

**[T1]Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales
de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy**

Krzysztof Kulawik

Central Michigan University, Estados Unidos

kulaw1ka@cmich.edu

Artículo de reflexión. Recibido: 05/10/14; aceptado: 26/11/14.

La producción literaria del cubano Severo Sarduy (1937-1993) incluye las novelas *De donde son los cantantes*, *Cobra* y *Colibrí*, cuyos protagonistas son travestis que se desplazan entre múltiples espacios geográficos y culturales. Uno de los motivos recurrentes en estas obras es la transgresión sexual, ejemplificada por sujetos —los personajes, narradores y autores implícitos de las novelas— con rasgos inestables y ambiguos respecto a su identidad sexual. En un juego de identidades múltiples y cambiantes, aparecen travestis, homosexuales, bisexuales, transexuales y andróginos, en quienes confluyen y se confunden los rasgos masculinos con los femeninos. Esta presencia lábil de los sujetos narrativos coincide con un alto grado de experimentación narrativa y elaboración lingüística, que indica el uso de lo que la crítica literaria latinoamericana ha llamado el estilo neobarroco (véanse Arriarán; Chiampi; Parkinson Zamora; Parkinson Zamora y Kaup). Como portador de tendencias descentralizadoras, paródicas y transculturales, este estilo, tan particular en la literatura latinoamericana, se alinea con el macroconcepto conocido como la posmodernidad.

Aunque ya fueron estudiadas desde diferentes perspectivas en las últimas décadas, las novelas de Sarduy merecen una relectura a partir de un ángulo de análisis discursivo y crítico-cultural, porque ejemplifican precisamente un cruce epistémico de conceptos filosóficos, estéticos y culturales. La identidad sexual se desestabiliza en ellas mediante formas de representación neobarrocas, a su vez consideradas posmodernas, en un contexto cultural que transgrede lo latinoamericano y occidental en su impulso transculturador. Por esta razón, se justifica regresar a la narrativa de Sarduy. Su opulencia lingüística y afán experimental (rasgos barrocos), además de su abundancia de referentes móviles que se deslizan entre el Occidente y el Oriente, le proporcionan al crítico de hoy una plataforma única para reexaminar los conceptos de la identidad, la sexualidad y la pertenencia cultural. Estos constituyen temas que se han estado examinando con interés particular en los estudios culturales actuales. Las novelas de Sarduy presentan un punto de partida y un material primoroso para elaborar una teoría cultural de movilidad (o de identidades móviles), basada en la creación literaria latinoamericana reciente, sea esta llamada posmoderna, novísima o del *Posboom*. Al mismo tiempo, dirigen la atención del crítico hacia la producción de una pléyade de escritores, en parte contemporáneos al narrador cubano pero algunos más jóvenes o posteriores a él, quienes con su obra o continuaron en la vena de Sarduy o al menos comparten algunos rasgos con este autor. Me refiero aquí a la narrativa de sus compatriotas Ezequiel Vieta, Jesús Gardea, Raúl Capote, María Liliana Celorrio y Ena Lucía

Portela; la de los chilenos Diamela Eltit, Pedro Lemebel y Eugenia Prado; la de los argentinos Néstor Perlongher, Washington Cucurto y Naty Menstral; la de los uruguayos Roberto Echavarren y Dani Umpi, además de la del mexicano-peruano Mario Bellatin y la de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres, para mencionar algunos.

Aunque inauguró su producción narrativa y ensayística en el contexto literario del *Boom* de la nueva narrativa latinoamericana de los años sesenta, Severo Sarduy ha sido considerado más bien un escritor del Posboom, es decir, de la generación de escritores cuya obra narrativa fue reconocida críticamente a partir de los años setenta (Fajardo Valenzuela 72; González Echevarría, *La ruta* 248-252; González Echevarría y Pupo-Walker, *Historia* 249-250, 296; Rodríguez Monegal, *Narradores* 31, 39).¹ Su recorrido literario, truncado en 1993 por una muerte prematura, constituye una secuencia de desplazamientos a través de múltiples espacios culturales entre su Cuba natal, el París del exilio y el Oriente budista al que se sentía afín.

En la mitad de los años sesenta, se acuñó el término “Boom” en la literatura hispanoamericana. Fue el resultado de la espectacular propagación comercial-editorial de los escritores latinoamericanos de la época, no solamente en sus países de origen, sino en Europa y Norteamérica —el llamado “bestsellerismo”—. Diógenes Fajardo sitúa el fenómeno del Boom dentro del marco más amplio de la nueva novela hispanoamericana (65-67), a la que considera una extensión de la vanguardia, originada ya en las décadas de 1920 y 1930 por autores rioplatenses como Felisberto Hernández y Macedonio Fernández, y llevada a su apogeo por Jorge Luis Borges. Según José Donoso, Sarduy emergió con el llamado grupo “*Boom-junior*”:

¹Roberto González Echevarría, en *La ruta de Severo Sarduy*, un estudio de la novelística sarduyana, traza esta transformación del paradigma del Boom al Posboom. Sitúa a Sarduy en un marco más amplio de la “novelística después del 1975”, o “después del *Boom*”. Argumenta su posición al mencionar factores comunes en estas novelas como el “regreso de las historias, de la narratividad”, la “narratividad autoconsciente pero irónica y distanciada”, la abolición de la “nostalgia de la totalización”, el reconocimiento del hilo de la historia y el “relato como más importante que el lenguaje o el narrador”. Afirma que “la novela del Posboom abandona la *saudade* de la identidad, o de la cultura como matriz narrativa que la contenga y dote de significado” (248-251). Reconociendo la evolución narrativa de Sarduy, clasifica las novelas *De donde son los cantantes* y *Cobra* como pertenecientes todavía al Boom; *Maitreya* y *Colibrí* al Posboom. Anota otros dos rasgos que sitúan sus novelas más tardías en el Posboom: la eliminación de la reflexividad irónica (“la obra de Sarduy parodia la reflexividad de la novela del *Boom*, que se basa en la todopoderosa figura del autor, esa proyección de la ironía romántica” [252]); también la “deliberada superficialidad”, o falta de pretensiones para lograr un “conocimiento profundo” se encuentra en Sarduy: “Todo es color, narratividad, acción”; el flujo de conciencia (rasgo modernista) no se sobrepone al lenguaje depurado y desnudo, objeto de juego (superficial), no completamente deconstruido, originario en su reconstrucción etimológica (González Echevarría, *La ruta* 252).

