recurso, y consciente ahora del truco referencial, Tremenda recurre a la ilusión misma detrás del engaño, al mismo ilusorio truco de que fuera ella antes “objeto,” invirtiendo contra las Tétricas el espejo del condicionamiento impuesto a ella desde su niñez con Mantónica, a fuerza del proceso cognoscitivo mismo de la simulación repetitiva. Astutamente consciente ahora de lo inestable de sus referentes, Tremenda decidirá jugar con la referencialidad misma, con sus ejes, para engañar a sus perseguidores: ⁷²

Si, había recurrido como último ardid para aturdir [marear referencialmente] a la Calladas [otro nombre de las Tétricas], a la pericia manual de un fabricante de dobles, símiles y sosias, entre otros muñecones . . . tan verosímiles que podían suplantar sin sospechas al original. (144, el énfasis es mío)

Para despistar a la Tétricas, engañándolas referencialmente, Tremenda decide, muy conscientemente ahora, intercambiar lugares, “Que me tomen . . . por mi doble” (144), e

invertir ella misma los ejes referenciales, y ya no como antes se los hubieran fijado a ella sus diferentes administradoras, subordinándola, pero sin saberlo, a imitar pasiva e inconscientemente su copia. Como lo expresa el segmento, Tremenda busca a un famoso fabricante de “dobles vacíos,” aunque “tan verosímiles que podían suplantar sin sospechas al original” para recrear la ilusión (sensorial) de su imagen reflejo, pero realmente inmaterial, o sea “obtener figuras exactas y vacías” (145). Tremenda recurre y se remite al engaño primario de la simulación referencial inicial. En otras palabras, recurre al proceso cognoscitivo mismo del mirror-image, entrando así ella de lleno en la última y tercera etapa de sus desplazamientos en múltiples niveles: espaciales, corporales y de conciencia. Así llega Tremenda al Taller del famoso fabricante, John de Andrea, como llegara antes Cobra, en Cobra I, donde el famoso cirujano Ktazob. En cierto sentido, ambos cumplen la función de remodelar los cuerpos, y con éstos las subjetividades.

No obstante, el precio a pagar para lograr alcanzar semejantes auto-imágenes, o más acertadamente auto-engaños, es alto. Entrando al taller, Tremenda es testigo de cómo menguan las presuntas modelos para lograr sus copias: “Ante esos modelos [de goma] se mantenían niñas demacradas, modosas como estampas, con manos o pies atrapados en volúmenes de yeso” (146, el énfasis es mío). De hecho, tales modelos ya se han tornado en dobles y sus dobles en sus modelos. Como en el caso de Narciso, el modelo de carne mengua cediendo al imaginario, como antes sufriera Cobra estoicamente la operación, motivada por fuerzas más allá de ella, para lograr “ser la imagen que tenía de sí,” o sea la imagen de Greta Garbo, y que no era la suya sino una imagen impuesta desde afuera por Hollywood.

Al nivel subyacente, el decaimiento de que son víctimas las clientes de Andrea, congeladas en la pose al punto del autoaniquilamiento para forjar una auto-imagen más viva que ellas, alude al poder autodestructivo del engaño referencial que se les y se nos ha impuesto ideológicamente en Occidente en nombre de la noción de identidad en sus múltiples capas. El fin es mortal si no se toma conciencia del condicionamiento de que se es víctima, al tomar por imagen “real” de sí la imagen reflejo vacía, constituida imaginaria y lingüísticamente, que según Sarduy nos ofrece “el edificio del pensamiento común” o “el espacio mental burgués” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 336); reflejándose en aquella imagen, no la subjetividad fluida y libre de la psiquis subconsciente, sino el orden binario oposicional jerarquizado occidental. Para perpetuarse el sistema requiere que se consuma corporal y espiritualmente a la verdadera modelo, o sea a la subjetividad particular, de manera que sustente a la “copia modelo,” o sea al arquetipo que se imita, como Narciso confiere más valor a su espejística imagen que a sí mismo, muriendo al final.

3.10.18. Inversión de la inversión o “traicionar el mal”

No obstante, recurriendo a una estrategia paradigmáticamente queer, Tremenda, consciente ahora del engaño oculto, lo usa para sus propios fines, para dismantelar “la mirada” de los agentes del orden (Foster, Producción, 49), o sea las Tétricas, creando con su verosímil copia una superficie o “contratexto sensorial” (49) engañoso, como las obras pictóricas anamórficas, creadas a dos niveles: uno más profundo, oculto por otro superimpuesto más superficial, pero visualmente tangible, que los distraiga de manera que ella, ganando la jugada, salga libremente ilesa: “Cuando . . . al fin lo obtuvo [su

doble], se dedicó entonces la Diva amenazada, invirtiendo en secreto los planes proclamados, a la imitación de su doble” (148, el énfasis es mío). Los aludidos “planes proclamados,” o preconcebidos no por ella sino por el patriarcal y jerárquico “fabricante,” eran, supuestamente, que “el doble la imitara,” cuando en realidad, descodificando su autoritario mensaje al inverso, como con un espejo, y como ya Tremenda ha aprendido a hacer, en realidad eran que ella imitara servilmente al doble, sin darse cuenta, al igual lo que hacen las otras “niñas modosas,” obedientemente “atrapadas en el yeso” de su “taller.” No obstante, astutamente, a escondidas, Tremenda logra la “inversión de la inversión,” como ya la Cadillac lo había logrado en Cobra I declarando muy satisfecha(o) haber “traicionando al mal.” Tremenda se dedica así conscientemente a “imitar a su doble” para aprender y manipular el proceso referencial como Maitreya imita al suyo, o sea Cobra, y al revés.⁷³

Al nivel subyacente, Tremenda dramatiza el engaño general de que se es víctima, ideológicamente, en el “espacio mental burgués” dentro de la tradición patriarcal occidental, desvirtuando y forzando la subjetividad particular a adecuarse a la noción preconcebida de una identidad, como algo referencialmente fijo y acorde a la misma manera rígida en que se concibe la “realidad” en que se ubica esa identidad. Y, a un nivel más específico, las Tétricas aluden al engaño de que es víctima el lector mismo de la obra, que erróneamente busca fijar el significado del texto en el plano más visible, aunque sea el más ilusorio y superficial, en tanto que la obra misma lo ofrece como engaño precisamente para distraerlo del “otro” plano más profundo. Confundir a las Tétricas, metafóricamente, alude a cómo el texto confunde al lector al simular ser el primer plano el referente deseado, cuando en realidad es el nivel subyacente al que el plano superior

imita. Tremenda, como el texto mismo, sacan así provecho de los filtros ideológicos de sus perseguidores y lectores.

3.10.19. El robot biológico y la “imitación del doble”

Como la Cadillac, Tremenda busca invertir la inversión referencial habitual, de equivocar la imagen por el yo, y en un gesto profundamente emblemático, dramatiza el acto mismo de la simulación:

Disponía el **robot biológico** . . . en un sillón reclinable; [Tremenda] se **sentaba frente** a la bambolona . . . y la enchufaba . . . La facsímil se ponía en marcha . . . La Tremenda, como **obedeciendo a estímulos audiovisuales** [y coordinándolos con el plano motor], **reproducía** . . . los menores parpadeos de su **símili**. **En un espejo situado detrás del sillón, comprobaba** los adelantos de su gestuario mecánico . . . de la **automatización**. **Viendo [a través del espejo] progresar en su mímica lo involuntario de la repetición** [el efecto condicionar de la simulación] y **en sus músculos el eco** [reflejo] de movimientos entrecortados y sucesivos . . . (148, el énfasis es mío)

Tremenda simula simularse hasta tornarse ella misma literalmente, aunque de manera consciente ahora, en un “robot biológico” como el que tiene enfrente, o en autómata de carne con facha de “burda muñeca” (149) de movimientos entrecortados. Tremenda de hecho va más allá, dramatizando no sólo la “inversión de la inversión,” sino la arreferencialidad implícita en el gesto mismo de la simulación, como el espejo que refleja su reflejo en otro espejo en un eco que retrocede desplazándose al infinito;

mecanismo al que aluden los fragmentos clave que Sarduy cita de otros textos, y que aparecen al inicio del presente capítulo.

Tremenda dramatiza el retroceder al “referente último,” ese acto primario de imitación del “doble” por parte del niño que imita su imagen ante el espejo, y que adecúa sus movimientos a los de aquél; a la simulación y adquisición de referentes por el mismo proceso de simular su ubicación referencial con relación al mundo; fijándose y así fijando al mundo y su identidad. Como retrocediendo a la velocidad de la luz, como en viaje transmigratorio, como el Buda trascendiendo las barreras del tiempo y el espacio, y como el terapeuta traspasando las barreras del discurso consciente, hasta el nivel más hondo de la psiquis, al inicio del “engaño” del proceso de condicionamiento imaginario y lingüístico, al mirror stage mismo:

The child, at an age when he is for a time . . . outdone by the chimpanzee in instrumental intelligence, can nevertheless already recognize as such his own **image in a mirror**. This recognition is indicated in the **illuminative mimicry . . . as the expression of situational apperception** [cómo aprende a ubicarse en el medio en relación a su imagen y la relación de ésta a otros referentes], an essential stage of the act of intelligence. **This act . . . once the image has been mastered and found empty, immediately rebounds . . . in a series of gestures in which he experiences in play** [en simulación repetitiva] **the relation between the movements assumed in the image and the reflected environment and between this virtual complex and the reality it reduplicates--** the child’s own body, and the persons and things, around him.

.....

We have to understand the **mirror stage as an identification** . . . namely, **the transformation that takes place in the subject when he assumes an image . . . his specular image . . .** before it [the “I”] is objectified in the **dialectic of identification with the other**, and before language [the symbolic matrix] restores to it [the “I”]. . . its function as subject. (Lacan, Ecrits, 1-2, el énfasis es mío)

3.10.20. Confundir y despistar al lector

A un nivel subyacente, Tremenda también dramatiza cómo el texto mismo engaña al lector a base de juegos referenciales que lo despistan con una “pantalla” o “superficie sensorial” tangible, de manera que no pueda dar con el significado oculto. El texto engaña a los lectores que persiguen fijar el significado del texto como Tremenda engaña a los agentes del orden que quieren fijarla a ella, “Que me tomen . . . por mi doble . . . por mi sustituta abnegada” (144), o sea por la “otra” falsa, representada por Divina en versión muñeca, y por lo tanto obediente y dócilmente jerarquizada; como lo es el lector pasivo, inconscientemente condicionado y obediente a las convenciones de lectura a que está acostumbrado. Es ese estado de inconsciente automatismo del lector mismo, en tanto no haya tomado conciencia del engaño e invertido la referencialidad habitual, lo que se nos presenta inversamente como “realidad” y que Tremenda ha descubierto.

Atacando al doble de la Tremenda, y no a aquélla, de hecho las Tétricas, como los lectores, dan contra su propia imagen y proyección, o sea su propia lectura e interpretación, en base a su marco referencial ideológico: “Contra ella [la símili], y no

contra Tremenda, convertida en burda muñeca bociferante, dirigieron las malévolas [Tétricas] sus rayos perturbadores” (149, el énfasis es mío). Engañadas por sus propios filtros referenciales, las Tétricas dan contra el falso referente o su “imago” de la Tremenda, quien se ha aprovechado de esos mismos filtros para escapar. Quedan así las Tétricas y el lector profiriendo “maldiciones” (149) de la rabia de saberse engañados persiguiendo el falso referente que se les desplaza como el reflejo entre los espejos, sin poderlo alcanzar, y como quedan algunos “incrédulos” personajes aturridos por el “. . . trompe l’oeil tan verosímil,” que “. . . al final de la representación se acercaban . . . a tocarlo” (129).

Al inverso del trágico fin de Narciso, consumido por su propio auto-engaño, y como Perseo, quien usando el espejo que le ofrece su escudo, vence a la Gorgona imponiéndole el reflejo inverso de su propia imagen; así Tremenda destruye a las Tétricas, escapando con el Enano en viaje transoceánico. De nuevo en desplazamiento, siempre en desplazamiento, embarcándose ahora con aquél como quien cree salir del espejismo, aunque irónicamente para caer ella también dentro de otro espejo más, “tramado” por el mismo Enano, y así sucesivamente hasta la idiotez y la impermanencia de todo en la trampa del lenguaje y su espejístico imaginario referencial. Y, como veremos en pocas páginas, este mismo mecanismo y desplazamiento interminable al nivel micro lo simulará inversamente el texto en su estructura macro.

XI. LA DISYUNTIVA

A través del personaje de las Gemelas y la noción de “imitación del doble en el espejo,” Maitreya II dramatiza la relación referencial entre el sujeto y el objeto y todos

sus infinitos reflejos a partir del mirror-image. Tremenda termina aniquilando a su doble, o la Divina, pero la interpretación de tal aniquilación no es unidimensional, sino igualmente dinámica. De hecho, la eliminación del “otro” ofrece dos lecturas paralelas o dos posibilidades interpretativas inversamente dependientes: 1) si se elimina el “otro” imaginario, o sea la imagen de Narciso en el estanque, y 2) si se elimina el “otro” de carne, o sea el Narciso que se observa y desea su imagen en el estanque, o el Narciso respirante. La primera posibilidad equivale a liberarse conscientemente del “otro” constituido imaginaria y lingüísticamente, e impuesto socialmente en nombre de la identidad como polo opuesto a la subjetividad. Y, en su lugar, abrir espacio a la aceptación oportuna del vacío germinador evocado por el locus del Buda, por su espacio mental infinitamente abierto; espacio análogo al espacio mental queer que posibilita reconstruir ese “otro,” suprimido subconscientemente, y reconstruir(se) el sujeto de manera acorde a las verdaderas necesidades de fusión armónica entre sus partes, hasta ahora escindidas y antagonizadas; entrelazándolas como fases ininterrumpidas y sin brechas, fallas, o faltas de por medio, en un ritmo eternamente fluido. La segunda posibilidad equivale a consumir la alienación del sujeto al eliminar, inconscientemente, su potencial ser, todavía irrealizado, su otra mitad verdadera, la de este lado del espejo y no la enmarcada en él; consolidándose así más fuertemente el ego, y tornándose el sujeto en irreversible víctima de un verdadero vacío; totalmente distante de sí mismo y del “otro,” al cual, persiguiendo eternamente, objetivizará de manera alienante para siempre. Tremenda dramatiza inversamente ambas posibilidades, como Narciso; quien a pesar de elegir sólo una, potencialmente tiene también dos alternativas.

XII. NIVEL ESTRUCTURAL

Así como Tremenda imita a su doble, y su “yo” refleja inversamente a la “otra,” la obra entera, en su estructuración bipartita, y a dos niveles, uno obvio y otro oculto, se imita y refleja a sí misma en un orden que se repite en múltiples subplanos. Una parte imita a la otra y al revés, y un nivel superior y más obvio alude a otro nivel inferior oculto, y éste último, inversamente, al primero; desplazándose ambos, partes y niveles, en oscilación continua, entrelazados todos, como las Gemelas lo están al nacer y luego acopladas en patines. Igual dinámica se da en la relación inter-textual entre ésta y la anterior novela.⁷⁴

3.12.1. Oscilación entre partes y niveles estructurales de la obra

El escenario mismo en que dramatizaba Tremenda en la Boite neoyorquina alude al juego entre niveles bipartitos superimpuestos, cuyos estatus interdependientes, sea de modelo o de copia, oscilan y se invierten como anverso y reverso de una misma moneda, como “un trompe-l’oeil tan verosímil que al final de la representación se acercaban los incrédulos a tocarlo” (129, el énfasis es mío). El escenario metaforiza la confusión creada por el texto, para impedir que “la mirada” descodificadora del lector pueda reconocer y fijar el plano más relevante, o sea el subyacente y oculto, distrayéndolo, por contraposición, con la apariencia más “real,” por habitual, o “camuflaje” del plano superior. Paralelamente, se alude al efecto del proceso de condicionamiento ideológico, a través de la simulación misma, como proceso cognoscitivo, sobre quienes operan bajo la referencialidad habitual, codificando y descodificando según filtros imaginarios interiores que en su mismo ejercicio se perpetúan, más que a través de “realidades”

exteriores siempre inaccesibles; confundiendo en un fin el arte, o el artificio, por la naturaleza.

3.12.2. Partes y estructura

Como la anterior, esta novela se divide en dos partes, Maitreya I y Maitreya II, y éstas, a su vez, se subdividen en igual número de capítulos cada una. Empezando al revés, los nombres de los de la segunda parte, adquieren significado inmediato: “El Doble,” I y II; “El Puño,” I y II; “El Doble,” I y II; “El Puño,” I y II; ya que en su orden encadenado y repetición sugieren de antemano un ritmo cíclico que evoca la noción del “doble” y su oscilación dinámica con el “original” como mensaje; relegando a un lugar secundario cualquier otra posible temática.⁷⁵ Por su parte, el enigmático título, “El Puño,” con el que entrelaza “El Doble,”⁷⁶ complementa ese mismo significado, como ya se ha ido explicando en relación a las Gemelas y sus prácticas. Ahora bien, los nombres de los capítulos de la primera parte: “En la muerte del maestro,” “El Instructor,” “La isla,” “Guerra de reliquias;” por contraste, carecen de tan innegable y rítmica forma, pero en su convencional arbitrariedad no impiden al lector evocar libremente una temática asociada al plano semántico, no formal, de los títulos. La estructura no se impone y opaca el presunto contenido. De manera que, en un plano estrictamente formal, empezando por un orden lineal más convencional en la primera parte, la obra muta a un orden cíclico en la segunda. En este sentido, en la progresión de 1) linealidad a 2) fragmentación y 3) circularidad, Maitreya sigue el mismo orden formal que seguía Cobra, pero al contrario de aquella, Maitreya invierte los contextos temáticos de cada parte, de manera que el desarrollo lineal de la primera parte ahora corresponde aquí al contexto

oriental budista, y el fragmentado, caótico y eventualmente cíclico de la segunda, al del contexto occidental; alterando así el significado de estos contextos temáticos según cambia la “forma.”

Por otra parte, aunque a la vez, en el plano temático, cada parte, Maitreya I y Maitreya II, en su relación con la otra, aparenta, aunque sólo superficialmente, una independencia mayor de la que se percibía entre las dos partes de Cobra, de manera que, parecieran dos novelas, y no una. Pero, como ya se dijo es sólo de apariencia. El análisis más profundo muestra que, no obstante estas diferencias formales, y aún temáticas, ambas partes de Maitreya contribuyen al mismo mensaje subyacente, de manera que, a pesar de una aparente discontinuidad en lo temático, hay continuidad en lo formal. Y esta continuidad yace en la dinámica referencial que las une como se unen los “opuestos” en el plano budista y en el espacio mental queer, en tanto que se las redefine como anverso y reverso sin fisuras una de la otra, y no ya en separada contraposición.