“[...] perteneciendo a una generación más joven, buscan nuevos derroteros para la novela hispanoamericana después de los grandes nombres del *boom*” (121). Lo sitúa junto a José Emilio Pacheco, Gustavo Sáinz, Néstor Sánchez, Alfredo Bryce Echenique y Sergio Pitol.

En su Cuba natal, Sarduy siguió en la línea de los innovadores de la nueva narrativa cubana como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera. La formación intelectual y narrativa de Sarduy ocurre primero en la Cuba revolucionaria, bajo la influencia del periódico *Revolución* y su suplemento literario-cultural *Lunes de Revolución*, las revistas *Orígenes* (dirigida por José Lezama Lima), *Ciclón* (fundada por José Rodríguez Feo, pero dirigida intelectualmente por Virgilio Piñera) y *Casa de las Américas*. Luego, en las postrimerías del clímax revolucionario, en 1963, Sarduy se autoexilia a París, lugar marcado por la influencia del radicalismo político (la revisión del colonialismo europeo) e intelectual (el lacanismo y el feminismo), así como por los nuevos avances en los estudios del lenguaje, principalmente el estructuralismo de Émile Benveniste, Roland Barthes, Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, entre otros. Este ámbito intelectual lo marca como un ensayista y narrador que contribuye prolíficamente a revistas del calibre de *Tel Quel* (dirigida por Philippe Sollers) y *Mundo Nuevo*, ambas editadas en París. En el entorno del estructuralismo y el posestructuralismo francés germinan sus ideas sobre el neobarroco. Estas dan fruto en lo que serían sus dos novelas magistrales: *De donde son los cantantes* (1967) y *Cobra* (1972). Precisamente en este contexto de la narrativa algo menos experimental del Posboom (como reacción al Boom), y en las postrimerías de la revolución cultural de los sesenta, aparece la historia de la monstruosa muñeca mutilada, el travesti *Cobra*.

La novela epónima, y tal vez la más aclamada de Sarduy, merece un examen nuevo que combine el análisis discursivo con la crítica cultural, por su capacidad de construir, en un plano estético, un sujeto transitivo y transcultural, un sujeto “des-sujetado” y posmoderno en el sentido en que se ha asociado este término con desplazamiento, dispersión, heterogeneidad y ambigüedad (cf. Kulawik, “La postmodernidad” 37-38, 43-44; Toro; Yúdice 118, 127). En la novela *Cobra*, la aparición frecuente de rasgos sexuales equívocos y cambiantes coincide con la presencia de voces fragmentadas, expresadas mediante técnicas narrativas experimentales, y con la exuberancia discursiva, representada por un estilo artificioso y rebuscado. Las técnicas narrativas que se destacan en *Cobra* son: el desplazamiento de la voz narrativa entre distintas personas

gramaticales (yo, tú, él/ella) y entre distintos sujetos discursivos (personajes, narradores, autores implícitos) —por ende, el frecuente uso de la metaficción—; los cambios de perspectiva; la ruptura de la linealidad espacio-temporal, y la falta de una estructura argumentativa coherente. La exuberancia discursiva, un rasgo previamente analizado en la literatura hispánica y considerado barroco,² puede percibirse en *Cobra*, en el empleo de un estilo artificioso, caracterizado por una audaz experimentación lingüística, así como por una acumulación excesiva de figuras poéticas como la metáfora, la elipsis y la hipérbole. La novela evidencia también un empleo de técnicas lingüísticas como la proliferación, la sustitución y la condensación; un uso paródico de la lengua mediante la polifonía textual, la intertextualidad y la metaficción; además, la inclusión de frecuentes escenas eróticas con representación de cuerpos transformados (metamorfosis), sin prescindir de la violencia sexual. Es cierto que todos estos elementos fueron señalados ya por Sarduy en su ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972) como rasgos literarios propiamente barrocos y, por extensión, neobarrocos en el contexto del siglo XX. No obstante, su presencia marcada en la novela nos llevan a reconceptualizar los fenómenos de transgresión sexual y de desplazamientos transculturales como huellas de un sujeto que llamaríamos posmoderno: “des-sujetado”, transitivo y móvil, que caracteriza una nueva aproximación al tema mismo de la identidad. Incluso, nos puede aproximar, en última medida (y en estudios futuros), a la formulación de una teoría de la identidad transitiva y transcultural como una extensión de la estética neobarroca en el contexto de la posmodernidad latinoamericana.

La presencia notable de contenidos relacionados con la ambigüedad sexual en una narrativa experimental, en un discurso exuberante, artificioso y paródico, nos permite formular la hipótesis de que, por medio de un uso lingüístico fuertemente estilizado y de referentes culturales cruzados entre el Occidente y el Oriente, el autor logra desplazar a los personajes (los sujetos) a través del

²Son abundantes los estudios que encaran el tema del barroco y sus rasgos, como por ejemplo el artificio y la exuberancia. Todos coinciden en señalar que el Barroco (como estilo histórico del siglo XVII) se caracteriza por la extravagancia formal, por un lado, y por la ingeniosidad conceptual, por el otro. También, prácticamente todos los críticos resaltan la tendencia unificadora, totalizadora y, al mismo tiempo, paradójica de la combinación ecléctica de elementos heterogéneos y contradictorios en el espacio único de las obras barrocas y, en su versión más reciente, las neobarrocas. Cabe destacar aquí los estudios críticos, clásicos ya, de Heinrich Wölfflin, Eugenio d'Ors y René Wellek en el contexto europeo, así como de los de José Lezama Lima, Pedro Henríquez Ureña, Alejo Carpentier y Severo Sarduy en el contexto hispanoamericano, pero también algunos más recientes, que incluyen el tema del neobarroco en Latinoamérica, como los de Irlemar Chiampi, Lois Parkinson Zamora y Monika Kaup, Samuel Arriarán, Gonzalo Celorio, Bolívar Echeverría, así como los de Nicholas Spadaccini y Luis Martín-Estudillo. Las referencias bibliográficas de sus obras se encuentran en la lista de obras consultadas al final.

espacio, el tiempo y los géneros sexuales; logra travestir o invertir (por ende, cuestionar, abrir y problematizar) el sentido unívoco de la identidad cultural y, sobre todo, del género sexual de los sujetos (los personajes y las voces narrativas), cuando este último es circunscrito tradicionalmente en términos binarios como masculino o femenino. La particularidad esencial de este proceso semántico, tanto creativo como hermenéutico —y aquí proponemos esta relectura de *Cobra*—, es la combinación, tan propia de Sarduy, de la técnica simuladora del travestismo con el acto de la escritura en la recreación simbólica de un sujeto híbrido, móvil y transitivo, en términos tanto sexuales como culturales. La escritura neobarroca de Sarduy y, por extensión, su análisis ayudan a revelar que la simulación y el artificio son elementos constitutivos de todo proceso literario o cultural, particularmente el de la formación de la identidad. Asimismo, proponen deconstruir las categorías que definen la identidad como concepto fijo o estable que aplica a las ideas de nación, Latinoamérica, lo occidental y lo oriental. A través de la narrativa neobarroca, Sarduy alcanza a desarticular las distinciones sexuales binarias y ampliar los espacios conceptuales relacionados con la sexualidad humana. Incorpora elementos de la androginia y el travestismo como claves para la transgresión del binarismo heterosexual y para la formulación de una idea nueva de un sujeto transitivo. Esta idea es la que más justifica una vuelta al estudio de Sarduy, en un momento en que una nueva concepción de la identidad transitiva-transcultural está siendo considerada dentro del marco de los estudios culturales. Finalmente, la inclusión de estos elementos le permite sobrepasar el espacio de lo americano y atenuar las distinciones entre lo occidental y lo oriental. Llega a crear un espacio cultural imaginario, artificial y transnacional gracias a su sincretismo y a la apertura de sentido producida en sus novelas.

[T2] Análisis

La conformación problemática del sujeto en la novela *Cobra*, un sujeto materializado a través de los personajes mudables y las voces narrativas variables, apunta hacia el concepto de la identidad transcultural. Proponemos entender el sujeto como la agencia psicosomática cambiante y, a la vez, discursiva —la voz atribuible a esta agencia o presencia— por medio de la cual se erige y se inscribe la identidad como un haz de determinantes culturales que “sujetan” y conforman su funcionamiento discursivo y la concepción de sí mismo/a, expresada por una voz. Es útil mencionar aquí el concepto de “diferendo”, desarrollado por Jean-François Lyotard en su teoría

de la comunicación en el contexto posmoderno: el sujeto hablante (la voz) produce un enunciado a base de una serie de “juegos de lenguaje” (*La condición* 27-28) que expresan su identidad; esta expresión consiste en una serie de (auto)declaraciones derivadas de percepciones que no siempre están en consenso, sino que, a modo complementario —polifónico y dialógico—, se conjugan en “diferendos”, es decir, (auto)percepciones de “uno” en constante diálogo e intercambio con “otro” (Garavito 4).³ El sujeto se entiende como una instancia no solo “sujetadora” de ciertos valores (o declaraciones), sino también “sujetada” por la multiplicidad de poderes socioculturales y políticos que determinan (declaran) su comportamiento.

En la misma línea de razonamiento se sitúa el cuestionamiento de Michel Foucault acerca del rol de autor, extendido a la constitución del sujeto (“le rôle fondateur du sujet”). En su conferencia de 1969, trascrita como el ensayo “Qu'est-ce qu'un auteur?”, el filósofo francés objeta el carácter absoluto del sujeto como unidad, como origen y como fundador del discurso, y propone un examen del modo de la constitución del sujeto y de las dependencias que lo conforman en el orden del discurso, en las reglas del lenguaje: “Il s'agit de ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement origininaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours” (811).⁴ De la misma manera que destruye la entidad del autor, Foucault cuestiona la integridad (en el sentido de totalidad) del sujeto. Define su ontología como una serie de funciones discursivas, simulacros y posiciones escriturales de la autoconsciencia, conformadas por el mismo discurso como sistema: “Il faut peut-être reconnaître la naissance d'un monde où l'on saura que le sujet n'est pas un, mais scindé, non pas souverain, mais dépendant, non pas origine absolue, mais fonction *sans cesse modifiable*” (789; énfasis añadido).⁵ Es así como, en el

³Edgar Garavito explica el pensamiento de Lyotard de la siguiente manera: “En *El diferendo* (1983) y en *Lecciones sobre la analítica de lo sublime* (1991) Lyotard constata que, en un mundo como el nuestro donde lo real es constituido a partir de los juegos de lenguaje, no existe, no puede existir, el acuerdo universal. Lo que hay son diferendos. Y diferendo quiere decir disentimiento permanente. Diferendo no es conflicto, ni desacuerdo, ni contradicción. Porque en el diferendo no existe una imagen de pensamiento común entre las partes. Se trata de un disentimiento no sobre algo o sobre las maneras de enunciar un problema sino de un desencuentro entre juegos de lenguaje que construyen realidades irreductibles entre sí” (4). Esta construcción de “lo real” a base del diferendo es, a nuestro entendimiento, bien aplicable al entendimiento de cómo se constituye y funciona el sujeto (hablante, discursivo y actante).