XIII. INTRA-TEXTUALIDAD

3.13.1. Auto-referencialidad intra-textualidad y auto-citaciones

Así como los personajes sugieren un movimiento de desplazamiento circular a base de la repetición continua o simulación de sí mismos, así el texto, en su estructura auto-referencial reflexiva, ofrece una dinámica intra-textualidad (ver figura 3, 329) a través de la repetición auto-citacional de fragmentos de ella misma que crean una oscilación macro entre sus dos partes, Maitreya I y Maitreya II, así como oscilaciones micro dentro de cada una de esas partes. Como se puede inferir ya confiadamente, a este punto del análisis, esta dinámica se extiende a la relación inter-textual entre ambas obras,

Cobra y Maitreya, estableciéndose entre ellas un recorrido sin fisuras que va de ida y regreso de una a la otra en todos los niveles: sus estructuras, las temáticas y los personajes, delineando cada vez más claramente los contornos de una banda de Moebio (ver figura 1, 328).

Como explicaba Sarduy respecto a Cobra, similarmente aquí, además de las citas que Maitreya hace de otros textos de su autor, incluso Cobra, el texto se copia a sí mismo, y la presencia continua de los mismos personajes con distintos nombres lo acentúa. Progresivamente, el texto se va reduciendo a generar una dinámica auto-citacional circular que se inicia levemente en Maitreya I y se acrecienta cada vez más marcadamente en Maitreya II. Acordemente, e infiriendo de las palabras de Manuel Alberca Serrano respecto a Cobra, Maitreya se tornaría como aquella en un “espejo literario que duplica la imagen de la novela dentro de sí misma” (366), o sea un mise en abîme.

3.13.2. Repetición y disolución referencial

Así como los personajes se copian a sí mismos y a otros que los copian en torno, trastocando el binomio referencial, original y copia, y con éste innumerables otros, así Maitreya estructuralmente pone su propia génesis y referencialidad en crisis. Por un lado, al repetirse a sí mismo, el texto pone en duda la noción de comienzo y fin. Por otro lado, al dramatizar el auto-construirse a sí mismo, el texto desplaza la función y noción del sujeto autor hacia dentro de sí mismo (Alberca Serrano, 367), reduciendo aquel poderoso autor externo a un emblemático “enano” dentro de la obra,⁷⁷ al cual regresaré en el último capítulo. Al pasar por los múltiples juegos de espejos a lo largo

señalados, no parece quedar en pie sujeto alguno, externo al texto, a partir del cual poder centrar una identidad que fije el texto fuera de sí mismo, sino una dinámica generativa autónoma de éstos y de todo referente ligado a la realidad externa a aquél. A continuación se ofrece una tipología de ejemplos de los diversos tipos de repeticiones y citas que gradualmente ganarán terreno en el texto. Como se notará, la tipología coincide mucho con la que se daba en Cobra. Como en la primera obra, el texto de Maitreya no se limita a estos tipos solamente, más en su conjunto, con otros elementos, contribuye a poner igualmente en crisis la referencialidad de la obra.

1) A veces la repetición de un fragmento se da exacta, pero el contexto en que se lo inserta es completamente diferente al inicial, cambiando en cierta medida el significado de este primero y el de la información a la que se lo yuxtapone, o sea el contexto.

Fragmento y contexto se afectan mutuamente, pues la relación es bidireccional.

Recontextualizando de esta manera el fragmento/referente, al repetirlo, el texto difiere la posibilidad de fijarlo en un sólo sitio y con este diferimiento su significado. El texto nos hace tomar conciencia de la naturaleza dinámica de la referencialidad y, por lo tanto, de la relatividad misma del proceso de significación detrás de aquélla, pues sin referentes fijos, y el contexto es uno, tampoco hay significados estables. A excepción de lo enfatizado los siguientes fragmentos son exactos:

1.

“Ella, al contrario, al verlo de cerca, se sintió tan motivada y feliz, que se le rompieron las ligas de los bombachos:

--Creo --dijo toda ablandada y húmeda, los ojos como los de una virgen de

la iglesia de enfrente-- que tengo un alma inmortal.” (103, el énfasis es mío)

2.

“Al verlo de cerca, **la Tremenda** se sintió tan motivada y feliz, que se le rompieron las ligas de los bombachos:

--Creo --dijo toda ablandada y húmeda, los ojos como los de una virgen de la iglesia de enfrente—que tengo un alma inmortal.” (113-14, el énfasis es mío)

2) A veces la repetición es de un fragmento corto que no se repite necesariamente exacto, y el contexto en que se lo inserta es totalmente diferente al inicial, no obstante, entre el contraste, por una parte, y la afinidad, por la otra, emerge un significado común, metafórico, mayor que el significado de las partes por separado, y que sólo se hace manifiesto en la comparación.

En el caso citado líneas abajo, el carácter metafórico del fragmento que se repite parece garantizarle cierta independencia referencial, más allá del contexto particular, que impide fijarle un sólo significado, dejándolo por así decir flotando. Empezando cronológicamente al revés, por el segundo contexto, en página 122, proveniente de *Maitreya II*; con este fragmento se alude a la obsesiva búsqueda de satisfacción sexual que consume a la Tremenda, jugando en este caso particular a apresar con la boca, y “sin tocarlo” con las manos, el falo desplazante de Luis Leng --su imposible objeto de deseo. Aludiendo al plano lacaniano, el narrador describe a través de la Tremenda la dinámica del perpetuo desplazamiento “de uno a otro lado” en zigzag del sujeto en la búsqueda de su inalcanzable objeto, pues a Tremenda “lo inapresable la fascinaba” (121). Y,

extendiéndose aún más, el texto prosigue a invertir ese significado, pertinente a occidente, recontextualizando el fragmento dentro del plano budista oriental, yuxtaponiéndole las siguientes líneas, “embobecida por aquel torturante subibaja que era la transmutación asiática del *Fort-da*, del quieres el pastelito te lo quito” (121), de manera que haga eco, retrospectivamente, del contexto en que inicialmente apareciera la contrapartida a este fragmento, en página 32, en Maitreya I, en conexión al Buda, cuyo mensaje en ese primer contexto era precisamente lo inverso al buscar occidental dramatizado en el segundo. En ese contexto inicial, que relata el Buda adolescente en primera persona, el fragmento parece describir parte del proceso de iniciación para llegar a extinguir precisamente todo deseo material y llegar al desprendimiento total o a “la liberación.”

De esta manera, estos fragmentos contrapuestos, por contraste, se reflejan inversamente uno al otro, sin poder decirse cuál es el primero y cuál el segundo, cuál es el original y cuál el doble, o cuál es el eco y cuál el referente real, sino captar sólo su oscilación referencial como significado. Como la banda de Moebio, a la que Sarduy acude para explicar esta “dimensión” sin fronteras, un fragmento transmuta en el otro sin transición, de manera que se llega al mismo “fin” de liberación por ambos extremos, sea por la superación y negación del “yo” o por la saturación y vaciamiento de éste. En otras palabras, ambos aluden a la liberación entendida en dos formas. Este ejemplo particular sirve claramente de espejo o modelo ejemplar en miniatura, haciendo eco de la dinámica referencial macro entre las dos partes del texto, Maitreya I y Maitreya II, de donde proceden separadamente los dos fragmentos, e incluso de la relación entre Maitreya y Cobra, cuyos ecos no es difícil ya captar.

1 (Tremenda)

Quiso atrapar [el falo] pero no atrapó nada. Sacó la lengua. Las mujeres se reían, agitando los brazos como para despojarse de los seres que atrasan, con invisibles pañuelos rojos. En cuatro patas [en la cama], la Tremenda babeaba; el polvillo de lino la hacía toser. **Se ahogaba. Abría y cerraba la boca como un pez en seco. Daba manotazos.**

Jeremiqueaba. **Ya no veía donde hundía la cabeza.** Trataba aquí y allá, exhausta. El armatoste capilar campanilleaba.

Iba a caer desplomada cuando la columna se le hundió en la boca. (122, el énfasis y subrayado es mío)

2. (El Buda adolescente)

Me llevaron al río. Me metieron de cabeza en el agua. Con la mano firme sobre la nuca me hundían. **Me ahogaba. Abría y cerraba la boca como pez en seco. Daba manotazos. Ya no veía donde hundía la cabeza. Iba a caer desplomado;** entonces me liberaron: “cuando necesites la extinción del deseo como has necesitado el aire . . . (32, el énfasis y subrayado son míos)

Vale mencionar que hay diferentes niveles de correspondencia. Por ejemplo, dentro de los fragmentos anteriores hay subfragmentos, subrayados, que coinciden y se pueden agrupar con otros fragmentos muy distintos de estos dos inicialmente comparados, con los cuales comparten únicamente esa parte subrayada, y no el resto del fragmento mayor ni su contexto. Por lo tanto, en ocasiones se hará necesario utilizar un fragmento más de una vez al tener que ubicarlo en más de una categoría según cumpla

distintas funciones. Como se verá adelante, estos dos fragmentos anteriores aparecerán otra vez dentro de otra agrupación.

3) A veces las citas son casi exactas, aunque parcialmente modificadas, entrecortada cada una por cortas frases que no aparecen en la contrapartida a la que se las compara. Separadas ya sea por pocas o muchas páginas, pueden aparecer ya sea en contextos similares o muy diferentes. Por ejemplo, separados por muchas páginas, los fragmentos citados a continuación provienen de contextos geográficos muy distintos: el Tibet y Ceilán. No obstante, coinciden temáticamente con el locus del Buda, específicamente el entierro de sus restos. En el primer fragmento, página 23, extraído del primer capítulo de Maitreya I, la imagen con que se describe el ritual de entierro del maestro, después de su primera muerte en el Tibet, haciendo referencia a “restos” cayendo al vacío del abismo, al que los tiran después de su cremación, “girando rápidamente sobre sí mismos,” como fijos, va a repetirse mucho después, al final del cuarto y último capítulo de Maitreya I, en el fragmento 2, página 81, en su segunda muerte y entierro en Ceilán, en el cuerpo del Buda adolescente haciendo referencia a sus restos como a “un cuerpo” que “se desune,” como aludiendo a la disolución budista del “yo” y de su referencialidad. Nótese, que aunque el “segundo” entierro se inicia en Ceilán, se terminará sobrenaturalmente también en Tibet:

1. (En Tibet)

. . . . lanzaron la osamenta [del maestro] al vacío.

Los restos subieron primero a igual nivel, girando rápidamente sobre sí mismos, homoplato-bumerang blanco. Hasta la altura de un granero, o de un chorten de piedras apiladas; **quedaron un instante suspendidos sobre**

el vacío, fijos, como una banda de pájaros boreales ante un peligro; luego iniciaron a distintas alturas, según su peso, un descenso lento.

La cabeza, como un planeta desorbitado que al caer volviera al estado de lava, de cal o de nácar, en un despliegue helicoidal y luminoso, quedó convertida en una concha marina, tornasolada y gigante.

La cabeza, como un planeta arrancado a su ley que al caer volviera al estado de lava, de cal o de nácar, en un despliegue helicoidal y luminoso, quedo convertida en una concha marina que soplabo por el aire, emitía un sonido invariable y sordo, vibración carbonizada de un estampido remoto. Un sonido que fue tornando hacia lo grave, hasta que, seguido por una lluvia de cartílagos, granizos roncós, se apagó en el círculo de un OM. (23, el énfasis y subrayado son míos)

2. (En regresión de Ceilán a Tibet)

. . . las reliquias [los restos del Buda]. . . por sí solas, huyeron una noche hacia el norte, hasta el Tibet.

Sobre un abismo nevado, cerca de dos monasterios vacíos cuyos techos superpuestos disimulados bajo planchas de zinc denunciaban cuarteles chinos, tomaron la forma de un cuerpo que se desune, que se va a dispersar como un puñado de yakis lanzados al aire.

Quedaron un instante suspendidos sobre el vacío, fijos, como una banda de pájaros boreales ante un peligro; luego iniciaron a distintas alturas, según su peso, un descenso lento.

La cabeza, como un planeta desorbitado que al caer volviera al estado

de lava, de cal o de nácar, en un despliegue helicoidal y luminoso, quedó convertida en una concha marina, tornasolada y gigante, que soplada por el aire, emitía un sonido invariable y sordo, vibración carbonizada de un estampido remoto.

Un sonido que fue tornándose hacia lo grave, hasta que, seguido por una lluvia de cartílagos, granizos roncós, se apago en el círculo de un OM. (81-82, el énfasis y subrayado son míos)

Aunque entrecortada, en gran medida esta repetición es casi exacta, de manera que causa incertidumbre al no poderse discernir fácilmente una diferencia que satisfaga el impulso mental clasificador habitual. La sensación de haber pasado por allí antes causa un grado incómodo de paranoia, ya que se reconoce la cita, pero no se está completamente seguro de sí es exactamente igual o no, o cuál es la copia y cuál la original. Acostumbrados como estamos a la estabilidad referencial, ese estado de oscilación intermedio causa vértigo conceptual, o la aporía a la cual la obra busca de continuo e intencionalmente llevarnos.

Nótese además que en la primera parte, página 23, hay una repetición dentro de la repetición, o un subfragmento, señalado por el subrayado, que se repite dentro del fragmento mayor, a manera de las capas concéntricas superpuestas de un espejo dentro de otro, cuyo efecto visual y lingüístico es evocar la repetición ad infinitum. Para agregar todavía mayor reflexividad y circularidad referencial, como se lo indica en el segundo fragmento, página 81, los restos del Buda adolescente regresaron “por sí solos” al Tibet, sitio del primer fragmento, página 23, y allí adoptaron incluso la misma posición inicial, en el mismo espacio vacío que hubieran tenido los del maestro anteriormente, como si en

cámara lenta, y en retroceso, se hubieran desplazado en el espacio y en el tiempo para converger con los restos del primer maestro, convergiendo así ambos difuntos en un mismo espacio y tiempo, que describe el locus atemporal y sin fronteras espaciales del Buda; como si en la “chirriante cadena de las reencarnaciones” se mordieran la cola, como lo hacen ya ambas partes de Maitreya y como lo hacen Maitreya y Cobra.

4) En otras ocasiones, los fragmentos repiten una subtemática que los une, no obstante aparentes diferencias de contexto y narración, pero cuyas mutaciones narrativas requieren, como sugiere el mismo narrador, de “audacia metafórica,” para poder discernir que lo que se repite y desplaza en la narración no es literal, ya que el plano común en que se da la conexión entre los fragmentos es metafórico y, por lo tanto, no accesible a primera vista. Nuevamente, estas citas del texto que se repite, además de acentuar la circularidad, ponen en tela de juicio la referencialidad habitual, pues requieren previamente de un distanciamiento crítico de los referentes literales para hacer un reajuste que alinee lo que se lee según un plano metafórico. En los siguientes fragmentos, el hilo que se traslada por éstos es el locus del Buda en su desplazamiento: sea 1) dentro del sueño profético del maestro en Tibet, sea 2) en su reaparición reencarnado en la India o sea 3) en su representación en miniatura en un altar dentro de “un nicho excavado en el muro” (117) en el polimórfico espacio del restaurante/fonda/teatro/club de Luis Leng (en Cuba o Puerto Rico o New York; el texto no lo aclara) en el que “dos estatuillas de madera: ancianas de greñas grises. . . como brujas coreanas” (117) retrospectivamente aluden a los dos fragmentos anteriores. Como un mise en abîme, este último fragmento contiene a los otros dos precedentes y al revés:

1. (En Tibet)

--Soñé con el mar.

Silencio atravesado por crujidos breves, los de un árbol gigante, en el mediodía indio, hojas sacudidas por los monos.

Con voz más baja, y sin resuello:

--Junto a las geometrías de un mándala, que se desmoronan devoradas por dos tipos de hongo, cerca de un arroyuelo: allí renaceré. **Me encontrarán en el agua, con los ojos cerrados. Seré el Instructor. Un arcoiris de anchas franjas me rodeará los pies.** (21, el énfasis es mío)

2. (En la India)

Detrás de la pantalla [del teatro], y de los atareados titiriteros

.
Junto a ellos [los titiriteros], dos viejas tendinosas y amarillas como sibilas sulfuradas, las hermanas Leng, **en una palangana de plástico, siete colores fluorescentes**, y salpicando adrede las figuras, **bañaban a un niño [el Buda reencarnado] que apretaba los ojos para que no le cayera jabón.** (30, el énfasis es mío)

3. (En Cuba o Puerto Rico o Miami o Nueva York)

Quedaban sobre el lavabo . . . figuras de madera [de un altar]: los personajes tradicionales del teatro burlesco o de la ópera: dos viejas brujas junto al neón, **un niño saltando de una palangana**, . . . (95, el énfasis es mío)

5) Aunque con pequeñas variaciones, en ocasiones la repetición se da a renglón seguido transmitiendo la sensación de fijeza. Por ejemplo, cuando al narrar cómo giran al caer los restos del Buda en el primer fragmento, página 23, el movimiento parece detenido en la repetición circular dentro de la repetición. Aunque sugiere el cambio, pareciera como si la escena estuviera fijada en el gesto repetitivo. El texto contribuye así a la sensación de que, a pesar del movimiento, éste está suspendido en otro espacio y tiempo que no son binarios, ni lógicos, ni causales, ni lineales. Los siguientes 3 ejemplos caben en esa categoría:

1. (En Tibet)

La cabeza, como un planeta **desorbitado** que al caer volviera al estado de lava, de cal o de nácar, en un despliegue helicoidal y luminoso, quedó convertida en una concha marina, **tornasolada y gigante**.

La cabeza, como un planeta **arrancado a su ley** que al caer volviera al estado de lava, de cal o de nácar, en un despliegue helicoidal y luminoso, quedó convertida en una concha marina **que soplaba por el aire, emitía un sonido invariable y sordo, vibración carbonizada de un estampido remoto**. (23, el énfasis de lo que no se repite es mío)

2. (En Medio Oriente)

El mihrab brilló con un esplendor de urna escarchada, como si lo aclarara una aureola boreal o un gran neón invisible. Del nombre del profeta las letras plateadas comenzaron a chisporrotear, como un soplete de soldador, brazas azules que iluminaban todo recinto.

De pronto, el mihrab brilló con un esplendor de urna escarchada, como si

lo aclarara una aureola boreal o un gran neón invisible. Del nombre del profeta las letras plateadas comenzaron a chisporrotear, como un soplete de soldador, brazas azules que iluminaban todo recinto. (171, el énfasis de lo que no se repite es mío)

3 (En Miami o Nueva York)

Anyway, lo veía. Era él: manchón negro, brochazos furiosos de betún –el pelo revuelto, tachonazos de laca--, y abajo, blanco rígido, el chaleco, las manos muy pegadas al cuerpo, grandes botones, marcas de manteca, costuras negras.