⁴“Se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundación originaria, y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso” [traducción propia].

⁵“A lo mejor habrá que reconocer el nacimiento de un mundo en el que se sabrá que el sujeto no es uno, sino escindido, tampoco es soberano, sino dependiente, tampoco es origen absoluto, sino una función modifiable sin fin” [traducción propia].

discurso narrativo de las novelas de Sarduy, ocurre un descentramiento y una dispersión de la identidad fija del sujeto, es decir, del protagonista, narrador o autor implícito, los cuales se fragmentan en varios sujetos alternantes: personajes derivados y secundarios, voces narrativas polifónicas que actúan en función de los puntos nodales fragmentados, constituyentes de la trama y narrativa, puntos que también “sujetan” a los personajes, voces e instancias discursivas.

En la novela *Cobra*, es notable la presencia de sujetos travestis —personajes y voces narrativas portadores de rasgos sexuales y culturales cambiantes— cuya identidad se invierte y se desplaza en el espacio móvil entre varias escenas. El protagonista es un enano que comienza su carrera como bailarina en el Teatro Lírico de las Muñecas en La Habana bajo la autoridad de la despótica “Señora”, dueña del lugar, para luego sucumbir a una serie de transformaciones plásticas y cosméticas en el transcurso de las cuales, a modo de una metamorfosis, se desdibuja su género sexual: “Desde los pies hasta el cuello era mujer; arriba su cuerpo se transformaba en una especie de animal heráldico de hocico barroco” (144). La transformación corporal y sexual, tanto de Cobra como de su compañera Cadillac, comienza en su estado de muñeca enana, con atributos masculinos —nótese el uso del pronombre de objeto y de la terminación de sustantivo en forma masculina—, en el Teatro Lírico bajo el control absoluto de la Señora: “Los forzó con mordazas; los sometió a mecánicas groseras. Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábiga, los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos” (11; énfasis añadido). El proceso de transformación sexual de las muñecas Cobra y Cadillac por medio del artificio y la alquimia se observa en el subsecuente cambio a formas pronominales femeninas:

Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos —ojos de tigre—, los polvos de las grandes motas blancas [...] donde dormían todo el día, presas en aparatos y gasas, inmovilizadas por hilos, lascivas, emplastadas de cremas blancas, las mutantes. Las redes de su trayecto eran concéntricas, su paso era espiral por el decorado barroco de los mosquiteros. (12-13; énfasis añadido)

Estas mudanzas son producto de una combinación de operaciones quirúrgicas violentas e intervenciones plásticas invasivas, cuyas prácticas hacen referencia a las tradiciones culturales

tanto occidentales (la frase en italiano, la referencia al inglés y a la marca del perfume) como orientales que abundan en la descripción:

El indio acaba de cubrir a las coristas de pistilos plateados, alas de mariposas melanesias, ramas de almuérdago, plumas de pavo real, monogramas dorados, renacuajos y libélulas, y a Cobra —que es otra vez reina— de pájaros del trópico asiático irisando la frase “Sonno Assoluta” en indi, bengalí, tamil, inglés, kannala y urdú. Ensaya nuevos tintes en su propia cara, se alarga los ojos, para ser más oriental que nature; un rubí en la frente, sombra en los párpados, perfume, sí, se perfuma con Chanel Eustaquio y se desvanece, danzante, por el pasillo. (27-28)

En este contexto, aparece la figura de la dueña despótica, la Señora, una matrona sádica que en este espacio artificial controla las trasformaciones, apariencias y actuaciones de los/las transformistas y que, por sí misma, combina los rasgos tradicionalmente femeninos con los masculinos: “Rauda, desgreñada, reverso del fasto escénico, la Señora se deslizaba en pantuflas de Mono Sabio, disponiendo los paravanes que estructuraban aquel espacio décroché, aquella heterotopia-fonda, teatro ritual y/o fábrica de muñecas” (12). En una nota a pie de página dentro de la novela, un aparente autor implícito añade una explicación del despotismo sádico y el afán transformista de la Señora: “Hay que corregir los errores del binarismo natural —añadía bembenistiana—, pero per piacere señores, ¡esto no es soplar y hacer botellas!” (12-13). En esta fábrica de muñecas de la Reina (apodo de la Señora), se observa no solo el travestismo de los protagonistas, sino una metamorfosis transexual, una combinación de rasgos sexuales ya en sí confusos y llevados al extremo del artificio: “Salían del cubículo las muñecas en pleno esplendor del yin, crepitantes de joyas, coccinélicas todas [...]. A cada espectáculo aparecía una nueva ola de conversos, otro asopranado coro de transgresores [...]” (12). El evasivo protagonista Cobra —también llamado Enana Blanca— sufre una contracción de tamaño físico para convertirse en su doble clonado, Pup, que luego buscará la manera de liberarse de la despótica Señora.