Era él: manchón negro, brochazos furiosos de betún, **rápidos, como los de la camisa de un fusilado** –el pelo revuelto, tachonazos de laca--, y abajo, blanco rígido, el chaleco, las manos muy pegadas al cuerpo, grandes botones, marcas de manteca, costuras negras. (116, el énfasis de lo que no se repite es mío)

6) A veces, las repeticiones son alteradas más sustancialmente, cambiando el sujeto de la acción. No obstante tal cambio, la estructura del fragmento es lo suficientemente reconocible como para crear la incómoda sensación de que, a pesar de las divergencias de contexto, diferentes personajes han ocupado el mismo espacio de los otros, que no es necesariamente geográfico, y que, por lo tanto, en cierta medida han intercambiado lugares, incluso con el lector. Se intuye así que de cierta manera es posible que todos sean los mismos, y que el texto insinúa que este dinámico intercambio de lugares incluye al lector mismo y su identidad. De esta manera el texto invita al lector a cuestionar su propia referencialidad y noción de identidad. Esta sensación se percibe,

por ejemplo, al narrar en diferentes puntos del texto tres versiones diferentes, evocadas por tres personajes distintos, de lo que metafóricamente es un mismo sitio, simbolizado por un mítico árbol, al lado del cual renacerá varias veces el futuro Buda en sus distintas versiones a lo largo de sus desplazamientos por el texto, y que a continuación cito: 1) el sitio del próximo renacer, visualizado en sueño, por el primer maestro a la hora de su agonía en Tibet, 2) la imagen evocada imaginariamente por el Buda adolescente al morir en Ceilán y 3) el pensamiento que invade la mente del emblemático “Enano pintor” al quedarse dormido en su escondite, evadiendo la persecución de los agentes del orden musulmán:

1 (El Maestro en Tibet)

Soñé con el mar.

Silencio atravesado por crujidos breves, los de **un árbol gigante, en el mediodía indio, hojas sacudidas por los monos.** (21, el énfasis es mío)

2 (El adolescente Buda en Ceilán)

Se sentó, en posición de meditar **Imaginó un árbol: las hojas moradas vibraron en el aire transparente y caluroso del mediodía indio.**
. . . fue apaciguando . . . el ritmo de **su respiración**, hasta que **la detuvo totalmente.** (69-70, el énfasis es mío)

3 (El Enano en Medio Oriente)

Pensó en un árbol frondoso, con lianas que bajaban de la copa y escaleras de sogas.

Se durmió (163, el énfasis es mío)

Conforme el texto se desplaza cada vez más hacia Occidente, cada una de estas versiones del “árbol” se vincula a un Buda cada vez más degradado hasta llegar a describirse en su último nacimiento como un verdadero y deforme “engendro” y al árbol de “plástico”:

Agarrada al **árbol plástico, lleno de frutas diversas y brillantadas**, y de pajaritos trinadores, de pie, la Tremenda dio un gran pujo. Sobre la colcha de hilos blancos y negros . . . cayo parado, como sobre una flor de loto, la mano derecha alzada y abierta, sonriente y rojo . . . **Era huidizo y resbaloso . . . Lo metieron en una palangana de baldeo.** La jiribilla se agitaba y quería zafarse, huir hacia el árbol. **Con un manto de siete franjas [arcoiris] le envolvieron los pies.** (181, el énfasis es mío)

Como las anteriores, estas repeticiones sugieren nuevamente la circularidad referencial del texto en múltiples niveles.

7.) En ocasiones, se repite algo estructuralmente muy similar, pero en boca de diferentes personajes y en distintos contextos. No obstante la recontextualización, se reconoce y transparenta el “algo” como si los tres dijeran lo mismo. En el ejemplo siguiente, todos los fragmentos parecen aludir al absurdo del “orden” habitual de las cosas, y, por lo tanto, de las búsquedas de tal orden. De hecho, el único orden que se intuye prescinde de lo causal, de manera que la repetición o “copia” puede preceder a lo que se perciba como el “original.”

1 (En entierro del Buda en Ceilán)

Al cuello [llevaban las viejas Leng]: bozales babosos, “para recalcar la incongruencia de todo”(71, el énfasis es mío).

2 (En peregrinación en Ceilán)

. . . los caminantes [creyentes de secta budista]. . . **repetían, aunque pensando en otra cosa, las fórmulas consabidas, hasta que no significaran nada, hasta el vaciamiento.** (81, el énfasis es mío)

3 (En búsqueda de placeres en Medio Oriente)

Adoptaron [el Enano, el chofer y la Tremenda] otros dioses, águilas.

Mimaron ritos hasta la idiotez o el hastío. Para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo. (187, el énfasis es mío)

8.) En otros casos es la imagen en sí, como significante, la que adquiere precedencia, de manera que, no obstante las diferencias específicas de contexto y de significado particular, ya sea literal o metafórico, lo que persiste a través de la repetición es la imagen utilizada. En los siguientes casos es la imagen de los “peces devorando” lo que persiste: 1) ya sea en el caso literal de los peces en un acuario, o 2) en el caso metafórico de la fricción de las vaginas contra un mismo falo, o 3) en la metáfora de la Tremenda en orgía, abriendo y cerrando la boca atrapando un falo, o 4) también la metáfora del maestro budista abriendo y cerrando la boca, ahogándose y buscando oxígeno. Las imágenes oscilan entre sí, evocándose unas a otras, pero todas remiten, como metáforas de aquélla, a la imagen mayor de los “peces devorando:”

1 (Peces en acuario)

Un spot amarillo iluminaba un acuario. **Dos peces**, velo de clara de huevo, **chupaban** la cabeza hinchada y lechosa de **un mismo tallo de bambú.** (113, el énfasis es mío)

2 (Las Gemelas chinas en orgía)

Los bollos [las dos vaginas] se entretocaban, se apretaban, se frotaban, hasta que los labios se abrieron como las bocas de dos peces devorando yerbas acuáticas.

.....

(Separada por unas líneas, se repite y continúa la misma imagen entrando

Luis Leng en la orgía)

Se abrían [las vaginas] para atrapar la misma cabeza [falo] blanca, hinchada y lechosa, como bocas de peces golosos absorbiendo agua clara y escupiendo agua turbia ante un mismo tallo [falo] de bambú. (118, el énfasis es mío)

3 (Entra Tremenda a participar en la orgía con las chinas y Luis leng)

Tremenda babeaba; el polvillo del lino la hacía toser. Se ahogaba.

Abría y cerraba la boca como un pez en seco. (122, el énfasis es mío)

5. (El Buda, narrando muchas páginas antes su experiencia de iniciación)

Me llevaron al río. Me metieron de cabeza en el agua . . . Abría y cerraba la boca como pez en seco. Daba manotazos. (32, el énfasis es mío)

9) Finalmente, otro tipo de repetición muy común es la de fragmentos que aparecen insertos en contextos con los cuales no aparentan guardar ninguna conexión. Resaltan por no calzar en la secuencia lógica, por confundir, pareciendo totalmente desprovistos de su contexto propio, como significantes flotando sin otro significado que

ese mismo de ser significantes flotando a la deriva sobre la nada del (con)texto que contrasta, o guardando su significado para revelarlo mucho después, y que sólo lo adquirirán ejerciendo una lectura ya sea retrospectiva o sea prospectiva, o en oscilación. Por ejemplo, esto se da cuando en giro retrospectivo, después de cien páginas, la empresaria de la Boite describe a la Tremenda con elementos que, entremezclados, antes describían a Socorro y Auxilio, haciendo converger a los tres o (¿o dos?) personajes:

1 (Socorro y Auxilio)

Junto al tabique rojo, **sobre una motoneta, sonreían dos muchachas de pelo lacio, muy negro, punto rojo en la frente.** (32, énfasis es mío)

2 (Refiriéndose a Tremenda)

. . . esa boca tan dibujada y pulposa que tenías a la Bardot **en cuero negro sobre una motoneta japonesa . . .** (128, el énfasis es mío)

El fragmento dos confiere sentido al primero que inicialmente aparecía descontextualizado y flotando, como significante sin significado. Inversamente, el primero agrega duda sobre la identidad de Tremenda.

Esta tipología no agota los innumerables ejemplos, pero hace explícita la dinámica estructural auto-citacional e intra-textual de la obra consigo misma, y que define un contrapunto de oscilación entre sus dos partes, Maitreya I y II, análogo al que se establecía entre Cobra I y II, partes que, a su vez, se subdividen en otras dos cada una ad infinitum. Paralelo a los ya explicitados contrapuntos temáticos: Oriente-Occidente, objeto-sujeto, mirror-image- identidad, lenguaje–realidad y sus múltiples paralelos, se superpone estructuralmente este otro contrapunto referencial, que afecta el plano formal, creando un efecto “visual” caótico, tipo “collage.” Collage, que, como se daba en

Cobra, al observarlo más cuidadosamente, describe una ascendente superposición de fragmentos de la primera parte que van ganándose el terreno de la segunda, e inversamente, pero menos marcado, fragmentos de la segunda parte que intrusamente ganan terreno de la primera, como (con)fundiéndose gradualmente ambas partes de la obra, como lo hacían las Gemelas, entrelazándose, no obstante el orden binario que por encima se les imponía. Confundiendo gradualmente de esta manera auto-referencial y auto-reflexiva las dos partes de la obra, los juegos intra-textuales a base de auto-citaciones de fragmentos contribuyen al mismo proceso de diseminación de referentes que realizan los personajes al nivel micro.

XIV. MODELO BAJO EL TEXTO

Así como, desde la óptica deconstruccionista queer, en las dualidades binarias un término evoca por definición el otro, y no se puede elegir a uno como “original” sin separar y excluir paralelamente al otro como “copia,” de manera que la verdad es la oscilación entre ambos y no ninguno de los términos por sí sólo; así, las dos partes de Maitreya, innumerables fragmentos y los personajes se evocan unos a otros, sin poder decidir cuál es “original” y cuál “copia;” como lo hacen Tremenda y Divina al nivel micro al reflejar la dinámica entre las dos partes del texto al nivel macro. Y, así mismo lo hacen Maitreya y Cobra, en tanto que tampoco una como la otra se pueden clasificar como originales, sino como copias de su copia, o como “imitaciones del doble en el espejo,” en un dinámico desplazamiento referencial ad infinitum, que no obstante delinea los contornos de un modelo.

Estructuralmente, la repetición y ubicación contrapuesta de los fragmentos crea ecos, o reflejos entre una y otra parte, que hacen difícil determinar una linealidad y ubicar un inicio o fin, y por lo tanto un referente original, en contraposición al cual se pudiera definir cuál parte es copia de cuál, o cuál realiza una “imitación del doble,” ¿Maitreya I o Maitreya II? No obstante tal indeterminancia, las partes de Maitreya si describen algo en su lugar, o sea el mise en abîme que las conecta como se da entre las Gemelas, y evocando así, ya no su polaridad superficial más visible, sino su entrelazamiento ininterrumpido subyacente y oculto. Precisamente, es debido a la pérdida de la referencialidad habitual, a través del juego de reflejos intra-textuales de las auto-citaciones que el texto hace de sí mismo al repetirse, que éste se va despojando de la apariencia superficial, o del disfraz del plano superior, y gradualmente se irá develando la “forma” oculta del modelo con que Sarduy mismo describe su noción ideal barroca de “la obra anamórfica” y el carácter ínter e intra-textual de ésta:

Lo que importa . . . es el hecho de que bajo el texto hay un **modelo . . . un espacio de dialoguismo: su representación gráfica sería una red de sucesivas filigranas, y esta representación no sería lineal, bidireccional y plana, sino en volumen, espacial y dinámica.** (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 331, el énfasis es mío)

Es este modelo tridimensional subyacente “en volumen” lo que para Sarduy expresa el verdadero significado de la obra y no el plano superior que se le superpone como disfraz, “. . . todo esto [lo temático] es para mí el exterior de la obra, la pantalla que esconde la obra.” (Pérez Rivera, “Budismo,” 6, el énfasis es mío)

XV. LA BANDA DE MOEBIO

En última instancia es ese modelo espacial en volumen que Sarduy compara, entre otros emblemas, principalmente a la banda de Moebio, en su dinámica oscilación referencial, en el carácter fluido, ininterrumpido, de su trazo, y en el mensaje de vacío ontológico e infinita apertura referencial que éste comunica, lo que para Sarduy más importa como mensaje; lo demás es contenido inoportuno:

Lo desconcertante es la sintaxis, curiosamente. Es decir que haya travestismo, que haya diversos niveles de inteligibilidad . . . todo eso pertenece al contenido y por consiguiente al significado. Es la forma la que verdaderamente despista, desorienta y enfurece, a veces, al lector [como a las Tétricas] y no el significado ni el contenido [del primer plano] . . . La verdadera subversión [y significado] . . . se encuentra en ese aspecto formal. (Sarduy, “Señalar lo ilusorio,” 40, el énfasis es mío)

En otras palabras, es el “arreglo formal” de la obra (“Señalar lo ilusorio,” 40), o ese modelo dinámico y fluido lo que en última instancia es mensaje. Y, no nos confundamos por el uso de la palabra, pues no es un “mensaje” en el sentido convencional de un referente fijo, sino que a falta de una palabra que le haga justicia se la usa, pues en realidad ese mensaje, como el modelo que lo transmite, es simular la desintegración misma del concepto de “mensaje” o “significado” fijo, así como el de una “realidad” fija, y por ende de otros innumerables referentes inestables sobre los que, no obstante, obstinadamente se apoya la noción convencional de una identidad fija. Para Sarduy tales referentes no son fijos, sino el producto permutante de las dinámicas referenciales en continuo desplazamiento, o de su arreglo formal.

XVI. CONCLUSIONES DE CAPITULO

3.16.1. Vamos a situarnos en una topología que no es binaria

Obviamente ahora, se puede apreciar cómo esas mismas dinámicas se transfieren al nivel súper-macro de la relación entre ambas obras. Abarcando todos los niveles, el mise en abîme hace posible que al llegar el lector a una profunda crisis referencial, o aporía, caiga el velo de la referencialidad habitual para que se revele esa otra “forma” oculta, hasta ahora sellada por los filtros habituales de lectura en el nivel subyacente. Y, clave como emblema que describe ese mismo “movimiento entrelazado” en múltiples planos: desde el nivel psíquico primario de la dialéctica simbiótica entre mirror-image e identidad, hasta este súper nivel macro-estructural entre las dos partes de Maitreya, así como también entre esta obra y Cobra; y sintetizándolos todos, emerge ahora por encima y sobre “la petulante superposición de leit motives”(Maitreya, 125), el emblema de la Banda de Moebio (ver figura 1, 328), quinta esencia de la subjetividad y espacio queer (Foster, entrevista telefónica, Junio 13, '02) al que Sarduy numerosas veces aludiera para explicar estos textos, pero que no hasta ahora adquiere claro sentido gráfico:

. . . vamos a situarnos ahora, ya que hablamos de espacio, en una topología que no es binaria . . . como una barra entre Oriente y Occidente, entre yo y colectividad, entre espacio interno y espacio exterior . . . Vamos a situarnos, pues, en una topología otra vez lacaniana que sería la de la . . . **banda de Moebio**, porque se trata del **centro de la topología lacaniana del inconsciente**. En esta banda . . . los contrarios se van convirtiendo uno en el otro paulatinamente, se van respondiendo [reflejando mutuamente], y se van clausurando [desdiciendo sus oposiciones]. . . Esa

banda retorcida sobre sí misma hace que lo interior se convierta en lo exterior y viceversa. De modo que es más que un espacio binario y opuesto . . . en que finalmente los opuestos se van convirtiendo uno en otro. ¿Por qué me interesa esta topología en el caso de Cobra? Porque [en el budismo] la sexualidad de lo masculino-femenino, que se vive en Occidente como oposición, sufre este mismo *decalage*, esta misma permutación, es decir; partimos de un muchacho *black Jacket* del Drugstore, y terminamos en el Tibet. Es decir, **se han anulado los sexos**, [dejan de “ser” al dejar de ser la oposición, pues dependen de ese eje organizador para ser] **la oposición de los sexos, se ha anulado todo lo que se llama un par binario . . . para llegar a esa topología de la permutación.** Y en definitiva, en el budismo, quizás el ejercicio supremo es eso, **no ver los opuestos.** Hay un momento en que se dice en el budismo ni lo positivo ni lo negativo, ni la oposición a ambos, ni la unión de ambos [sino la permutación continua]. Esto, por supuesto, es impensable [con las categorías existentes]. Pero, quizás el Nirvana [o el mundo ideal queer] también lo sea. (Kushigian, “Serpiente”, 15, el énfasis es mío)

3.16.2. El ejercicio supremo es no ver los opuestos

Y como lo explica Sarduy en la cita, en este espacio que trasciende la lógica racional binaria occidental habitual, convergen múltiples planos de la experiencia, todos interrelacionados a un cambio de óptica referencial y a una alteración de conciencia al

“pasar al otro lado” (ver tabla 1, 327): 1) el espacio de una interrelación dinámica, y no polarizada, entre el “yo” y el “otro” en el subconsciente lacaniano, donde cesando los ejes oposicionales, se reintegran armónicamente las partes escindidas del sujeto, dejando atrás el lastre fantasmal de la auto-imagen constituida por tal escisión, imaginaria y lingüísticamente, 2) el espacio referencialmente vacío y en permutación continua del contrapunto masculino-femenino en el plano budista, 3) el espacio queer donde la sexualidad fija y las correspondientes indentidades se disuelven en la indeterminancia de un continuo desplazamiento en incesante recrearse, 4) un mundo donde ya no se ven las cosas como opuestos en orden jerárquico, “impensable” según las categorías mentales existentes, 5) un momento en que no se dice ya nada, “ni lo positivo, ni lo negativo, ni la oposición a ambos, ni la unión de ambos,” a través del lenguaje habitual como filtro que media y nos separa de tal experiencia, 6) una experiencia que se vive como expresión espontánea y simultánea de la subjetividad particular que la vive, mas allá del lenguaje habitual que hoy la limita, y por lo tanto en el silencio de la realización plena. Es un espacio que va mas allá de las coordenadas habituales del tiempo y el espacio y del orden binario y jerárquico.

Reenfocando todo lo anterior hacia el plano lingüístico, se deduce que tal “espacio” va más allá de espejísticas auto-imágenes e identidades herméticamente cerradas constituidas lingüísticamente sobre aquéllas. Y, por lo tanto, va más allá del fantasmagórico “logos original” que se presupone anclarlas, y que no es sino el lado inverso y oculto de la psiquis y de aquéllas, remitiendo ya no al egocentrismo narcisista auto-referencial, implícito en la lógica binaria, lineal, causal y jerarquizante, sino a “otro lado.” Y, “pasar al otro lado” requiere pasar esas fronteras lingüísticas e imaginarias.

3.16.3. Desplazamiento del autor al interior de las obras

Captar esa dinámica y reconcebir las relaciones referenciales desde esta nueva óptica queer equivale simultáneamente a realizar un desplazamiento mental que permite hacer que lo interior se convierta en lo exterior y viceversa, haciendo así “visible” lo psíquico invisible como verdadero determinante de lo material visible inversamente superpuesto. Paralelamente, captarla hace posible concebir que la función creadora del autor se desplace y genere inversamente ya no desde afuera, sino desde el interior mismo de la obra. Su metáfora sería también el espacio de la banda de Moebio desde donde emerge y “trama” la trama de estas dos obras la subjetividad queer de ese miniaturizado autor interior, reflejo inverso del externo, que en Cobra y Maitreya encarna en el personaje angular del Enano pintor, maquillador y coreógrafo; personaje cuyo desplazamiento en múltiples planos a lo largo de las dos obras, aunque con diversos nombres, sigue el mismo trazo y estela de aquella enigmática franja, haciendo manifiesta la subjetividad alternativa que nos ofrecen estas obras.

NOTAS

¹ O sea, de las fronteras y oposiciones que dividen y constituyen el “yo” en contraposición al “otro,” sobre los cuales se constituye la identidad como concepto en sí excluyente de ese “otro.”

² A través de la oscilación y crisis referencial implícita en el espacio mismo del espejo, que niega esas oposiciones, y que encuentra expresión gráfica en la banda de Moebio formada por las dos parábola invertidas de estas obras.

³ Ambos fragmentos de manera indirecta conectan fenómenos sólo en apariencia dispares, cuyo vínculo la presente tesis busca aclarar, o sea entre: 1) Lacan y el juego del mirror-image en relación a la dinámica referencial entre el sujeto y el objeto, tanto en el plano Imaginario como en el Simbólico lingüístico; y 2) Derrida y el “juego” de différance, o sea el proceso dinámico de significación entre el significante y el significado. Ambos procesos funcionan como juegos de espejos.

⁴ Para responder a la misma pregunta que Sarduy se postula en relación a su temprana experiencia de travestí de carnaval en Cuba, “¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién?” (Simulación, 11), apunta a un espacio mental alternativo sin oposiciones, ni fronteras o bordes, como el evocado por la banda de Moebio, o sea un espacio arreferencial.

⁵ Este gesto de inversión y reversión, o más exactamente de oscilación entre un plano y otro, se mantendrá a lo largo de Maitreya como el hilo que describe la relación entre los personajes, entre los diferentes niveles de la trama y entre los componentes estructurales que unen el texto en su totalidad, y entre todos los niveles anteriores, que al cabo terminan reflejándose entre sí y, por lo tanto, imitándose unos a otros, dramatizando la imitación repetitiva o la “simulación” como mecanismo significante, y, por lo tanto, como proceso cognoscitivo. Maitreya revela así como el gesto de la simulación origina el significado, y de ahí la importancia de simularla y ponerle el espejo para explicitarla. Se simula la simulación.

⁶ Que requiere, para manifestarse, de una inversión referencial o un desplazamiento de los referentes conceptuales habituales, el cual, dándose, como al quitar un velo, altera la perspectiva usual, permitiendo descubrir otro mensaje normalmente velado detrás de aquél primero. Tal juego referencial en el plano conceptual encuentra análogo en el espacial visual en la pintura anamórfica, la cual también requiere de un desplazamiento en el espacio que altere el radio visual y permita la reorganización de la perspectiva de manera que haga posible ver en la misma pintura otra imagen oculta detrás de la primera.

⁷ Judith Butler arguye este punto en relación a la siempre inminente crisis referencial del patriarcado y su ideología, el heterosexismo, y así mismo David William Foster.

⁸ Desplazándose la trama del primer plano a uno segundo, se desplaza, inversamente, al primer plano su contrapartida; o sea la operación misma del desplazamiento, o la oscilación referencial⁸ que dramatiza el doble entre espejos, como mensaje; y con ella la anulación misma de toda noción tradicional de “frontera” en el sentido binario y oposicional que la entendemos.

⁹ Y, así lo confirma, respecto a los personajes, Leonor Ulloa explicando que “La órbita que trazan los personajes en peregrinación enlaza Oriente con Occidente” (104).

¹⁰ En el plano psíco-lingüístico que vincula a Lacan y Derrida y correspondientemente, el mirror image al “logos último.”

¹¹ Anulando la distancia entre el “yo” y el “otro,” descubrir el otro dentro de sí mismo y así (re)descubrirse y (re)construirse a sí mismo.

¹² Entre éstos: el psicológico, el lingüístico, el imaginario y el formal estructural, y a los cuales se referirá a lo largo del análisis.

¹³ La repetición continua como proceso cognoscitivo, a manera de ensayo que conlleva a la paradójica institución de “lo repetido” como origen y justificación misma para perpetuar la simulación que lo originó.

¹⁴ Cobra I expresaba el doble en el mismo cuerpo y Cobra II enunciaba la posibilidad del doble en otro “espacio mental” y espiritual.

¹⁵ En la novela se dramatizan tres etapas: 1) su muerte (se asume que una de tantas), 2) un nuevo renacer y nuevamente 3) otra muerte; proceso cuyo ritmo en cadena sugiere la continuidad al infinito.

¹⁶ Hacia ese otro “nirvana,” si es traducido inversamente en términos de la búsqueda del “deseo” de Occidente.

¹⁷ Tales alusiones hacen eco y conectan los espacios de Maitreya con los de Cobra, en la que Amsterdam juega un papel significativo.

¹⁸ El nirvana implicaría el fin, pero no necesariamente en la novela, pues el texto continuamente se desdice y desmiente. De manera que después de un fin hay otro comienzo.

¹⁹ El carácter explícitamente sexual y la práctica sado-masoquista de la que literalmente deriva el nombre la secta fundada por el Enano, expresan lo que Sarduy describe como “una de esas recalcitrantes sectas occidentales,” subrayando el notorio tono alienante de aquélla, para la que el Enano, como guía, cataloga muy a la occidental “eses y emes” (159). Para la expansión de esta nueva secta, sus miembros, irán, al final

de Maitreya II, de “cruzadas” (111), diseminando sus estrictos preceptos sexuales, “citaban . . . el decálogo de la secta. . . Querían difundir las consignas” (111), llegando hasta las fronteras mismas de la expansión Occidental en Medio Oriente, en busca de “adeptos binarios” (154) y sus “petrodólares” como antes lo hicieran las hermanas Leng con su secta en Ceilán.

²⁰ Tornándose así, cada vez con mayor desenfreno hacia otros “objetos” de su deseo. Paradójicamente, a otro nivel interpretativo, subyacente y oculto, no al superficial que se está describiendo por ahora, tales excesivas dinámicas evocan, a la vez, su liberación, pero ese nivel no se elaborará sino adelante.

²¹ O sea la penetración, no de la vagina, sino del ano, y no con el falo, sino con la mano. Y, con esto, el desplazamiento de lo funcional convencional a lo marginal excéntrico.

²² En su trayectoria espacial, como dúo primero y luego Tremenda sola como mitad, marcarán diferentes desplazamientos, cada vez más alejados de su origen en Cuba; origen que como el de Cobra no se esclarece. Y, como pasaba con aquél/aquella, no se puede distinguir a una de la otra excepto cuando se las marcaba con “puntos de colores en la frente” (87), lo cual en sí siembra incertidumbre sobre si es de verdad Tremenda, y no Divina, quien se perpetúa.

²³ En el caso de Cobra I, el desplazamiento corporal de la/el protagonista era de travestí en crisis de identidad a transexual, remodelando literalmente su cuerpo.

²⁴ La función alteradora de conciencia que éste representa.

²⁵ En Cobra era el caso inverso. En Cobra I, a lo largo del desplazamiento en el espacio geográfico, se dramatizaba la mutación y desplazamiento de un estado corporal a otro en el mismo cuerpo a través de la cirugía plástica. Y, en Cobra II, se dramatiza el desplazamiento de un plano mental a otro en el mismo cuerpo, aunque no de manera perdurable siendo a través de las drogas; postergándolo así de manera ideal al desplazamiento mismo del tiempo y de los diferentes cuerpos de la siguiente obra.

²⁶ De “Trasmigrar: (Del Lat. Transmigrare.) . . . 2. Pasar un alma de un cuerpo a otro, según opinan los que creen en la metempsicosis. (Real academia de la lengua, 1287), definida ésta última como, “Metempsicosis o metempsícosis: (Del lat. Metempsichosis . . . hacer pasar una alma a distinto cuerpo.) f. Doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de Occidente, según la cual transmigran las almas después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior” (Real academia de la lengua, 872). Curiosamente, en Maitreya, los discípulos del maestro son, “los cinco -- autonombrados Comisión Experta en Metempsicosis” (34), que contradictoriamente emprenden, “. . . las pruebas materiales de la transmigración” (35) del maestro.

²⁷ Como se había dado entre los reflejos inversos de Cobra y Cobrita en Cobra I.

²⁸ Representada por el ingreso de las Gemelas al “f.f.a.” y las insaciables adicciones sexuales a que se abandonan.

²⁹ Y, como se verá adelante, la simulación de la simulación.

³⁰ Metafóricamente, en Occidente estamos atrapados de continuo en su equivalente inverso, “la rueda de la auto-referencialidad y auto-reflexividad del lenguaje.”

³¹ Por otro lado, y aunque el Buda, como espacio mental y no ya como personaje nombrado, parezca ir degenerando, algo diferente se va (re)generando. Como se daba en Cobra, la escritura de Maitreya va mutando de una relativa linealidad en Maitreya I a una escritura más fragmentada y circular en Maitreya II.

³² Buscando llenar y llegar al vacío por la senda de la saturación. La naturaleza egocentrista de su dinámica conduce a la previsible rivalidad entre ellas y al fin de la Divina, dejando campo abierto a la Tremenda. Vaciada ya de su “otra,” escindida y completamente alienada, bajo la guía del Enano, la Tremenda se torna de lleno hacia sí misma; hacia la insatisfacción perpetua, y donde el girar eterno de la repetitiva discontinuidad formal que dramatiza la estructura narrativa del texto se torna en continuidad y auto-deconstrucción. Quizás aquí, en este opresivo espacio lingüístico llevado al extremo y en la crisis a que su narcisista “rueda” auto-referencial conlleva, sea donde radique la posibilidad de alteración.

³³ Tal oscilación, a su vez, remite a la noción clave para Sarduy de la “simulación,” como proceso mimético sinónimo a la imitación repetitiva, y en cuyo gesto dramático está implícita la oscilación de estados, cualesquiera, sobresaliendo (entre sus modalidades), en particular, la anamorfosis. La anamorfosis como proceso cognoscitivo, para Sarduy, es metafóricamente análogo, tanto en la pintura, o fenómenos de percepción óptica, como en la literatura, o fenómenos de descodificación lingüística. (Simulación, 25-29)

³⁴ No son los nombres, cuerpos, o papel circunstancial lo que define el personaje sino las funciones referenciales que dramatiza y que se transmiten de uno a otro como la transmigración del Buda.

³⁵ Para luego, sin enunciarlo ya, solapadamente y contrario a lo esperado en el contexto occidental, dramatizarlo de nuevo estructuralmente el texto en Maitreya II, como se hacía en Cobra II.

³⁶ Cobra había emitido este mismo mensaje al revés.

³⁷ O, alternativamente, con la auto-destrucción, la oportunidad de renacer y reconstruirse.

³⁸ Así como sanan a los enfermos en Cuba saltando a cruzado contrapunto, evocando la oscilación referencial, sanan al lector, como “psicoterapeutas,” descondicionándolo y alterando su conciencia.

³⁹ De cuya vertiginosa rotación ciertas funciones empiezan a perfilarse como permanentes, en la medida que se van repitiendo, y por lo tanto definiendo como los verdaderos personajes, y no ya los personajes que las dramatizan, cuyos nombres se revelan cada vez menos indispensables y más bien desechables.

⁴⁰ Como estado alterado de conciencia. Es necesario reiterar que más que un personaje particularizado constituido de identidad y fronteras fijas, el Buda representaba en CobraII y en Maitreya I un sitio o “espacio mental” que anula tales fronteras entre el “yo” y el “otro,” y, trascendiéndolas, podía ser ocupado por cualquier personaje, como sucedía con las otras funciones dramatizadas y transferidas de uno a otro.

⁴¹ Hay que recordar que Cobra y Cobrita también parten de relaciones armónicas, imitándose dócilmente, hasta que un día se entran a palos.

⁴² Al final de Maitreya II, habiendo destruido Tremenda a su “doble,” como Cobra al suyo, se abandona desafortunadamente a la obsesiva adicción al “f.f.a.” para satisfacer su vacío de manera auto-destructiva, como Narciso lo busca hacer con su auto-imagen. Tremenda no hace más que buscar(se) a sí misma en sus obsesivas adicciones. Al sacar de la representación a su doble, Tremenda no sólo extirpa la noción del “otro,” en contraposición al cual se define ella como modelo, sino a ella misma al no ser sino reflejo inverso del otro.

⁴³ Equivalente paralelamente a las nociones de referente último y centro fundacional, al “sujeto,” al “yo,” y a la noción de “realidad,” en una cadena que remite al Logos último logocéntrico y el mirror-image egocéntrico.

⁴⁴ Me refiero a la dinámica de reflexividad bidireccional, de movimiento entrelazado, modelo/doble/modelo/doble, que insinúan los títulos mismos de la segunda parte de Maitreya, desintegrando la unidireccionalidad referencial habitual de la lógica causal.

⁴⁵ Los vuelcos de valores que según Sarduy (Simulación, 41) se dan cuando declinan y fallan los sentidos sensoriales y se revela la inestabilidad misma de la percepción.

⁴⁶ Tanto en relación a las de subordinación vertical como a las jerarquías de ubicación horizontal que este referente central y eje ordenador ancla versus su doble,

copia o imagen. La posibilidad de oscilación entre el interior y el exterior del espejo pone en crisis la estabilidad misma de la referencialidad, evocando como fijos sólo la oscilación y el vacío que ésta engendra.

⁴⁷ De ahí la necesidad de marcarlas con puntos en la frente.

⁴⁸ De hecho todo referente se puede tornar también en eje de una relación de oposición, en tanto que esa función, u operación de ordenar todo en oposiciones binarias jerarquizadas, se desplaza de significante a significante.

⁴⁹ Al que alude el texto así como Sarduy en su teoría; remitiendo a la ilusión óptica de la anamorfosis como metáfora de una lectura a dos niveles, uno visible y otro oculto, que requiere de un desplazamiento (espacial o mental) para descubrirla, como en el caso de la relación entre el modelo y copia.

⁵⁰ Postrando en la cúspide un orden jerárquico patriarcal, como modelo a perpetuar, simulándolo eternamente.

⁵¹ De hecho, el continuo intercambio entre ellas desde su nacimiento y luego saltando a contrapunto invalida cualquier reclamo de parte de la asumida "modelo" a tal categoría o estatus.

⁵² Y la consiguiente alteración de conciencia a un espacio mental y corporal queer.

⁵³ Vale señalar que la simetría entre las Gemelas responderá a dos impulsos distintos. Aquí, inicialmente, responde a un impulso espontáneamente mutuo, igualmente compartido; más tarde responderá a la compulsión, de parte de una, a imitar obedientemente a la otra, contribuyendo a mantener una jerarquía de poder en favor de una, y no la otra.

⁵⁴ La etapa en que, según Lacan, no se ha entrado en el plano simbólico del lenguaje, ni se ha organizado el mundo de manera acorde.

⁵⁵ Como cuando al marearse dando vueltas en moto, durante su "iniciación" a la secta budista, en Cobra II, Cobra perdía control de su referencialidad habitual y la conciencia de quién era, y desacondicionándose, podía "pasar al otro lado."

⁵⁶ Y, a su vez, la reacción en cadena que conllevará a la inversión y oscilación referencial de las fronteras, imaginarias y lingüísticas, y a la resultante alteración de conciencia que dará paso al resurgimiento de un espacio queer.

⁵⁷ Vale señalar que, no obstante el uso de nombres para distinguir las, el orden inicial de éstos se invertirá de Divina y Tremenda a Tremenda y la Divina, como pasaba también con Socorro y Auxilio en Cobra, confundiéndolas más.

⁵⁸ Este acto de aniquilación realmente dramatiza dos niveles de significación: 1) se aniquila a la “otra” de carne y hueso, lo cual provoca el vacío y la alienación de una válida y verdadera falta; como también 2) se aniquila a la “otra” falsa, en el sentido de la construida imaginaria y lingüísticamente, y que contraria y jerárquicamente opuesta es la que se interpone como frontera mental ilusoria e impide la (re)unión de Tremenda con aquella “otra” verdadera y ahora desaparecida. Paralelamente, se alude así también al engaño de una lectura “ilusoria” de primer plano, que velándola, impide que veamos y leamos la lectura subyacente oculta, pero más verdadera.

⁵⁹ A partir de su identificación con las fantasmagóricas mirror images que de ellas pintara el Enano, o sea sus referentes “espaciales” iniciales, desencadenando el interminable proceso cognoscitivo de la simulación; o el proceso intelectual de apropiarse el entorno, imitándolo en sí mismo, para (re)conocerlo y adecuarse a él.

⁶⁰ Aunque subyacente a este orden impuesto desde afuera, y ahora suprimido, persistirá de manera inconsciente el impulso a (re)fundirse en su original estado de armónico entrelazamiento de ying y yang.

⁶¹ Ya que entrar en el lenguaje habitual, en su lógica oposicional subyacente, niega y pasa por alto esa cualidad de reversibilidad que las ha unido desde siempre como una, y no dos opuestos separados, organizándolas ahora reductivamente sólo como binomios separadamente opuestos.

⁶² Inicialmente existían armónicamente como se sentían psíquicamente. Ahora, en la medida que el nuevo orden las antagoniza, entran en contradicción con aquellos impulsos iniciales, ahora subyacentes y subconscientes.

⁶³ Como antes lo había sido la/el Cobra travestí, en Cobra I; reina del Teatro Lírico de Muñecas, sitio que le envidiara mortalmente su archienemiga, la Cadillac.

⁶⁴ Emblematizado por su adicción a la secta naciente del templete a mano: “f.f.a.”; que tomará inversamente su válido impulso inicial por (re)unirse y entrelazarse, en degenerada adicción fetichista a la occidental.

⁶⁵ Entrar en el plano simbólico del lenguaje implica subordinarse al orden binarista oposicional, y la lógica lineal, causal que lo sostiene.

⁶⁶ Aludiendo tanto: A) al entrelazamiento inicial, armónico, de retorno al útero como B) a la penetración desplazada hacia el ano, que sin fin funcional previsible insinúa simbólicamente el meterse adentro y volver las cosas, y literalmente a Tremenda, al revés, como un objeto cuya reversibilidad semejara paralelamente los juegos referenciales entre los planos exterior e interior del espejo así como entre los del texto.

⁶⁷ Ahora coreografiado como espectáculo por el enigmático Enano, y nuevamente con Luis Leng, tomado en chofer iraní y objeto de turno del deseo insaciable de Tremenda.

⁶⁸ Concientización del carácter falso, en tanto que imaginario, de su copia binaria y opuestamente constituida, aunque no así de su verdadera “otra,” la de carne que estaba armónicamente entrelazada a ella al nacer.

⁶⁹ Y este último, alude paralelamente al proceso del lector en su propio descubrimiento y desciframiento de la obra.

⁷⁰ Tremenda dramatiza dos impulsos: 1) instaurarse egoístamente como única, alienándose completamente. 2) huir, dejando toda referencialidad impuesta atrás, para poder (re)definirse.

⁷¹ Alienación irreversible que la llevará a la adicción obsesiva que coincide con su iniciación al f.f.a.

⁷² A manera de la emblemática escena de los titiriteros manipulando las sombras o imágenes inversas de sus títeres en la pantalla que representaba la vida, y que servía de fondo a la escena del hallazgo del Buda en la India en Maitreya I (30).