Más tarde, Cobra y su compañera Cadillac son sometidas a una transformación cosmético-quirúrgica de sus lábiles cuerpos transfigurados: “Era [la Pup] un murciélagos albino entre globos de vidrio opalescente y cálices de cuarzo” (32). Se confunden con (se asemejan a) la figura de la Señora en un proceso metamórfico expresado textualmente por medio de una fórmula matemática:

Como cuello de ganso el brazo de la envidiosa Cadillac en la bruma ondula, blanco emplumado en el andén lúgubre. Y es que se van las tres, o las dos que suman tres¹ [en una nota al calce: “¹{Sra + Cobra (+/=) Pup = (3/2)}”] a las morismas en busca de un aunque oculto señalado galeno, el relevante doctor Ktazob. (85)⁶

Ya en África, la enana Cobra recupera su tamaño original con la ayuda del cirujano Ktazob —un impostor marroquí— para finalmente, y con su intervención, convertirse en una mujer transexuada (¿u hombre travesti?), gracias a lo que el texto llama “transferencia algésica, simple ejercicio de concentración” (106), representada con un detallado “gráfico de la mutación: Diamante” (107). Es irónica la reflexión del narrador, que irrumpre en la narración para dirigirse a la protagonista: “¿con qué faz y natura aparecerá la deshadada ante el Creador y cómo la reconocerá este sin los atributos que a sabiendas le dio, remodelada, rehecha, y como un circunciso terminada a mano?” (87). Las transformaciones de Cobra van más allá de lo superficial (e. g., la vestimenta o el maquillaje) para alcanzar una completa transformación corporal, lo que se observa cuando la voz narrativa homodiegética —ahora nuevamente de la Señora— se refiere a la mutación transexual de Cobra:

¿Quién me mandó en tu restructuración a despilfarrar mis ahorros, en arrancarte con cera y electricidad el cuero cabelludo, con una segueta cortarte falange por falange los dedos que eran enormes, pagarte un comando de etnólogos, masajes y parafina, alimentarte con almendras amargas y leche de majá para que fueras flexible y te brillaran los ojos de la noche [...] hasta que llegaste a la impostura: lentes de contacto amarillo canario? (72-73)

6Justo después, aparece un fragmento que, de una manera ejemplar, ilustra lo que el mismo Sarduy llamó “el artificio barroco llevado al extremo de su exuberancia” (“El barroco” 182), cuando, en un impulso desmedido por simular las apariencias (e identidades) de las dos travestis durante su búsqueda del Dr. Ktazob, el narrador deshace el sentido lineal de la acción y, en la descripción, confunde a los personajes el uno con el otro y con los objetos-atributos que describen a cada uno de ellos. En un contexto oriental (magrebí, luego tibetano), aparecen arbitrariamente referencias al contexto americano (indígena, precolombino y colonial), y al barroco (hasta al gótico) europeo y novomundista. Leemos: “Franqueados los sargazos, llegaban por entonces al convento serrano, desde los lejanos islarios, a deprender a fablar, recibir el bautizo y morir de frío, indios mansos, desnudos y pintados, orondos con sus cascabeles y cuentecillas de vidrio; traían los suavemente risueños papagayos convertidos que recitaban una salve, árboles y frutas de muy maravilloso sabor, avecillas de ojos de cristal rojo, yerbas aromáticas y, cómo no, entre tanto presente pinturero, de arenas doradas las pepitas gordas que la fe churrigueresca, cornucopia de emblemas florales, convertiría en nudos y flechas, orlas y volutas, lámparas mudéjares que oscilan, capiteles de frutas sefardíes, retablos virreinales y espesas coronas góticas suspendidas sobre remolinantes angelotes tridentinos” (Sarduy, *Cobra* 86).

Inmediatamente después del cambio de sexo, se desplaza el lugar de la acción de Marruecos a París, nuevamente de un espacio oriental a uno occidental. Se observa un cambio de la voz narrativa de la primera a la tercera persona gramatical. Esta transformación permite que el narrador se aleje de la acción para poder enfocar el relato, ahora extradiegéticamente (sin la participación directa en la acción), en la contemplación de un travesti-transexual en las calles parisienses. El narrador distanciado, ahora hetero y extradiegético, lo retrata con supremo detalle, artificio y exageración:

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 [...] del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco. Detrás, la curva del tabique multiplica sus follajes de cerámica, repetición de crisantemos pálidos. (126; énfasis en el original)

El cambio tipográfico a cursiva intensifica este distanciamiento del narrador para focalizar externamente y lograr una descripción más precisa y objetiva.

La brusca trasposición espacial y temporal del/la protagonista a París continúa en las calles nocturnas cuando Cobra cae en manos de una banda de motociclistas vestidos de cuero que lo/la raptan, maltratan y violan. El grupo, compuesto de personajes con nombres alegóricos —Tundra, Tigre, Escorpión y Totem—, participa en una reunión de homosexuales sadomasoquistas, que buscan una víctima expiatoria para su ritual erótico. Esta no será nadie más que Cobra, ahora una prostituta travesti, que es encontrada por los pandilleros en un desolado callejón parisino. Los cuatro bandidos sadomasoquistas se enfrentan con el Cobra transformado en mujer, que ahora, otra vez, asume la voz del narrador homo e intradiegético. La reacción del grupo al encontrarse con el cuerpo transformado de Cobra se expresa en las palabras y actos de Escorpión, quien afirma que la identidad de uno no siempre corresponde a su constitución somática:

—Para que veas que yo no soy yo, que el cuerpo no es de uno, que las cosas que nos componen y las fuerzas que las unen son pasajeras— y se corta con un vidrio la palma de la mano, que luego se frota contra la cara; chupa su sangre (riéndose). (141)

Este fragmento ilustra el énfasis en el carácter ilusorio de las apariencias y la constitución física —las “señas de identidad” externas— y la posibilidad de manipulación corporal, alteración y simulación de apariencias logradas, en este caso, a través de un acto masoquista.

Tras la sádica mutilación de Cobra, la última parte de la historia relata una sucesiva transformación de los bandidos motociclistas en monjes budistas y su extensa peregrinación del Occidente europeo al Oriente magrebí y luego tibetano, donde pretenden hacer una ofrenda ritual del mutilado cuerpo de Cobra. El cuerpo los acompaña en su largo viaje como artefacto o reliquia, un recuerdo simbólico y sagrado, hasta cierto punto fetichista. Esta peregrinación se presenta en versos elegíacos, con un tono fuertemente irónico, casi paródico:

Eras blanco.