⁷³ Se infiere que ese intercambio ya ocurrió mucho atrás y que ahora es imposible determinar cuál es cuál, y cuál “doble” imita a cuál “original,” en tanto que ya desde casi el inicio no sabemos si en realidad fue Tremenda quien sobrevivió y Divina quien se extinguió.

⁷⁴ Haciendo eco del nivel micro, tal estructuración macro refleja la desestabilización de los referentes que habitualmente estructuran la narración, la temática y la escritura misma, cediendo, en torno, al espacio multidireccionalmente abierto del plano arreferencial queer.

⁷⁵ Lo paradigmático se superimpone a lo semántico (de los títulos) Y esta característica de la forma sobre el contenido se impone a lo largo de la obra.

⁷⁶ El puño es lo que entrelaza a la Tremenda con su doble, la Divina, como evocando la banda de Moebio, y el enigma de cuál de las dos era la original en el útero.

⁷⁷ El texto así como Cobra se liberan de dependencias referenciales externas y se reconstruyen a sí mismos según la referencialidad interna de la obra.

CAPITULO 4

EL ENANO AUTOR COMO MAGO INTERIOR DEL TEXTO

El mismo juego de inversión, reversión y oscilación de ejes entre los planos binariamente opuestos interior-exterior, a lo largo dramatizado, e implícito en la noción misma de la “imitación del doble en el espejo” permite que la función del autor se desplace adentro de las obras, o sea del lado interior de los espejos. Sarduy explica que en estos textos el autor exterior se desplaza a segundo plano, se achica, o desaparece, pero desde el sitio vacío que éste deja en el interior de la obra, se manipula de manera autónoma la creación misma de aquella, desde el “. . . centro vacío desde el cual el discurso, sin sujeto ya, se genera, el sitio ciego, el hueco de la ausencia, ése donde antes residió, categórico y poderoso, el autor [exterior]” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 343, el énfasis es mío). Este es el sitio que ocupará en ambas obras el enigmático personaje del Enano, recorriéndolas como éstas recorren el trazo mismo de la banda de Moebio.

4.1. La trinidad del Enano y la oscilación referencial

De nombres variados, entre éstos: “el enano” (Maitreya, 99), “el nimio” (99), el “pequeño atorrante indonesio” (109), “Pedacito de Cuba” (100); el Enano cumple diversas funciones y ocupa simultáneamente diversos espacios: 1) entronca con el enigmático personaje de Cobra el “indio costumista”(16) o el “orfebre dérmico”(18) y cumple igual función artística y coreográfica, 2) llega a coincidir con el sitio en constante desplazamiento transmigratorio del Buda, y finalmente 3) converge con la función y el espacio (re)generativo del autor, que habiéndose desplazado adentro de la obra misma, se

crea desde aquélla. En cierta medida estas tres funciones y espacios coinciden, como si fueran diferentes ángulos de la misma trinidad. En estas tres funciones el Enano exhibe dos impulsos inversamente interrelacionados: 1) uno degenerador y deconstructivo y 2) otro regenerador y constructivo, como consecuencia del primero, y al revés, en tanto que degenerar un orden es, inversamente, (re)generar otro. En este sentido, el enano es reflejo inverso del texto, de su misma dinámica o “arreglo formal.” Su función de autor al “tramar” y tramar(se), es análogo al texto mismo al “recrear” recreádo(se).

4.2. Quería reflejar, aunque invertida, la historia

No obstante la diversidad de los nombres, formas y poses que adopta, como personaje, el Enano es una reconocible extensión del “Indio costumista” de Cobra, en tanto que en Maitreya cumple similares funciones a las de aquél: 1) de duplicar el entorno, recreándolo pictóricamente y 2) de pintarlo de tal manera “con ínfulas hiperrealistas” (99), que, como hacía el “Indio costumista” con los cuerpos de las muñecas del Teatro Lírico, aquí el Enano, como un espejo inversor, con sus murales hace oscilar los ejes referenciales habituales del binomio naturaleza/arte,¹ desplazando lo uno por lo otro, y con el vuelco de este binomio, continuamente el de múltiples otros binomios de relación estructural anverso-reverso, como si fueran las caras de una sola moneda que girando sobre su eje, no se fija. Y, así mismo, como en la obra de Velázquez, el Enano hará desplazarse al lector, enmarcándolo a través de la oscilación de ejes, del lado interior de la obra, adonde remite y reina él como el autor interior y coreógrafo del texto. Esta función lo eleva a un lugar mayor que el de un simple personaje, pero no al mismo sitio del autoritario autor exterior que habitualmente habla

de manera autobiográfica a través del narrador interior, al cual estos textos repudian, sino al espacio metafictivo del creador dentro de la obra, el cual, como hace el texto, construye su propio y autónomo espacio, cortando, de manera muy consciente, el hilo referencial al exterior que lo tornaría únicamente en simple y plano reflejo de aquél. Lograr tal autonomía no sólo implica cortar el hilo de la referencialidad exterior, sino paralelamente declarar la guerra a ese exterior como omnipresente e innegable institución, que inevitablemente invadiría el interior del texto de no hacerlo así.² De manera consistente con esa función, que antes ejerciera “el Indio” en Cobra I, aquí, en Maitreya II, el Enano proclama que, “con el fresco, quería reflejar . . . aunque invertida, la historia” (100)³ o sea, oponiéndole el espejo, deconstruirla como Perseo a Gorgona, neutralizando, por inversión, los ejes habituales de su referencialidad; inversión que trágicamente no logra realizar Narciso, sucumbiendo más bien a su hechizo.

4.3. Técnica de la “iluminación” por el asombro

Otras claves adicionales como “el mote de ‘Pedacito de Cuba’ ” (100), con el que también se lo identifica, parecieran, remitirlo de cierto modo al mismo Sarduy, pero como ya se explicó, no de la manera autobiográfica convencional del autor exterior, sino en el sentido queer de un ente ficticio autónomo y arreferencial que sólo de manera oblicua refleje la subjetividad alternativa e irrealizada de aquel autor. Y, aun otras claves como “. . . pequeño atorrante indonesio descubierto en una palangana” (109) lo identifican como el mismo Buda, remitiéndolo, con la emblemática “palangana,” a la profecía del inicio de Maitreya I, emitida por el agonizante maestro (21), y operando posteriormente

aquí, en Maitreya II, de manera sólo en apariencia distinta y con otro disfraz, en un nuevo desplazamiento o transmigración, la perenne misión de ser “guía” a los discípulos de otra de tantas sectas en el supuesto camino hacia la “iluminación.” Ahora bien, en el proceso esa “iluminación” adquirirá sentidos muy opuestos: 1) sea la alteración de conciencia y superación espiritual del “yo,” evocada en Cobra II y parodiada en Maitreya I, o 2) sea la “iluminación” puramente técnica, en Maitreya II, según se indica “. . . que a su paso había diseminado la técnica de la iluminación por el asombro” (109). Como se infiere, por el tono y contexto de la cita, cuyas resonancias occidentales subraya el vocablo “técnica,” la iluminación adquiere en Maitreya II, precisamente, significados “técnicos,” cada vez más paródicos de la misión espiritual inicialmente enunciada desde Cobra II. Conforme el Enano pintor/ autor/ Buda se desplaza más y más hacia Occidente, y su función de “iluminar,” como guía redentor, va degradando más y más hacia el plano materialista binario del “yo” ego/logocéntrico, al final de Maitreya el texto reinscribe el “espacio mental burgués,” del que precisamente buscaba alejarse el/la protagonista de Cobra II. Conforme el Enano va desplazándose de Cuba a Miami, de Miami a Nueva York, y de Nueva York hasta los confines de la expansión occidental en Medio Oriente, el materialismo “técnico” de la “iluminación” va ganando sobre la “iluminación” espiritual. Regresando, como en un vuelco de 360 grados (ver figura 1, 328), al mismo sitio de que partiera Cobra, su trayecto nos reinserta en ese espacio mental materialista occidental y en el ego/logocéntrismo del discurso convencional; espejismos contra los que enfáticamente advertían los discípulos al maestro agonizante al inicio de Maitreya I:

que supiera que todo **lo que iba a ver aun lo más intenso en color . . . no era más que una proyección** engatusante de la parte más baja del cerebro. . . tan esmerada y falaz **como la [proyección lingüística]** que sirve de **pantalla** a la vida, y tan carente de realidad como ella. (22, el énfasis es mío)

O sea contra el orden de esa realidad material, cuya arquitectura, a su vez, se ve inversamente reflejada en el orden del lenguaje con que se la construye mentalmente; lenguaje cuya estructura auto-referencial y auto-reflexiva se refleja en todo lo material, en la medida que el orden invisible del lenguaje ordena la percepción de todo lo visible, y viceversa, en la medida que la “forma” de percibir todo lo visible refleja la “forma” invisible del lenguaje. Y, es contra esta “pantalla” lingüística, cuyo “código central,” según explicaba Sarduy, es “un tipo de escritura,” y su orden subyacente de orden binario, causal y lineal, contra los que, metafóricamente, declara la guerra la subjetividad queer del Enano, como así mismo lo hace Sarduy de manera más explícita:

. . . el soporte de la burguesía no sería . . . un sistema económico . . . sino un sistema de escritura . . . Es decir, hay **un tipo de escritura que sirve de sustrato epistémico . . . a todo sistema instaurado** . . . practicando la transgresión de sus leyes, desmoronamos todo el edificio del pensamiento común . . . Todo lo que no es literatura no hace más que trabajar, **reiterándola en su funcionamiento [simulándola]**, al nivel de las escrituras manifiestas, no al nivel de la verdadera escritura

central que consolida al régimen y **sustenta sus redes subyacentes . . .**

Hablo del **espacio mental burgués**. (Rodríguez Monegal,

“Conversación,” 336, el énfasis es mío)

4.4. Origen del Enano

Las claves extienden su presencia a lo largo de toda Maitreya y, como ya se dijo, aun antes de ella, remitiéndolo a Cobra, convergiendo así en los múltiples personajes en que se desdobra en el trayecto circular de la banda de Moebio que en su conjunto trazan ambas obras; trayecto que, a la vez, describe el espacio mental de la subjetividad queer que une a ambos personajes en uno sólo. Al sugerirse, además, en un momento dado de Maitreya, que el Enano había ejercido, a priori, su destreza pictórica en “telones tibetanos” (99) y que luego en Occidente escrutará enigmáticos “rollos de seda” (108), se lo remite al mismo inicio de Maitreya I y a los rollos de seda que, encarecidamente, encomendara salvaguardar el maestro budista a sus discípulos a la hora de su muerte. Se sugiere así, además, que el Enano no sólo crea los rollos, pintándolos, o sea codificándolos, sino que, además, los lee o descodifica él también. Como retrocediendo hacia el infinito del mise en abîme, la presencia del Enano está implícita en los enigmáticos rollos que contienen el texto que lo contiene a él también.

Paralelamente, como el de las Gemelas, su origen se disemina, como pasa también con el origen del mismo “engendro tramado por el enano” (181), al que misteriosamente da a luz Tremenda por el ano. “Tramado” conscientemente por el Enano/Buda/autor al final de la obra y de su desplazamiento hasta el extremo oriente de Occidente, en Medio Oriente, Tremenda da a luz a un “engendro” por el ano, cuyas características, no obstante,

lo (re)identifican con la profecía del (re)nacimiento de otro Buda, aunque aquí deforme, y con el inicio de otro ciclo en la cadena sin fin de la “chirriante rueda de las reencarnaciones:” “Era huidizo y resbaloso. . . Lo metieron en una palangana de baldeo . . . Con un manto de siete franjas le envolvieron los pies” (181). Lo “huidizo y resbaloso” alude a su carácter indeterminable y arreferencial,⁴ sin origen ni fin discernibles.

4.5. Permutación continua

No obstante el papel, o el sitio, o el personaje que ocupe el Enano, en todos dramatiza vuelcos, sean literales o conceptuales, que simulan la dinámica de inversión y reversión referencial estructurada en ambos textos. Como lo hacen éstos a nivel macro, el Enano dramatiza la relatividad referencial inherente en todo el entorno, tanto en la “realidad” material visible como en la ideológica invisible que subyace al lenguaje y altera la percepción de aquella primera. Tal concepción dinámica de la “realidad” remite a la noción misma de la “imitación del doble” en los espejos del mise en abîme que dramatiza Maitreya así como también Cobra. En otras palabras, remite al vacío ontológico que se abre ante la disolución de la óptica binaria convencional, para ofrecer, alternativamente, el espacio referencialmente abierto emblemático por el trazo permutante de la banda de Moebio. Este es el espacio de la óptica queer donde el Enano coreógrafo coincide, simultáneamente, con el sitio del autor interior y con el locus del Buda transmigrante, y viceversa; sin barreras lógicas de causalidad lineal, unidireccional ni temporal. Es el espacio que propicia una recreación imaginaria de la realidad, a partir de una forma alternativa de imaginar.

4.6. El enano y la pintura y narración inversoras

Similar a la función inversora y reversora que, en su mecánica auto-reflexiva, auto-citacional,⁵ continuamente cumple la narración y estructura macro de estos textos, en sus juegos intra-textuales; así los múltiples frescos en “pasillos” (Maitreya, 99), en “telones” (99), en “biombos” (99), en “pergaminos” y en “rollos de seda” (108), e incluso la pintura corporal (Cobra, 16-17) o “Mimikry- Dress-Art” (Simulación, 55), que realizaba el Enano en los personajes de Cobra; operan como reflejos inversos entre espejos. A esa reflexividad especular y oscilación referencial alude, por ejemplo, y no casualmente, la significativa descripción del enigmático “. . . mural que ocupaba todo el pasillo” (99) de la casa de Miami a la que vienen a dar, de Cuba, las Gemelas junto con el Enano, o la “. . . Transamazónica, como llamaban al pasillo cada día más frondoso” (102). Este importante emblema rememora el espacio umbral del “drugstore” de Cobra II, o sea el “Ondulante pasillo de espejos” (136) que le servía de entrada y preludiaba la iniciación a la secta budista y el paso de Cobra al “otro lado” de la conciencia. Nótese que aquí, en el caso de la casa de Miami y el mural en Maitreya II, el Enano “había euforisado sus primeros mediodías floridenses” (99), incorporando entre otras cosas, “rostros [que] aparecían ligeramente deformados . . . como vistos en la superficie cóncava de un espejo” (10, el énfasis es mío). Como la escritura misma del texto lo refleja a lo largo de la narración, así las obras pictóricas del Enano, paralelamente, reflejan la misma cualidad inversora de la realidad referencial del texto. Haciéndolo, el Enano puede deconstruir la “historia” y el “tipo de escritura” que la perpetúa.

4.7. Hiperrealismo, crisis ideológica de lo “real”

Haciendo oscilar con su pintura hiperrealista los referentes habituales de manera que no se pueda diferenciar entre el “reflejo pictórico” y un asumido “referente original,” externo, al que se supone, no obstante su inaccesibilidad en la obra, que remite aquel referente secundario; el Enano invierte constantemente la oposición jerarquizada naturaleza/arte, o lo que es lo mismo, el binomio modelo/copia. Haciéndolo, pone en crisis la noción misma de “lo real,” su base ideológica en éstas y otras innumerables oposiciones binarias. Su intención subversiva es muy consciente como lo declara él mismo, “Nuestro propósito –concluía exaltado--: el caos total. Terminar con esta jarana de mal gusto que todo rememora, desde las auroras boreales hasta la tortilla tahitiana” (113). Tal “jarana” o engaño está compuesta de tres partes: 1) el “espacio mental burgues” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 336) o su ideología, 2) el lenguaje denotativo que lo constituye y 3) el tipo de escritura que los consolida.

4.8. Lenguaje, escritura y la “Jarana que todo rememora”

Ayudándose de “audacia metafórica” (34), a la que tanto apela Sarduy, “esa jarana que todo rememora” podría traducirse de otra manera más reconocible a “un espejo que todo refleja.” Partiendo de aquí, se infiere que “la jarana” que es objeto del declarado ataque del Enano no es solamente la realidad visual sensorial, sino más bien su reflejo inverso, o la contrapartida lingüística que la codifica, o sea la “realidad” conceptual construida ideológicamente a base del lenguaje denotativo y sus categorías organizadoras, que en última instancia ordenan la primera y que se consolidan a través de la escritura oficial. En ese sentido, en su lógica organizativa, el lenguaje denotativo y la escritura

que lo corrobora son un espejo que todo refleja. Todo en el plano de la “realidad” es construido lógicamente a través de estas estructuras, y en particular la noción misma de identidad: “Language is crucial for individual identity. It consists of a structured network of signs by means of which one establishes a connection with and forges an interpretation of the world” (Foster, Chicano/ Latino, 177). Terminar con esa “jarana” que todo rememora, y lograr el “caos total” que se propone el Enano, equivale a lo que Sarduy explica, externamente a la obra, como “. . . la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 337) y del tipo de escritura que lo perpetúa.

4.9. Hay un tipo alternativo de escritura y un alterno espacio mental

A su vez, y siguiendo la cadena de asociaciones, esa “jarana/espejo” que es el lenguaje es reflejo inverso de aquella “pantalla” sensorial contra la que tanto advertían los monjes a la muerte del maestro en Maitreya I. De ahí que el Enano realiza su ataque pictóricamente, contra la pantalla sensorial. Y, por su parte, Sarduy lo hace atacando la base sobre la que aquélla se sostiene ideológicamente, o sea el “. . . tipo de escritura que sirve de sustrato epistémico a la burguesía . . .” (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 367). Ese tipo de escritura es el espacio textual contra el que el Enano/ autor/ Buda declara la guerra desde el propio interior del texto, invirtiendo continuamente, a través de la pintura, su “jarana” visual, o sea el rígido orden de la referencialidad habitual que impregna todo lo visible; orden que es sostenido, inconscientemente, por la invisibilidad de esa “escritura central” que es la ideología codificada en el lenguaje mismo. De manera

correspondiente, Sarduy, como reflejo inverso del Enano, lo hace a través de un tipo alternativo de escritura de signo marcadamente queer.

4.10. Lenguaje e imagen son anverso y reverso de una misma realidad psíquica

De ahí que ese plano exterior que llamamos “realidad” y que, según los monjes de Maitreya I, sirve de “pantalla” a la que ellos describen como “falaz proyección” del cerebro (22), lo refleja todo de manera igualmente espejeante, replicando el orden lógico mismo del lenguaje a través del cual se la filtra. De manera alucinante, la “realidad” visual en sí refleja el orden del lenguaje que le sirve de estructura de apoyo. Y, como el lenguaje que la constituye, ella se refleja a sí misma referencialmente, y de manera inversa todo el entorno la refleja como construcción lingüística, estableciendo infinitos juegos de espejos que, como declara el Enano en Maitreya II, “todo rememora” (113), y que, en última instancia, remiten a los mecanismos de la percepción sensorial y sus filtros, o sea al Plano Imaginario que, según Lacan, organiza aquella percepción sensorial espacial, a semejanza de la relación recíproca existente entre la identidad del sujeto y el mirror-image.⁶ En la misma medida que la estructura, auto-referencial y auto-reflexiva, del lenguaje ordena los filtros de la percepción con que se construye toda la “realidad,” así, a su vez, todo el orden de esa realidad refleja inversamente, y en igual medida, esa estructura y sus filtros. Inversamente, ese Plano Imaginario y su dinámica referencial espacial, no es sino el lado inverso del Plano Simbólico del lenguaje y su referente último --el Logos en perpetua fuga. Como el Buda, ese Logos, y así mismo el mirror-image, proyectándose, se desplazan perpetuamente, como lo hace el mismo Enano sin ancla fija a lo largo de ambas novelas.

4.11. Tornándolo todo al revés

Tornando los imagos, el lenguaje, la escritura y la historia, y, por lo tanto, la noción misma de la “realidad” al revés; el “caos total” que persigue el Enano con su infinito juego de inversiones no para con los frescos y telones. Conforme se desplaza, casi en círculo, hasta los confines de Occidente en Medio Oriente, habiendo “rescatado” en el proceso a Tremenda, quien dejando la alienante Boite neoyorquina atrás, se embarca con él; el Enano continúa su desenfrenada cadena de vuelcos “iluminativos,” ahora muy corporales, más allá de lo que fuera inicialmente búsqueda espiritual. Su degenerado desenfreno y el de sus seguidores se extiende literalmente, en la segunda y última parte de Maitreya, a las estrictas prácticas sexuales de la “secta naciente del templete a mano” (110) que a lo largo de su trayecto por Occidente el Enano fundara,⁷ y concretamente a la ya mencionada “técnica de la iluminación por el asombro” (109), que junto con la secta éste igualmente diseminara, y cuyo acto cumbre, “la apoteosis del puño” (154), se realizará ahora con toda la “iluminación” de un verdadero acto dramático, muy conscientemente “tramado” por él, ante un emblemático público de “adeptos binarios” (154).⁸

El espectáculo no sólo “ilumina” a los miembros de la secta por el “asombro” implícito en él, sino por la iluminación literal y técnica de las cosas con la “galaxia de bombillos” (154) que “amarilleaba la pequeña sala” (154) donde se emprende el acto. Sus intenciones son múltiples. Al mismo tiempo que con el asombroso acto el Enano desplaza el orden convencional de las cosas, en este caso respecto a la penetración sexual y las zonas erógenas, busca lograr también, y superpuesto al propósito inicial de alcanzar una “alteración de conciencia,” la forma de tornar a la Tremenda literalmente al revés,

como si fuera una simple muñeca inflable. A la vez que, acorde a los preceptos a que se ajustan los “adeptos binarios” de la secta, el Enano delimita rígidamente las fronteras y funciones del cuerpo de Tremenda, fragmentándolo opresivamente, como un alienado “objeto” de placer, a la occidental, el acto simula volverla al reverso también, como el Enano hace con la historia y la “realidad,” y como ya se había hecho con su gemela, la Divina, páginas atrás.

En su cadena de vuelcos, el Enano sugiere tomar no sólo la realidad, sino el cuerpo de Tremenda al revés. Ahora bien, si a un nivel superior se dramatiza e “ilumina” la alienante degradación y objetivación total de Tremenda, como objeto desechable de placer, a otro nivel de significación, subyacente, se “ilumina” un mensaje inverso más profundo. Tornándola hacia su interior y oculta “otra,” volviéndola al revés, el Enano hace pasar a la Tremenda al plano subconsciente y reprimido de su “otro lado,” y al otro plano de existencia, denominado queer, que incorpora ese “otro lado,” poniéndola finalmente en comunión con su “otra” perdida, y ubicándola en un mundo ya tornado igualmente al revés por el poder subversivo de la (re)imaginación y escritura alternativa queer del texto.

4.12. Piezas entrelazadas de un acertijo: convergencia entre el “templete a mano” y la banda de Moebio

El acto del “templete a mano” entre Tremenda y Luis Leng, “los ejecutantes” (177), dirigido por “el enano oficiante” (179) y coreógrafo como un espectáculo para “adeptos binarios,” tiene dos significados diferentes pero entrelazados como el mismo acto. Su propósito es lograr la “iluminación” de su público occidental de “adeptos

binarios” (154), que incluye al mismo lector, en dos planos: 1) ya sea sensorial y literalmente, por la “galaxia de bombillos” del escenario, para quienes no pueden leer y ver más, o 2) más profunda y metafóricamente, en el plano de la conciencia, “iluminando,” a través del entrelazamiento mismo de la pareja, a manera de “piezas entrelazadas de un acertijo” 179), el carácter infinitamente entrelazado de la “realidad,’ vista ya no desde una óptica oposicional binaria, sino desde la óptica alternativa queer. Tal óptica sugiere la disolución de las oposiciones que imponemos lingüísticamente a la realidad y en su lugar, afirma una concepción dinámica de aquélla que insinúa el trayecto mismo, entrelazado e ininterrumpido, de la banda de Moebio como su emblema, y al que alude la pose de los ejecutantes. Desde esta óptica no hay referentes fijos, sino oscilaciones referenciales, y no hay oposiciones cortantes y jerarquizadas entre planos diferentes de la existencia, sino sólo gradualidades y permutaciones entre éstos.

4.13. Hay que corregir los errores del binarismo natural

Como espejo inverso de esta emblemática escena y de la declaración de guerra del Enano contra la historia; retrospectivamente, y como mordiéndose las colas ambas obras, las primeras páginas de Cobra I narran similar declaración de parte de la Señora, quien ocupaba entonces el sitio de autoridad: “Hay que corregir los errores del binarismo natural” (12-13). El tono de protesta de la Señora expresa el claro afán del mundo metafictivo autónomo de su “Teatro Lírico de Muñecas” por ayudar a realizar los deseos de los prospectivos “conversos” y reconstruir los cuerpos fragmentados de tantos irrealizados, como lo era Cobra misma(o), para llevarlos a una expresión corporal acorde

a su subjetividad interior, a un alineamiento armónico entre el cuerpo y los intereses espirituales particulares de su subjetividad.

4.14. Reconstitución armónica queer del cuerpo y la psiquis

La emblemática pose entre Tremenda y Luis como las “piezas entrelazadas de un acertijo” evoca una alteración de conciencia y de la realidad, percibida ahora como un espacio topológico donde las marcadas fronteras entre interior y exterior, particularmente con relación a estos textos, se borran y tornan en caras continuas, sin fisuras, de una misma experiencia, que torna todo sobre su eje, como anversos y reversos en oscilación continua. De ahí que la escena aluda al enigmático y fluido trayecto de inversión y reversión perpetuas, sin transición, de la “banda de Moebio” (ver figura 1, 328), y con éste al espacio mental del subconsciente: pre-lingüístico, pre-simbólico, pre-binario, pre-mirror image, y, por lo tanto, pre-identidad; espacio diagramado por Lacan con este mismo emblema, donde no hay oposiciones binarias referenciales, sino sólo fluidas gradualidades y oscilaciones entre los planos de la existencia.

4.15. Recuperación del cuerpo

Previo al “acto” tanto degenerador como liberador del “templete a mano,” y como haciendo eco del mismo en el propio cuerpo, a manera de reclamar, simbólicamente, para sí misma la armonía perdida en su vivir occidentalizado, en tanto que ella misma, Tremenda, en narcisista ataque egocentrista, sin tener conciencia de lo que hacia, había antes aniquilado a su gemela y “otra,” la Divina, quedándose ella y su cuerpo escindidos; ahora, invirtiendo las cosas, reclama directamente sobre su cuerpo el espacio alterado de

conciencia implícito en la banda de Moebio, dibujándose sobre el cuerpo, como reflejo de su propia alteración mental y del deseado alineamiento, sin fisuras, entre su cuerpo y su psiquis, entre “yo” y el “otro,” entre el ser y su subjetividad:

Un trazo de oro, continuo, le marcaba exactamente la línea media del cuerpo, desde la cabeza, donde coincidía con la raya del peinado, hasta el triángulo negro y encrespado del pubis; allí se hundía, para reaparecer entre las nalgas y ascender a lo largo de la espalda, siguiendo la curva de las vértebras y el cuello, hasta encontrar de nuevo la cabeza. (Maitreya, 175)

Este es el nuevo espacio corporal que reclama Tremenda para su nuevo espacio mental; uno que desde el ángulo queer se vive en armonía directa, sin fisuras ni distancias, con los intereses de la subjetividad, ahora como verdadero reflejo de aquélla y no como opuesto suyo al cual aquélla se deba doblegar y adecuar. Ambos, psiquis y cuerpo, convergen en un instante de comunión armónica consigo mismos, y con su otro lado del “yo” y con todos los “otros” que serán extensión de esta alternativa referencialidad. Reclamando como cuerpo un espacio (re)definido, ya no fragmentado por oposiciones binarias de acuerdo a criterios funcionales rígidamente demarcados sobre su cuerpo; sino por fluidas gradualidades de un estado corporal y mental a otro, sin fisuras, y por oscilaciones referenciales continuas, según los intereses de la subjetividad que lo habita y su relación fluida con su “otro yo” y múltiples “otros.”

4.16. El vacío es la forma . La forma es el vacío

Posteriormente, Tremenda consumara el “acto” dirigido por “el enano oficiante” (179) que la llevará a dar a luz al “engendro tramado” (181) por aquél. Recurriendo a la misma “audacia metafórica” (34) que se advirtiera como necesaria para reconocerlo en su segunda reencarnación, los rasgos del “engendro” lo identifican nuevamente, ahora, con la profecía del inicio de Maitreya I, y con un nuevo, aunque ahora deforme, Buda: “Era huidizo y resbaloso. . . lo metieron en una palangana de baldeo. . . Con un manto de siete franjas le envolvieron los pies” (181).

Llegando el Enano al final de su degenerado trayecto hasta las fronteras de la expansión occidental en Medio Oriente, por lo cual, no de casualidad, le dicen, “eres, de la expansión, el reverso revigido y enfermo” (160); el texto termina repitiendo el mismo ciclo de desplazamiento que evocan los diferentes Budas a lo largo de su transmigración en Maitreya: 1) el maestro agonizante al inicio, conjurando en sueño su próximo (re)nacimiento, 2) el segundo Buda, adolescente, evocando lo mismo en el pensamiento, instantes antes de su segunda muerte, y finalmente aquí, al cierre de Maitreya, 3) el Enano “tramándolo” explícitamente. El texto de Maitreya vuelve a repetirse, a desplazarse y a reinsertarse, indefinidamente, en Cobra, a así al revés también.

Como todos los personajes y atributos o funciones que cumple y se superponen al Enano: sea como 1) el pintor coreógrafo, sea como 2) el Buda transmigrante y sea como 3) el autor interior que “trama,” el Enano es como un mago interior del texto, y como tal trama su próximo renacimiento, desplazamiento y transmigración a lo largo de la cadena que describen ambos textos, transmigrando a Cobra de Maitreya y de Maitreya a Cobra, hasta el vacío referencial; porque ese movimiento y espacio es en sí el “mensaje” que

transmite este personaje por boca del maestro budista del inicio segundos antes de morir, “Para que se entretengan durante años,” refiriéndose a sus discípulos, pero aludiendo a los lectores, “—El vacío es la forma. La forma es el vacío. . . “ (22).

4.17. “No prodigué conocimiento: marqué su sitio nómada y mutante”

Tal mensaje, como la subjetividad que lo descodifique, no es unidimensional, sino que depende del ángulo referencial o perspectiva subjetiva, siempre cambiante, con que se lo lea. Para la identidad de referencialidad oposicional binaria, típicamente occidental, tal fin es el “horror” y la “idiotez” (187). Para la subjetividad budista oriental es el “gran vacío” germinativo de donde todo procede. Y, para el plano mental queer es de una oportuna apertura referencial que haría posible (re)crear el mundo de nuevo.

NOTAS

¹ Reafirmando así las palabras del mismo Sarduy respecto a la pintura, “como es sabido la vida imita al arte” (Rodríguez Monegal, “Severo,” 16).

² Desde una óptica queer, el interior del texto sólo puede ser un refugio temporal, desde el cual, estratégicamente, poder alterar el exterior, su topología, de manera que en un plano espacial utópico queer deje de ser necesario tal refugio y tal separación entre interior y exterior.

³ Y consiguientemente, reflejar al inverso “la realidad.”

⁴ En el sentido de que procede del mismo espacio infinito evocado por el entrelazamiento de las Gemelas al nacer unidas por el “templete a mano.”

⁵ Al auto-copiarse, auto-reproducirse, auto-reflejarse.

⁶ Y, paralelamente, entre mirror-image e imagos. Así como el mirror-image se constituye como reflejo de sí mismo y, a su vez, se refleja a sí mismo en el proceso de significación e identificación del sujeto, y por extensión, y de igual manera, en los imagos que éste forja y sostiene; circularmente, todo en esa “realidad” exterior, de manera interdependiente, se refleja de manera auto-referencial y auto-reflexivamente.

⁷ Contrapartida de la secta budista de Maitreya I y de Cobra II.

⁸ Que se extenderá hasta el extremo oriente de la expansión misma de Occidente y sus petrodólares, o sea en Medio Oriente, sitio de oscilaciones, y sus últimos seguidores, magnates “Hartos de aburrimiento y petrodólares” (154).

CONCLUSIONES

De manera consistente con la óptica queer, Cobra y Maitreya cortan con la referencialidad habitual occidental, de orden binario y jerarquizado que impera exteriormente al texto, a través de innumerables juegos de espejos tipo mise en abîme, cuya función es precisamente dislocar la estabilidad de la estructura binaria y jerarquizada de las coordenadas conceptuales oposicionales más usadas, a partir del espacio mismo del cuerpo, y utilizadas como referentes para definir y ubicar las nociones de identidad y realidad, sobre las que se estructuran y ordenan paralelamente otras innumerables oposiciones y referentes ad infinitum. Perdiéndose la estructura, se pierden las coordenadas y se pierden los referentes supuestamente “originales,” remitiéndonos indefinidamente en retroceso, en busca de ancla referencial, a los orígenes mismos de tales estructuras referenciales: el Logos último (según Derrida) y el Mirror - image (según Lacan), y todos los infinitos reflejos¹ de éstos que constituyen la realidad referencial, anclada fuera del texto; tanto en el espacio material, a partir del espacio corporal del lector, como en el espacio mental de éste y su entorno ideológico. Al pasar por los espejos de los mise en abîmes, los ejes (oposicionales) de tales nociones (binarias) fundacionales son obligados a oscilar y los referentes a retroceder en zigzagueante movimiento hacia el vacío referencial, o a diseminarse, como lo explica Derrida en términos del juego de différance (entre significantes), o como lo dramatizan múltiples personajes cuyo movimiento en el espacio describe precisamente un zigzag, y cuya identidad permutante y origen nunca se esclarecen, confundiéndose más bien unos con otros, como si fueran uno sólo y vacío. Son deconstruidos sistemáticamente de tal manera que se pierda el camino que podría comunicar la lógica exterior con la interior de

los textos. Estos textos evitan así que se los pueda ordenar de la manera habitual, forzando al lector a dejar atrás el mundo referencial habitual, o su mapa conceptual. En el proceso, tales juegos ofrecen, en su lugar, una serie de aporias continuas o discontinuidades en la lógica causal, lineal, que van minando el impulso a organizar la realidad ficticia del texto de la manera usual, o sea binariamente jerarquizada; haciendo al lector pasar, como pasan los protagonistas, en su propia búsqueda, por similar “Ondulante pasadizo de espejos” (136), que sirve de “umbral” o de “antesala” al “otro lado.” Me refiero a un “pasar” a “otro lado” que representa desplazamientos referenciales, o alteraciones, en múltiples dimensiones interrelacionadas: de este lado, en Occidente, al otro lado en Oriente; de este lado del nivel consciente al otro lado en el subconsciente; del lado del “yo” al lado del “otro;” del espacio del “sujeto” al espacio alterno del “objeto;” de este cuerpo masculino al “otro” femenino; de este lado exterior al texto al otro lado interior dentro de éste; del espacio pasivo del lector al espacio activo del (co)autor; del espacio de la realidad preconcebida, perpetuada por la escritura oficial, al espacio de una escritura alternativa queer generadora de realidades utópicas; y así ad infinitum, de una cosmovisión a otra(s).

Poco a poco, a lo largo de las páginas se desgasta el impulso habitual del lector típicamente occidental a clasificar y organizar lineal, causal, binaria y jerárquicamente lo que se lee, hasta lograrse que, desistiendo por el agotamiento y el “mareo” de aporias continuas, o la crisis referencial a que el texto intencionalmente lo lleva; éste empiece (iniciado ya su gradual descondicionamiento), cediendo a dejar atrás los ejes referenciales acostumbrados, a leer y ver más allá de lo acostumbrado. El lector empieza entonces a percibir la continuidad en la discontinuidad del texto, y a ver más allá de la perspectiva

frontal del primer plano realista, y a leer y ver la obra de manera “anamórfica” (Simulación, 28), a revelar la “perspectiva secreta” (28) y subyacente, como teóricamente lo explica Sarduy (25-26), y a descubrir otro(s) plano(s) y dimensión(es) oculto(s) del texto y del espacio imaginario.

Comparando y vinculando tal proceso de lectura a la práctica que realiza el psicoterapeuta en su descodificación del mensaje subconsciente a partir de una lectura invertida del discurso consciente del paciente (25), Sarduy alude teóricamente, refiriéndose a la operación de la anamorfosis, a que el lector de estos textos debe realizar similar operación en su lectura, por tanto que “todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras –las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen--, lo revela” (26). En tanto que los textos estructurados de tal manera, para ocultar tales planos subyacentes, conscientemente se valen de los mismos filtros lógicos de orden lineal y causal del pensamiento binario, jerarquizante, que impiden captarlos, su lectura requiere que el lector pase paralelamente por un proceso de descondicionamiento que le permita ver más allá de sus propios filtros conceptuales y sus hábitos de lectura. Sin este paso previo, no se llega a la “meditación sin soporte [sin referente fijo],” en que “sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso . . .” (27, el énfasis es mío), y los significados más profundos de estos textos, aquéllos subyacentes que el “doble” que se les superpone, como primer nivel, simula, imitándolos repetidamente, permanecen sellados y ocultos. Llegar a captarlos requiere de una paralela alteración de conciencia.

En Cobra y Maitreya, este proceso requiere paralelamente que estos textos desplazen la función, tradicionalmente externa, del autor, dentro de la dinámica interior autónoma de la obra, y así mismo al lector, cuando éste cede y su pensamiento lógico habitual no se resiste al texto. Es desde adentro y acorde con las reglas formales estructuradas² interiormente en estos dos textos que emerge el personaje “siempre presente” del Enano en sus tres funciones más sobresalientes: como coreógrafo, como Buda y como autor velado. Y, es desde adentro que su subjetividad y la del texto, se manifiesta, gradualmente, ya no como reflejo del autor biográfico exterior, sino como reflejo de la misma mecánica estructural de los dos textos como significado; y que metafóricamente describía el desplazamiento entrelazado y en oscilación continua que dramatizaban las Gemelas al desplazarse en patines haciendo zigzag.