Tenías las piernas macizas, los muslos excelentes, que parecían trompas de elefantes; iguales y carnosas
las rodillas.

Reunías todos los indicios:

tus cejas, espesas, se juntaban, y entre ellas,
sajado, un círculo... Tenías el cuello marcado por tres pliegues, como
un caracol:

Cuando te vi supe que eras un dios. (171-172)

Lo que no queda claro en medio de tanta simulación, cambios y transformaciones del protagonista, es si este todavía es el mismo cuerpo de la enana original del Teatro de las Muñecas en La Habana o si es, posiblemente, una atrofia de la agigantada Señora déspota que, en algún momento de las manipulaciones quirúrgicas y alquímicas, se fundió con Cobra desdoblada en Pup. Los cuerpos-personajes de Cobra, Pup y la Señora se (con)funden varias veces en las diferentes versiones de la historia presentada en distintos niveles y por múltiples voces narrativas, una historia que se ubica en un espacio transitorio, transnacional, transcultural.

En el último capítulo, titulado “El diario indio”, nuevamente aparece la voz del narrador en primera persona, que resulta ser la voz del/la protagonista, una combinación de Enana, Pup, Cobra, la Señora y el travesti. Aquí, el narrador participa en una escena erótica con, aparentemente, una mujer, posiblemente Cobra o su doble, Pup:

Yo con pelo de mujer, tú, adelante, doblada, las palmas de la mano contra el suelo. Mis dedos marcan depresiones en tu talle, donde se anudan hileras de perlas, ceñidos las nalgas y los senos. ...La cabeza contra el suelo, los pies hacia arriba, el sexo erecto, cada uno de mis brazos entre las piernas de una mujer desnuda: las penetran mis dedos anillados. (246)

En esta relación hetero u homosexual de dos seres sexualmente ambiguos, el travesti Cobra/Pup —percibido como una mujer (“depresiones en tu talle” y “los senos”)— con el narrador —ahora posiblemente hombre (“el sexo erecto”)—, se presenta una transgresión doble o confusión entre la hetero y la homosexualidad, un desvanecimiento de los límites de una sexualidad definida y estable por causa de la intercambiabilidad de las apariencias de los personajes y las voces narrativas. En este último acto amoroso, resulta borrosa cualquier distinción sexual entre el sujeto masculino y el femenino, y su calificación depende de la percepción que se tenga del travesti Cobra como hombre o mujer. La narración polifónica, con sus voces ambiguas y focos cambiantes, nunca lo revela claramente y, por eso, sugiere que este ofuscamiento es en sí uno de sus propósitos.

De esta manera, en la novela se resaltan la ambigüedad sexual y, por extensión, la cultural, mediante la frecuente incorporación del travestismo, la metamorfosis y la androginia. Al mismo tiempo, se muestran las técnicas narrativas que disimulan, confunden y transgreden los rasgos masculinos y femeninos en la apariencia, y se problematizan las operaciones textuales-narrativas que se usan para distinguir lo femenino de lo masculino. No se diseñan perfiles de personajes acabados y definidos sexualmente como masculinos o femeninos, homo o heterosexuales, sino que se desdibujan los rasgos de identidad a través de personajes sexualmente (y culturalmente) transgresivos: travestis, bisexuales y sadomasoquistas, quienes se desplazan arbitrariamente entre múltiples contextos geográficos occidentales y orientales.

[T2] Desplazamiento de las dimensiones espacio-temporales y culturales

Parte del artificio empleado en la novela es el brusco desplazamiento y la distorsión de las dimensiones de espacio y tiempo. Es por eso que la simulación de las apariencias e identidades de los protagonistas por medio de los procedimientos de espacialización y temporalización narrativa de la acción novelesca merece un análisis textual más detenido. El efecto de estas apariencias simuladas de los sujetos (sobre todo los protagonistas Cobra, Pup y Colibrí en la

novela epónima posterior) es el resultado de la exuberancia de numerosos referentes extratextuales —culturales, geográficos— cambiantes que entran en juego con el mundo de las referencias del autor y la competencia cultural del lector implícito, y que constituyen las dimensiones espacio-temporales de la narración. Esta exuberancia, en su exceso de artificio, ya sea por erudición o por dispersión de los referentes simultáneos, puede identificarse con lo que José Luis Brea señala como “[b]arroquización [...] por éxtasis de la comunicación”, dentro de “ese devenir ubicuo del mundo”, “un correlativo desvanecimiento del dimensionamiento temporal, su, ya indicada, espacialización, retirada de toda significación cronológica” y “el aberrante régimen de ubicuos ecos en que [la narración] convierte al mundo” (40). Brea menciona que la simultaneidad abrumadora de elementos intensificados en el contexto filosófico contemporáneo ocurre por un “correlativo desvanecimiento del dimensionamiento temporal” y por la “espacialización retirada de toda significación cronológica [...] que tanto Lukács como Benjamin, en sus análisis del barroco, también relacionarían precisamente con la pérdida de todo sentido anticipatorio, utópico” (40). Aparte de ser propios del Barroco y el neobarroco, estos fenómenos son característicos de la posmodernidad (*cf.* Lyotard, García Canclini, Yúdice) y pueden indicar la correlación existente entre el neobarroco y la posmodernidad.