Ahora bien, como ya se ha explicitado a lo largo del análisis, el significado de estas obras es su propia y autónoma dinámica estructural, de carácter auto-citacional, auto-referencial y auto-reflexiva. Su función es su significado y su significado es su función. Y, paralelamente, el Enano autor y su función en las obras coinciden y son inseparables de aquéllas, en tanto que ambos, obras y Enano, son reflejos uno del otro. Y, en este mismo sentido, el significado e identidad del Enano son reflejo inverso de las propias obras, en tanto que él, reflejándolas, las construye, y ellas, reflejándolo, en torno lo contruyen. Tales concepciones dinámicas y abiertas de las nociones de “significado” e “identidad” concuerdan, no de casualidad, con las concepciones igualmente abiertas que de tales nociones postula el mismo Sarduy, al afirmar:

La identidad es un poco como el sentido del texto. ¡Fíjese que cosa tan curiosa! Siempre se pensó que había un sentido, un contenido y que

entonces el autor arreglaba las formas de la sintaxis, de la pintura, de lo que fuera, para vehicular este contenido. Pero llegó Jacques Lacan a subvertir totalmente este concepto . . . El sentido resulta ser **un producto del significante, un producto del arreglo formal** . . . Creo que la identidad es así . . . Soy muy lacaniano en eso: **La identidad es un producto.** (Sarduy, “Señalar,” 206, el énfasis es mío)

El “arreglo formal” de estos dos textos, las dinámicas formales estructuradas en ellos, son de una naturaleza infinitamente reiterativa, auto-citacional, auto-referencial y auto-reflexiva, autónoma del mundo exterior al texto, que la banda de Moebio describe de manera asombrosamente concisa. Es ese proceso de incesante permutación lo que más capta la “inesencia,” “indeterminancia” e “impermanencia” o “vacuidad” y fluidez de la subjetividad queer, como espacio en igual proceso de reconstrucción continua, adecuándose, ya no a las exigencias del mundo exterior y su opresiva referencialidad fija, sino a “los intereses del sujeto” (Foster, Producción, 53) y su impulso a una reintegración armónica de su cuerpo, y entre éste y su psiquis fragmentada, y entre éstos y el “otro,” como parte integral, y no ya en oposición binaria. Y es esta reconceptualización utópica del sujeto y el espacio utópico en que éste pudiera habitar lo que emerge como reflejo de ese modelo debajo del texto (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 331), al que se refiere Sarduy como lo más importante de su obra (331), explicando que todo lo demás, lo visible, “todo esto es para mí el exterior de la obra, la pantalla que esconde la obra” (Pérez Rivera, “Budismo,” 6).

Habiendo explicitado la conexión, en múltiples planos, de un impulso subyacente entre Cobra y Maitreya por deconstruir la lógica referencial binaria y oposicional, de

orden lineal y causal, típica del espacio mental occidental, y desestabilizar la noción de identidad correspondiente, en el sentido tradicional de referente rígido y opresivamente fijo; se pueden afirmar varias conclusiones acordes a una cosmovisión queer. A través de un tipo alternativo de escritura, subversivamente deconstructiva del “tipo de escritura” que, según Sarduy, consolida “el sistema instaurado” contra el que él expresaba su velado ataque (Rodríguez Monegal, “Conversación,” 335), ambas obras ofrecen al lector la posibilidad de recrear una referencialidad conceptual alternativamente fluida, y no rígidamente fija, o una “perspectiva queer,” que le permita desplazarse de manera acordemente fluida por su espacio mental. Estas obras ofrecen así, entre sus múltiples mensajes, la posibilidad de redefinir la relación subjetiva entre el espacio mental y el espacio corporal, de manera armónica, o la posibilidad de construir una subjetividad que entrelace tanto lo corporal como lo psíquico, en relación fluida e integrada, y no ya binaria y fragmentariamente desquiciada, acorde al nuevo mapa referencial de bordes fluidos y sin fronteras fijas, como la banda de Moebio.

Como lo dramatizan el Buda y el emblemático Enano autor desde su interior, alterando de esta manera la conciencia, el espacio mental conceptual y la subjetividad del lector, estas obras le ofrecen a éste la posibilidad de contribuir a construir una realidad exterior utópica, acordemente fluida, donde ubicar las nuevas subjetividades queer que emergerían de la previa desintegración de las nociones referenciales preconcebidas de la “identidad” y la “realidad” que experimentamos de manera desintegrada hoy en día.

Finalmente así, y posteriormente al largo proceso de lectura que conlleva a esa alteración de conciencia en el lector, al derrumbarse las coordenadas referenciales fundacionales que sostienen tales concepciones rígidas de la identidad y de la realidad; se

puede afirmar que estas dos novelas cumplen la función de verificar el claro trazo de una subjetividad y espacio queer en la obra de Severo Sarduy; contribuyendo así el presente estudio a asegurarle a su autor el indisputable sitio de primer autor de signo sólidamente queer de Latinoamérica; autor cuya escritura ha llevado ya por décadas la marca del signo antes de que queer fuera Queer.

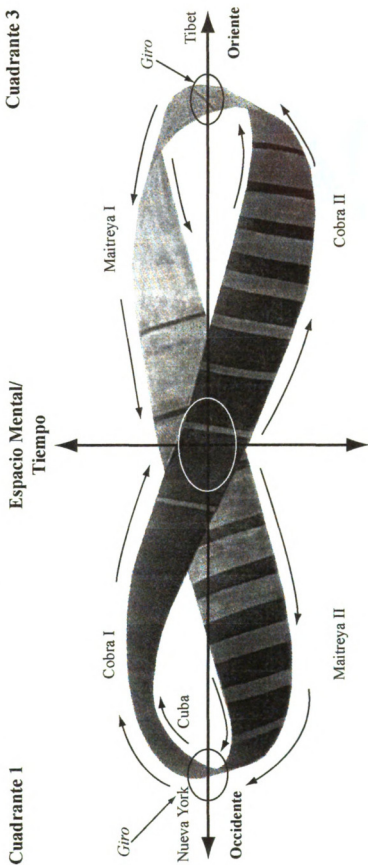
NOTAS

¹ Entre éstos, los binomios oposicionales más importantes tocados en el análisis: hombre/mujer/, masculino/femenino, modelo/doble, original/copia, naturaleza/arte, interior/exterior.

² Como lo señala Sarduy mismo respecto a Cobra, la verdadera subversión remite al plano estructural del texto, “Lo desconcertante es la sintaxis . . . La verdadera subversión . . . se encuentra en ese aspecto formal” (Sarduy, “Señalar lo ilusorio,” 40).

APÉNDICES

Figura 1 - Contrapunto Occidente - Oriente



Cuadrante 4

Nota - Representa, según la cinta de Moebius, el proceso de yuxtaponer, gradualmente al inicio y en incremento cada vez mayor adelante, citas de Cobra I en Cobra II (cuadrante 1 a cuadrante 2) y en sentido contrario, y en decremento cada vez mayor, citas de Cobra II en Cobra I (cuadrante 2 a cuadrante 1). Paralelamente, y conectando al anterior, se describe el proceso de yuxtaponer, gradualmente al inicio y en incremento cada vez mayor adelante, citas de Maitreya I en Maitreya II (cuadrante 3 a cuadrante 4) y en sentido contrario, y en decremento cada vez mayor, citas de Maitreya II en Maitreya I

Cuadrante 2

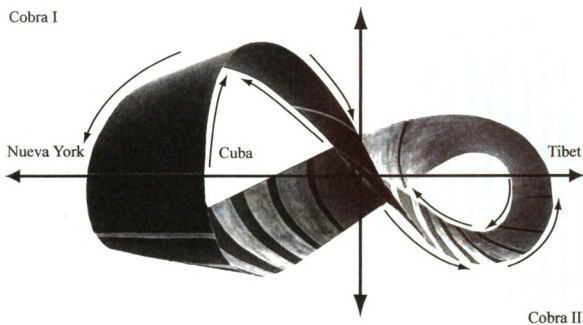


Figura 2 - Intra-textualidad entre Cobra I y Cobra II desde Occidente.

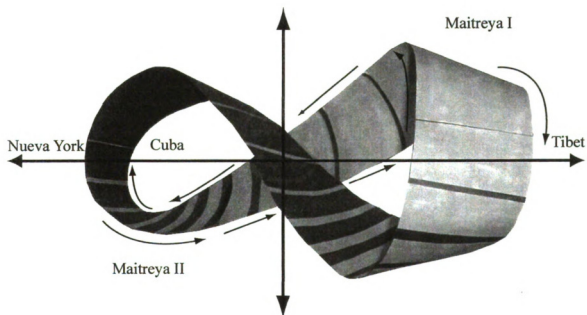


Figura 3 - Intra-textualidad entre Maitreya I y Maitreya II desde Oriente.

Tabla 1.- Contrapunto Occidente - Oriente.

Ejes	Localización			
	Cobra I	Cobra II	Maitreya I	Maitreya II
X	X- Occidente	X+ Oriente	X+ Oriente	X- Occidente
Y	Y+ Occidental	Y- Oriental	Y+ Occidental	Y- Oriental
	Racional Tiempo lineal Unidireccional Jerárquico Exclusivo Egocéntrico Lingüístico Constituido por fronteras y constituyente de ellas Estado consciente Espacio mental habitual	No racional Tiempo cíclico Multidireccional No jerarquizado Inclusivo No ego-centrado Pre-lingüístico Más allá de fronteras, ni constituyente de ellas Estado alterado de conciencia Espacio mental "queer"	Racional Tiempo lineal Unidireccional Jerárquico Exclusivo Egocéntrico Lingüístico Constituido por fronteras y constituyente de ellas Estado consciente Espacio mental habitual	No racional Tiempo cíclico Multidireccional No jerarquizado Inclusivo No ego-centrado Pre-lingüístico Más allá de fronteras, ni constituyente de ellas Estado alterado de conciencia Espacio mental "queer"

X= Espacio geográfico Y= Espacio mental/tiempo

Nota: Describe el significado de los "giros" o vuelcos direccionales descritos en Figura 1 por el recorrido del hilo narrativo entre Cobra y Maitreya, según su ubicación dentro de los 4 cuadrantes ordenados por los ejes "x", "y"; sea en 1) localización positiva (+), arriba de cero en el eje "y", o sea en estado mental consciente o en el espacio mental habitual dentro del tiempo lineal convencional occidental; o en 2) localización negativa (-), bajo cero en el eje "y", o sea en estado alterado de conciencia, más allá o fuera de las fronteras del tiempo lineal, en un espacio mental oriental o ideal "queer." Paradójicamente, ambas localizaciones o planos mentales en el eje "y", sea el occidental o el oriental, al irse trascendiendo a lo largo del recorrido las fronteras del espacio geográfico, se darán simultáneamente tanto en el oriente geográfico de Tibet como en el occidente geográfico de New York, de manera que el espacio mental trasciende lo geográfico. A su vez, y a lo largo del trayecto por estos 4 cuadrantes y espacios mentales y geográficos, el hilo narrativo mutará gradualmente de un recorrido inicialmente lineal unidireccional a uno cíclico multidireccional, o más acertadamente adireccional y atemporal.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H. A Glossary of Literary Terms. 7ma ed. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1999.
- Acosta Cruz, María Isabel. "El regreso al Caribe de Severo Sarduy." Hispanófila 113 (enero 1995): 69-80.
- Airaksinen, Timo. Of Glamor, Sex and De Sade. Wakefield, NH: Longwood Academic, 1991.
- Alberca Serrano, Manuel. "Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy." Dis. Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- Alvarez Borland, Isabel. "Versiones literarias: lo cubano en Sarduy y Cabrera Infante." Linden Lane 11.3 (septiembre 1992): 21-22.
- Alvarez de Ulloa, Leonor. "La función del fragmento en Colibrí de Sarduy." MLN 109 (1994): 268-282.
- Arenas, Reinaldo. Letters to Severo Sarduy. 1980-1987. Reinaldo Arenas Papers. Manuscripts Division. Princeton University Libraries, Princeton, New Jersey.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Trad. Julio Forcat y Cesar Conroy. México: Alianza Editorial, 1993.
- . The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- . Estética de la creación verbal. Coyoacán, Mex.: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- . Rabelais and His World. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Barthes, Roland. "L'Arbre du crime." Tel Quel 28 (hiver 1967): 23-37.
- . Fragmentos de un discurso amoroso. Trad. Eduardo Molina. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- . Mitologías. Coyoacán, Mex.: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- . The Pleasure of the Text. New York: Hill and Wang, 1975.

- . Sade, Fourier, Loyola. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1976.
- . "Sarduy: la faz barroca." Mundo Nuevo 14 (agosto 1967): 70-75.
- . S/Z. Coyoacán, Mex.: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- . Writing Degree Zero. London: Cape, 1967.
- Baudrillard, Jean. La transparencia del mal: ensayos sobre los fenómenos extremos. Trad. Joaquín Jorda. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.
- Beemyn, Brett y Mickey Eliason, ed. Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Anthology. New York: New York University Press, 1996.
- Bejel, Emilio. "Colibrí: homosexualidad, resistencia y representación." Confluencia 8.2 (primavera 1996): 105-111.
- Berthold, Michael. "Cross-Dressing and Forgetfulness of Self in William Wells Brown's Clotel" College Literature 20.3 (octubre 1993): 19-29.
- Bianciotti, Héctor. "El vértigo de los carnavales." Vuelta 17.201 (agosto 1993): 28-29.
- Boone, Joseph A., et al. Queer Frontiers: Millennial Geographies, Genders, and Generations. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- Borinsky, Alicia. "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando." Revista Iberoamericana 41.92-93 (julio-diciembre 1975): 605-616.
- Burns, E. Bradford. Latin America: A Concise Interpretive History. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1994.
- Bush, Andrew. "On Exemplarity and Postmodern Simulation: Robert Coover and Severo Sarduy." Comparative Literature 44.2 (primavera 1992): 174-193.
- Cabanillas, Francisco. "Continuidad en la discontinuidad: Cocuyo." Hispanic Journal 16.1 (primavera 1995): 187-197.
- . Escrito sobre Sarduy: una relectura de Sarduy. Miami: Ediciones Universal, 1995.
- Cabrera Infante, Guillermo. "Sobre una tumba una rumba." Vuelta 17.201 (agosto 1993): 22-23.
- Calabro, Giovanna. Identita e metamorfosi del barocco hispanico. Napoli: Guida Editori, 1987.

- Caputo, John D, ed. Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida. New York: Fordham University Press, 1997.
- Carter, Angela. The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography. New York: Harper Colophon, 1980.
- Champagne, Roland A. Jacques Derrida. New York: Twayne, 1995.
- Childers, Joseph y Gary Hentzi. The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism. New York: Columbia University Press, 1995.
- Conner, Randy P., David Hatfield Sparks y Mariya Sparks. Cassell's Encyclopedia of Queer Myth, Symbol and Spirit: Gay, Lesbian, Bisexual and Transgender Lore. London: Cassell, 1997.
- Conze, Edward, ed. Buddhist escrituras. 4ta ed. Middlesex: Penguin, 1969.
- Costa, Horacio. "Sarduy: la escritura como *epure*." Revista Iberoamericana 57.154 (enero-marzo 1991): 275-300.
- Couffon, Claude. "Sarduy y la realidad cubana." Mundo Nuevo 22 (abril 1968): 87-93.
- Creekmur, Corey K. y Alexander Doty, ed. Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture. Durham: Duke University Press. 1995.
- Cruz, Juan. "No es únicamente Severo." Quimera 102 (1991): 30-31.
- Dallenbach, Lucien. The Mirror in the Text. Trad. Jeremy Whiteley y Emma Hughes. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty, Together With the Entire Text of Venus in Furs by Leopold von Sacher-Masoch. New York: George Braziller, 1971.
- Derrida, Jacques. La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora. Trad. Patricio Peñalver Gómez. Barcelona: Ediciones Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.
- . Dissemination. Trad. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- . La escritura y la diferencia. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos Editorial del hombre, 1989.
- . Of Grammatology. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

- . Writing and Difference. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- Des, Mihaly. "Una autobiografía pulverizada: entrevista." Quimera 102 (1991): 32-38.
- Díaz Martínez, Manuel. Cartas Severo Sarduy. Madrid: Editorial Verbum, 1996.
- Donald, Adrienne. "Coming Out of the Canon: Sadomasochism, Male Homoeroticism, Romanticism." Yale Journal of Criticism 3.1 (Fall 1989): 239-252.
- Eagleton, Terry. Literary Theory: an introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Echavarren, Roberto. Margen de ficción. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1992.
- Edwards, Jorge. "Una vida cubana." Vuelta 17.201 (agosto 1993): 26-27.
- Ehrenstein, David. "A Bisexual Marlene." Advocate 605 (16 Junio 1992): 106-107.
- Feinberg, Leslie. Trans Liberation: Beyond Pink or Blue. Boston: Beacon Press, 1998.
- Fejto, Francois. "Notas sobre Cuba." Mundo Nuevo 1 (julio 1966): 51-59.
- Filer, Malva E. "Colibrí: the Parody of an Elusive Homecoming". Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy. Ed, Alicia Rivero-Potter. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998. 7-18.
- Foster, David William. Chicano/Latino Homoerotic Identities. New York: Garland, 1999.
- . Entrevista telefónica. 14 Junio 2002.
- . Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing. Austin: University of Texas Press, 1991.
- , comp. Handbook of Latin American Literature. New York: Garland, 1987.
- , ed. Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: a Bio-Critical Sourcebook. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.
- . Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- . Sexual Textualities: Essays on Queer/ing Latin American Writing. Austin: University of Texas Press, 1997.

- Foster, David William y Virginia Ramos Foster. Modern Latin American Literature. Vol. 2. New York: Frederick Ungar, 1975.
- Foucault, Michel. The History of Sexuality. Vol. 1. London: Allen Lane, 1979.
- . The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences. New York: Pantheon, 1970.
- Freud, Sigmund. Introductory Lectures on Psychoanalysis. Trad. y ed. por James Strachey. New York: Norton, 1977.
- . "On Narcissism: An Introduction." Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 14. Trad. James Strachey. London: Hogarth Press and Institute of Psycho-analysis, 1974.
- Fuentes, Carlos. "The Argument of Latin America: Words for the North Americans." Whither Latin America. Ed. Carlos Fuentes, et al. New York: Monthly Review Press, 1963. 9-24.
- Fuss, Diana. Identification Papers. New York: Routledge, 1995.
- . Essentially Speaking. New York: Roudtledge, 1989. 102-103.
- Gil, Lourdes y Iraida Iturralde. "Visión cosmográfica en la obra de Severo Sarduy." Revista Iberoamericana 57.154 (enero-marzo 1991): 337-342.
- Goldberg, Jonathan. "Sodomy in the New World: Anthropologies Old and New." Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory. Ed. Michael Warner. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 3-18.
- González, Eduardo. "Holbein's Orphan: Anamorphosis in Sarduy's Self-Portraiture." Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy. Ed. Alicia Rivero-Potter. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998. 19-29.
- González Echevarría, Roberto. "Interview/Severo Sarduy." Diacritics 2.2 (verano 1972): 41-45.
- . "Para una bibliografía de y sobre Severo Sarduy (1955-1971)." Revista Iberoamericana 38.79 (abril-junio 1972): 333-343.
- . La ruta de Severo Sarduy. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1987.
- . "Severo Sarduy." Latin American Writers. Ed. Carlos A. Sole. Vol. 3. New York: Scribners, 1989. 1437-1444.