Al hablar del artificio como elemento funcional de todo ilusionismo barroco (o neobarroco en el contexto contemporáneo del siglo XX), Guy Scarpetta indica una de sus técnicas, “les torsions et déformations de l'espace”⁷ (*L'artifice* 193), lograda por el uso intensivo y paroxístico de acercamientos, detenimientos y alejamientos bruscos en cuanto a los detalles de la historia contada, y por el uso de “la superposition des mouvements, pour produire une sorte d'éxaspération, déstabilisation continue de l'espace-temps ‘cadré’”⁸ (194). Estos procedimientos narrativos, que señala Scarpetta, pueden apreciarse en las novelas de Sarduy, en el desequilibrio de los referentes espacio-temporales y en una presentación no-lineal de la historia. Es un efecto logrado por la superposición y acumulación de mecanismos de artificio que Sarduy destacó previamente en su ensayo “El barroco y el neobarroco”: la sustitución metafórica, la proliferación metonímica y la condensación elíptica. En *Cobra*, observamos que todas estas técnicas se unen en la desfiguración espacio-temporal para producir mayor ilusión y simulacro.

⁷“Las distorsiones y deformaciones del espacio” [traducción propia].

⁸“La sobreposición de los movimientos, a fin de producir una suerte de exasperación, desestabilización continua del espacio-tiempo ‘marcados’” [traducción propia].

A continuación, señalo la configuración del paisaje y la combinación de referentes al Occidente y Oriente como ejemplos de este fenómeno en la novela.

El paisaje, como configuración espacial de la historia, abunda en descripciones suntuosas de lo tropical, lo natural y, por otro lado, lo sintético-industrial. Ocurren contrastes frecuentes entre lo natural y lo fabricado por la tecnología, procedimiento que la crítica del arte contemporáneo ha atribuido al estilo *kitsch*, o “el mal gusto manufacturado” (Anderson Imbert 409). El espacio se constituye a modo de una transposición arbitraria de lugares de acción, un desplazamiento metafórico entre varios planos de referencia. Advertimos un sustrato de referencias a lugares y motivos tradicionalmente americanos —poéticos y coloniales—, pero insertados en un contexto contemporáneo, posindustrial o posmoderno, representado por medio de una combinación brusca de lo natural con lo artificial y fabricado: por ejemplo, aparecen el “determinismo ortopédico” (*Cobra* 29), “estratos anaranjados, cúmulos fluorescentes: crepúsculo químico” (144-145). El marco espacial, en el que se mueve y actúa el protagonista, es ilusorio (a modo barroco) por los efectos de la luz y de los materiales sintéticos: “sombras lentas —vibraciones de aleta— empañan ese día de neones sumergidos entre piedras y madréporas de polietileno, bajo inmóviles hipocampos de vidrio fluorescente y flores inoxidables, blanquísimas, siempre abiertas” (140). Es como si el transformado espacio posmoderno de la novela llegara a ser una metáfora (una alegoría o extensión) de un espacio histórico de motivos latinoamericanos, conocidos tradicionalmente como coloniales o barrocos. Este espacio metafórico desplazado, híbrido y sincrético —en fin, neobarroco por sincrético, según lo señaló Samuel Arriarán en su análisis de este fenómeno en la novelística latinoamericana (106, 112-115)—, opera con contrastes fuertes y combinaciones binarias de dos mundos referenciales opuestos y, a veces, contradictorios: el moderno y el histórico, el caliente y el frío, el caribeño tropical y el europeo (romano y nórdico), el de la arquitectura americana (colonial) y la oriental (cúpulas y conos):

(Sobre un promontorio, se extendía una ciudad nueva, de arquitectura romana, con cúpulas de piedra, techos cónicos, mármoles rosados y azules y una profusión de bronces aplicados a las volutas de los capiteles, a la crestería de las casas, a los ángulos de las cornisas. Un bosque de cipreses la dominaba. El color del mar era muy *verde*, el aire muy *frío*). (Sarduy, *Cobra* 71; énfasis añadido)

Más adelante, hallamos ejemplos del contraste, típicamente *kitsch*, de los motivos industriales con los naturales en forma de una transposición metafórica de dos planos espaciales: el de los motivos industriales sobrepuerto a la decoración con elementos naturales, vegetales y tropicales. El/la protagonista, luego de un largo éxodo (simultáneo a su transformación física) desde el Caribe, pasando por Marruecos, termina en el metro de París:

En el aire estancado del túnel entra, lento, el metro. Aceitado giro de ruedas; esplenden los engranajes, imbricadas, las bielas. Orlas vegetales, los coches pasan en silencio, sin ángulos, los bordes como lianas. Las bocinas alinean aristas de aluminio. [...] Cobra aparece al fondo del coche, de pie contra la pared de lata, pájaro clavado contra un espejo. (125-26)

Aquí presenciamos, además, un caso de metamorfosis (como técnica barroca) del espacio moderno, marcado por la tecnología, en un decorado ornamentado (a modo barroco) con motivos vegetales, naturales.

Luego de este análisis discursivo observamos el funcionamiento simultáneo de dos elementos en la novela *Cobra*. El primero es el interés del autor por emplear formas lingüísticas altamente elaboradas para efectuar una operación semántica (y consciente) a un nivel metanarrativo sobre el material verbal y, asimismo, probar las capacidades expresivas que contiene el discurso literario para representar, pero también deformar y reformular conceptos e imágenes (de personas, sujetos y lugares) mediante la función poética. El segundo elemento característico es el efecto desestabilizador que produce la exuberante elaboración lingüística sobre los conceptos de identidad cultural y sexual. El discurso lleva hacia la deconstrucción y reformulación de la sexualidad masculina/femenina, lo que, en el espacio literario, puede constituir una alegoría de una crisis de valores presente en una época de inestabilidad cultural y existencial.

[T2] La novela como signo de inestabilidad cultural

La integridad del sujeto y su identidad resultan desestabilizadas por medio del lenguaje exuberante y las técnicas narrativas experimentales. Los personajes y las voces que aparecen en la trama de la novela confunden sus rasgos y atributos sexuales (invertidos o andróginos), o se transforman de seres con rasgos sexuales diferenciados: los masculinos se tornan femeninos o al revés, son sus opuestos, sus encarnaciones travestidas; o, más aún, mutan de humanos en animales y viceversa. Así lo observamos en la metamorfosis del estado humano de *Cobra* en

“animal heráldico” en el metro de París, por efecto del fuerte maquillaje y las cirugías plásticas del/la travesti.