- . "Son de la Habana: la ruta de Severo Sarduy." Revista Iberoamericana 37.76-77 (1971): 726-740.
- Goytisoló, Juan. "Severo Sarduy." Quimera 102 (1991): 28-29.
- . "Severo Sarduy, *in memoriam*." Vuelta 17.201 (agosto 1993): 24-25.
- Guerrero, Gustavo. "The Religion of the Void." Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy. Ed. Alicia Rivero-Potter. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998. 31-47.
- Guirand, F. "Greek Mythology." The Larousse Encyclopedia of Mythology. Intro. por Robert Graves. New York: Barnes & Noble, 1994. 85-198.
- Hackel, Roberta J. De Sade's Quantitative Moral Universe: Of Irony, Rhetoric, and Boredom. The Hague: Mouton, 1976.
- Halley, Janet E. "The Construction of Heterosexuality." Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory. Ed. Michael Warner. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 82-102.
- Hart, Stephen M. The Other Scene: Psychoanalytic Readings in Modern Spanish and Latin-American Literature. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992.
- Hayman, Ronald. "Sade and the Structuralists." Encounter 47.1 (July 1976): 71-76.
- Herrmann, Anne. "'Passing' Women, Performing Men." Michigan Quarterly Review 30.1 (invierno 1991): 60-71.
- Hopkins, Patrick D. "Rethinking Sadomasochism: Feminism, Interpretation, and Simulation." Hypatia 9.1 (Winter 1994): 116-141.
- Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. New York: Methuen, 1984.
- Jameson, Frederic. La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso. Barcelona: Ariel, 1980.
- . The Prison-House of Language. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Kamuf, Peggy, ed. A Derrida Reader: Between the Blinds. New York: Columbia University Press, 1991.
- Klossowski, Pierre. "A Destructive Philosophy." Yale French Studies 35 (1965): 61-79.

- Kristeva, Julia. "Pour une semiologie des paragrammes." Tel Quel 29 (primavera 1967): 53-75.
- . El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1974.
- Kushigian, Julia A. "Gender and Culture Reconsidered: The Transformation of Cobra Into Bildungsroman." Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy. Ed. Alicia Rivero-Potter. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998. 49-64.
- . Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1991.
- . "Severo Sarduy." Dictionary of Literary Biography. Vol. 113. Detroit: Gale, 1992. 278-286.
- . "Severo Sarduy: la serpiente en la sinagoga." Vuelta 8.89 (abril 1984): 14-20.
- Lacan, Jacques. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Alan Sheridan. London: Hogarth Press, 1977.
- . "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." Ecrits: A Selection. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977. 1-7.
- Leach, Edmund. "Structuralism." The Encyclopedia of Religion. Ed. Mircea Eliade. Vol. 14. New York: Macmillan, 1995. 54-64.
- Leontief, Vassily. "Notas de una visita a Cuba." Mundo Nuevo 46 (abril 1970): 4 -13.
- Levine, Suzanne Jill. "Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a Maitreya)." Revista Iberoamericana 57.154 (enero-marzo 1991): 309-315.
- Lezama Lima, José. Cartas (1939-1976). Ed. Eloisa Lezama Lima. Madrid: Editorial Orígenes, 1979.
- Lizalde, Eduardo. "Severo Sarduy (1937-1993)." Vuelta 17.201 (agosto 1993): 30.
- Loud, Lance. "Too Fast to Live." Advocate 654 (3 Mayo 1994): 68.
- Lukacs, Georg. The Historical Novel. Trad. Hannah y Stanley Mitchell. London: Merlin Press, 1962.

- Lumsden, Ian. Machos, Maricones, and Gays: Cuba and Homosexuality. Philadelphia: Temple University Press, 1996.
- Lyotard, Jean Francois. "Answering the Question: What Is Postmodernism?" Postmodernism: A Reader. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia University Press, 1993. 38-46.
- Manzor-Coats, Lillian. "De Rembrandt a fini: una lectura interartística de Cobra." Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1992. 771-781.
- Márquez, Enrique. "Cobra: de aquel oscuro objeto del deseo." Revista Iberoamericana 57.154 (enero-marzo 1991): 301-307.
- Martínez Torrón, Diego. "Maitreya de Severo Sarduy (reseña)." Revista Iberoamericana. 46.110-111 (1980): 338-340.
- Mary Elizabeth. Legal aspects of transsexualism. Wayland, MA: International Foundation for Gender Education, 1990.
- Matthews, J. H. "The Right Person for Surrealism." Yale French Studies 35 (1965): 89-95.
- Méndez Maqueo, Verónica. "Cocuyo: una aproximación a lo dual." Quimera 102 (1991): 44.
- Méndez Rodenas, Adriana. Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Menton, Seymour. "Cuba's Hegemonic Novelists." Latin American Research Review 29.1 (1994): 260-266.
- . "La obertura nacional: Asturias, Gallegos, Mallea, Dos Passos, Yáñez, Fuentes y Sarduy." Revista Iberoamericana 51.130-131 (enero-junio 1985): 151-166.
- Milán, Eduardo. "Sarduy." Vuelta 17.201 (agosto 1993): 31-32.
- "Mobius strip (Mobius band)." The Facts on File Dictionary of Mathematics. Ed. John Daintith y John Clark. 3era. ed. New York: Checkmark Books, 1999. 125.
- Monegal, Antonio. "Un-Masking the Maskuline: Transvestism and Tragedy in García Lorca's El público." MLN 109 (1994): 204-216.

- Montero, Oscar. "Maitreya: Lama, Lezama, L.S.D." Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area. Ed. Rose S. Minc. Gaithersburg, MD: Hispamerica & Montclair State College, 1982. 123-135.
- . "The Queer Theories of Severo Sarduy." Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy. Ed. Alicia Rivero-Potter. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998. 65-78.
- Moore, Stephen D. Poststructuralism and the New Testament: Derrida and Foucault at the Foot of the Cross. Minneapolis: Fortress Press, 1994.
- Morris, Pam, ed. The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov. London: Edward Arnold, 1994.
- Morton, Donald. The Material Queer: a LesBiGay Cultural Studies Reader. Boulder, CO: Westview Press, 1996.
- Munford, María E. "Parodia apocalíptica en Maitreya de Severo Sarduy: pérdida de orígenes y mimesis ad infinitum." Revista Hispánica Moderna 45.2 (diciembre 1992): 252-267.
- Muñoz, José E. Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Onís de, José. "Cuba, España y Estados Unidos (una historia triangular)." Mundo Nuevo 10 (abril 1967): 65-70.
- Orlans, Harold. "Canonizing the Marquis de Sade." Change 28.4 (July/August 1996): 6-7.
- Ortega, Julio. "La expresión americana: Una teoría de la cultura." José Lezama Lima: textos críticos. Miami: Ediciones Universal, 1979.
- Pastoureau, Henri. "Sado-masochism and the philosophies of ambivalence." Yale French Studies 35 (1965): 48-60.
- Paz, Octavio. Conjunctions and disjunctions. Trad. Helen R. Lane. New York: Viking Press, 1974.
- Pellón, Gustavo. "Severo Sarduy's Strategy of Irony: Paradigmatic Indecision in Cobra and Maitreya." Latin American Literary Review 11.23 (otoño-invierno 1983): 7-13.
- Peñalver, Patricio. Introducción, Jacques Derrida, La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. Barcelona: Ediciones Piados, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.

- Pereira, Armando. Novela de la Revolución cubana (1960-1990). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Pérez, Rolando. Severo Sarduy and the Religion of the Text. Lanham, MD: University Press of America, 1988.
- Pérez Rivera, Francisco. "Budismo y barroco en Severo Sarduy." Linden Lane Magazine 1983 (enero) 6.
- Pérez Sarduy, Pedro. "An Infant in English Breeches: What Really Happened in Cuba." Red Letters 15 (verano/otoño 1983): 24-34.
- Prieto, René. "The Ambivalent Fiction of Severo Sarduy." Symposium 39.1 (primavera 1985): 49-60.
- . "The Little Man in the Mirror: Reflections on Maitreya and Colibrí." Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy. Ed. Alicia Rivero-Potter. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998. 79-100.
- . "La persistencia del deseo: Colibrí de Severo Sarduy." Revista Iberoamericana 57.154 (enero-marzo 1991): 317-326.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- Riffaterre, Michael. "Sade or Text as Fantasy." Diacritics 2.3 (otoño 1972): 2-9.
- Ríos, Julián. "Conversación con Severo Sarduy: Maitreya o la entrada de Buda en la Habana." Quimera 20 (junio 1982): 19-23.
- Rivero-Potter, Alicia. "Autor, narrador y lector en Severo Sarduy: Cobra, Colibrí." Symposium 41.3 (otoño 1987): 227-239.
- . Autor/lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy: inspirado, creador, visionario, autoridad, ausente, pasivo, activo, coescritor. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- . Introduction. Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1998.
- . "La iconografía oriental y la leyenda del futuro Buda parodiadas en Cobra y Maitreya." Universidad de México: revista de la Universidad Nacional Autónoma de México 41.425 (1986): 14-19.

- Rodríguez Monegal, Emir. El Boom de la novela latinoamericana: diez años después. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- . "Conversación con Severo Sarduy." Revista de Occidente 31.93 (1970): 315-343.
- . "Severo Sarduy: las estructuras de la narración." Mundo Nuevo 2 (agosto 1966): 15-26.
- . "Las metamorfosis del texto" en Severo Sarduy. Madrid: Fundamentos, 1976. 40.
- Rotello, Gabriel. "Going all the way." Advocate 713-714 (20 agosto 1996): 120.
- Russo, Vito. The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies. Rev. ed. New York: Harper & Row, 1987.
- Rust, Paula C. "Sexual Identity and Bisexual Identities: The struggle for Self-Description in a Changing Sexual Landscape." Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Anthology. Ed. Beemyn, Brett y Mickey Eliason. New York: New York University Press, 1996.
- Sánchez-Boudy, José. La temática novelística de Severo Sarduy: De donde son las Cantantes. Miami: Ediciones Universal, 1985.
- Sánchez Robayna, Andrés. "Cinco paneles para Severo Sarduy." Quimera 8 (junio 1981): 19-21.
- Sandler, Joseph, Ethel Spector Person y Peter Fonagy. Introduction. Freud's On Narcissism: An Introduction. Ed. Joseph Sandler, Ethel Spector Person y Peter Fonagy. New Haven: Yale University Press, 1991. ix-xx.
- Sarduy, Severo. "A la sombra del arcibo: mito y novela hoy." Quimera 102 (1991):41-44.
- . "A la sombra morada del jacaranda." Vuelta 12.136 (marzo 1988): 49-50.
- . "A Maitreya." Plural: crítica/arte/literatura 4.6 (6 marzo 1975): 16-22.
- . "El barrendero de la ciudad de México." Vuelta 10.109 (diciembre 1985): 61.
- . Barroco. Buenos Aires: Editorial Sudamericana Sociedad Anónima, 1974.
- . "El barroco y el neobarroco." América Latina en su literatura. Ed. César Fernández Moreno. (Year?)
- . "Cabeza colosal olmeca." Vuelta 6.65 (abril 1982): 6-52.

- . Cartas. Selección, prólogo y notas de Manuel Díaz Martínez. Madrid: Editorial Verbum, 1996.
- . Cobra. Barcelona: Editorial EDHASA, 1981.
- . Cocuyo. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.
- . Colibrí. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1984.
- . "Corona de las frutas." Vuelta 16.184 (marzo 1992): 15.
- . El cristo de la rue Jacob. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- . "Cuatro poemas." Vuelta 16.191 (octubre 1992): 42.
- . De donde son los cantantes. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- . "De la pintura de objetos a los objetos que pintan." Mundo Nuevo 1 (julio 1966): 60-62.
- . "Del yin al yang." Mundo Nuevo 13 (julio 1967): 4-13.
- . "La desterritorialización." Plural: crítica/arte/literatura 4.12 (septiembre 1975): 54-57.
- . "Dispersión/falsas notas: homenaje a Lezama." Mundo Nuevo 24 (junio 1968): 5-17.
- . "En la muerte del Maestro: a José Lezama Lima." Vuelta 2.16 (marzo 1978): 14-18.
- . Epitafios: imitación aforismos. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- . Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- . "Escritura travestismo." Mundo Nuevo 20 (febrero 1968): 72-74.
- . "Estructuras primarias." Mundo Nuevo 25 (julio 1968): 81-85.
- . "Un fetiche de cachemira." Mundo Nuevo 18 (diciembre 1967): 87-91.
- . Gestos. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1963.
- . "Huellas del Islam en la literatura española de Luce López-Baralt." Vuelta 11.125 (abril 1987): 47-50.

- . "Imágenes del tiempo inmovil." Vuelta 17.200 (julio 1993): 21-22.
- . "Imitación." Vuelta 10.120 (noviembre 1986): 46.
- . "Junto al río de cenizas de rosa." Mundo Nuevo 5 (noviembre 1966): 47-49.
- . "Lady S.S." Vuelta 16.189 (agosto 1992): 18-19.
- . Letters to Reinaldo Arenas. 1980-1987. Reinaldo Arenas Papers. Manuscripts Division, Princeton University Libraries, Princeton, New Jersey.
- . Maitreya. 2da. ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . "El manuscrito." Vuelta 16.187 (junio 1992): 14-16.
- . "Los nombres del aire de Alberto Ruy Sánchez." Vuelta 11.130 (septiembre 1987): 35-36.
- . "Oppiano Licario de José Lezama Lima." Vuelta 18.2 (1978): 32-35.
- . "Otro daiquiri." Vuelta 10.117 (agosto 1986): 13-14.
- . Overdose. Las Palmas Arg.: Inventarios Provisionales, 1972.
- . "Para un amigo Indio." Vuelta 5.49 (diciembre 1980): 23-24.
- . "¿Por qué el oriente?" Quimera 102 (1991): 39-41.
- . "Los retratos de Jesse." Vuelta 9.100 (marzo 1985): 74-75.
- . "Rojo rupestre: aproximaciones a los dibujos de Rafols-Casamada." Vuelta 14.160 (marzo 1990): 47-49.
- . "Rosado y perfectamente cilíndrico." Mundo Nuevo 16 (octubre 1967): 24-27.
- . "Ruinas de abecedario." Vuelta 10.110 (enero 1985): 52-54.
- . "Señalar lo ilusorio de todo: entrevista con Susanne Klengel." Vuelta 18:206 (1994): 39-42.
- . La simulación. Caracas: Monte Avila Editores, 1982.
- . "Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado." Mundo Nuevo 6 (diciembre 1966): 84-86.
- . "Solo en Francfort." Vuelta 14.159 (febrero 1989): 29-32.

- . "Tanka." Vuelta 3.34 (septiembre 1979): 11-16.
- . Un testigo perenne y delatado precedido de un testigo fugaz y disfrazado. Madrid: Hiperión, 1993.
- . "Textos ineditos de Severo Sarduy: Ciclón/Diagonal-Armand/Arenas." Revista Iberoamericana 57.154 (enero-marzo 1991): 327-335.
- . "Textos libres y textos planos." Mundo Nuevo 8 (febrero 1967): 38.
- . "Tremenda." Vuelta 1.2 (enero 1977): 16-23.
- . "Ultima postal para Emir." Vuelta 10.118 (septiembre 1986): 51-52.
- . "Vampiros reflejados en un espejo convexo (y moraleja final)." Vuelta 9.104 (julio 1985): 20-22.
- . "La vida (a)leve." Vuelta 11.128 (julio 1987): 30.
- . "La vida (a)leve." Vuelta 12.145 (diciembre 1988): 63.
- Sarduy, Severo, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal. "Nuestro Rubén Darío." Mundo Nuevo 7 (enero 1967): 33-46.
- Seidman, Steven. "Identity and Politics in a 'Postmodern' Gay Culture: Some Historical and Conceptual Notes." Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory. Ed. Michael Warner. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 105-142.
- Senelick, Laurence. "The Illusion of Sex: Cross Dressing Has Become the Theatre's Trendiest Trope. Doesn't anybody have a gender anymore?" American Theatre 12.9 (Noviembre 1995): 12-16.
- Siemens, William L. "Un neobarroco cubano: una metamorfosis semiótica." Literatura del mundo hispánico: VIII Simposio Internacional de Literatura. Ed. Juana Alcira Arancibia. Westminster, CA: Inst. Literario y Cultural Hispánico, 1992. 203-210.
- Soto, Francisco. "Celestino antes del alba: escritura subersiva/sexualidad transgresiva." Revista Iberoamericana 57.154 (enero-marzo 1991): 345-354.
- Studlar, Gaylyn. "Midnight S/Excess: Cult Configurations of 'Femininity' and the Perverse." Journal of Popular Film and Television 17.1 (spring 1989): 2-4.
- Toro, Alfonso de. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa Postmoderna)." Revista Iberoamericana 57.155-156 (1991): 441-467.

- Ulloa, Leonor A. De. "Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy." Hispanamérica 18.52 (1989): 97-108.
- Uslar Pietri, Gustavo. Prólogo. Fábulas y leyendas de El Dorado. Ed. Juan Gustavo Cobo Borda. Barcelona: Tusquets/Círculo, 1987. 10-23.
- Van Eyck, Jan. The Arnolfini Wedding. National Gallery, London. The Complete Paintings of the Van Eycks. By Robert Hughes and Girogio T. Faggin. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1968. Plate xxxvii.
- Vitier, Cintio. "Tres maestros cubanos" Plural 2a ep.11-12.122 (noviembre 1981):18-21.
- Warner, Michael, ed. Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Wasserman, George R. Roland Barthes. Boston: Twayne, 1981.
- Weiss, Andrea. "'A Queer Feeling When I Look At You': Hollywood Stars and Lesbian Spectatorship in the 1930's." Multiple Voices In Feminist Film Criticism. Ed. Diane Carson, Linda Dittmar y Janice R. Welsch. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. 330-342.
- West, Alan. "Inscribing the Body of Perfection: Adorned with Signs and Graces: Thoughts on Severo Sarduy's Maitreya." Lo que no se ha dicho. Ed. Pedro R. Monge-Rafuls. Jackson Heights, NY: OLLANTAY, 1994. 115-124.
- Williams, Raymond Leslie. "The Boom Twenty Years Later." Latin American Literary Review 15.29 1987(enero-junio): 201-206.
- Wittig, Monique. "The Mark of Gender." The Poetics of Gender. Ed. Nancy K. Miller. New York: Columbia University Press, 1986. 63-73.
- Wood, Michael. "Dietrich: Empress of Signs." Women and Literature 4(1988): 153-168.
- Zuckert, Catherine H. Postmodern Platos: Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Strauss, Derrida. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 02504 2445