Esta falta de estabilidad ontológica de los sujetos lleva a percibir dos tipos frecuentes de seres sexualmente transgresivos: los andróginos, que combinan lo masculino con lo femenino en el espacio de un solo cuerpo, y los travestis, que juegan con la representación invertida de los géneros sexuales diferenciados en términos tradicionales. Sus cuerpos constituyen espacios donde se cruzan o invierten signos y marcas de lo masculino y de lo femenino. Estas marcas se presentan como imágenes o inscripciones en la superficie corporal, re-creada figurativamente en el espacio textual y, simbólicamente, sobre el “cuerpo” de la escritura: el papel. De esta manera, el cuerpo se convierte en un espacio simbólico en el cual se inscribe el sentido configurado por el sistema cultural por el lenguaje como producto de una convención social. Los cuerpos de los sujetos como Pup, la Señora y Cobra nunca aparecen biológicamente determinados ni son estables en cuanto a sus apariencias, sean masculinas, sean femeninas. Por el contrario, en la narración se les atribuyen rasgos momentáneos y pasajeros, fugaces en el tiempo y espacio de la acción, transformadores e invertibles a medida que se desarrolla la historia. En el relato, también de manera convencional, estos rasgos pueden adquirir un sentido temporal, momentáneo, relacionado con lo masculino o lo femenino de manera cambiante, según la contextualización, disposición y competencia cultural del lector implícito. En las escenas eróticas, los atributos sexuales aparecen ostentosa y exageradamente femeninos o masculinos, pero no se fijan como atributos estables atribuibles a ningún cuerpo biológico o a un personaje en particular (esto no solo se aprecia en el caso de Cobra-Pup en esta novela, sino también en la novela anterior, *De donde son los cantantes*, en el de las muchachas mutantes Auxilio y Socorro, y en la novela posterior, *Colibrí*, en el de los luchadores Colibrí y el Japonesón). Otras veces, la sexualidad traspasa las identidades establecidas de los personajes y sus cuerpos, marcados convencionalmente por los nombres propios, para producir una inversión estructural juguetona de los roles actanciales a nivel de la historia (trama) y del relato (discurso). Este es el caso de los personajes cambiables de la Señora y Pup/Cobra, de Cobra y Totem, Tundra, Tigre, Escorpión, quienes se funden, además, con las voces de los narradores. Resultan borrosos los límites que separan a los personajes de los narradores y hasta de los autores implícitos, y sus identificaciones sexuales.

En la narrativa sarduyana, en particular, la superficie del cuerpo constituye un espacio para la inscripción simbólica de la sexualidad. Ocurre en la novela que la inscripción de ciertas marcas corporales (maquillaje, cortadas, tatuajes, mutilaciones) en la superficie epidérmica de los personajes (o aun narradores) se confunde con, o simboliza figurativamente, la inscripción del texto en la superficie del papel. Este fenómeno ya fue señalado en otras obras literarias por René Prieto, en *Body of Writing*, y por el mismo Sarduy, en *Escrito sobre un cuerpo* y “Writing / Transvestism”. En estos casos, el relato adquiere una dimensión erótica y metatextual mediante la cual el acto de escribir equivale a marcar, perforar o tajar el cuerpo. En la novela, esto se presenta en la pintura facial, el tatuaje y la alteración del tamaño de los miembros (34-35), o de todo el cuerpo, por ejemplo, en el cambio de Cobra en Pup (52-54), o en la alteración de los órganos reproductivos de Cobra durante la transformación transexual en Marruecos (105-108). De manera figurativa, metonímica, el acto de escritura se transforma, por extensión, en una actuación erótica en la que simbólicamente se marca con signos convencionales (artificiales) el género sexual de los personajes, luego se invierte y se ofusca la distinción entre ellos. La acumulación de marcas de género sexual variables y la excesiva ornamentación lingüística llevan al enmascaramiento, confusión y desequilibrio de las referencias estables de lo masculino y lo femenino. Así como en el acto erótico, también en el acto de escribir se opera una fusión de sujetos —el autor y lector implícitos con los narradores y los personajes— cuyas marcas distintivas se borran. Esto ya lo hemos observado, por ejemplo, en el uso equívoco de las formas de la persona gramatical —yo, tú, él/ella—, pero sobre todo en la presentación de los personajes Cobra-Pup, la Señora y Cadillac como travestis, o sea seres sexualmente invertidos e inestables. Esta confusión aumenta con el uso prolífico de los referentes espaciales desplazados y del vocabulario artificioso.

Julia Kushigian, quien a su vez cita a Judith Butler, propone la siguiente definición de este fenómeno de dispersión y recreación de la identidad sexual y cultural:

[Es] una suerte de acción que va más allá de las oposiciones binarias del género masculino y femenino. Produce una lucha erótica para crear nuevas categorías nacidas encima de los escombros de las antiguas, de encontrar un modo nuevo de crear un cuerpo dentro del campo cultural. (“Severo Sarduy” 1614)

En este contexto, conviene utilizar el concepto del “devenir” de Néstor Perlongher, quien aplica y desarrolla las ideas de Deleuze⁹ referentes al sujeto como “punto de subjetivación” y sin centro. Perlongher cita a Deleuze: “‘ya no hay sujetos, solo individuaciones dinámicas sin sujeto que constituyen los agenciamientos colectivos’ [...] individuaciones instantáneas” (66), que constituyen un mapa de “procesos de marginalización y minorización, de movilizaciones de sujetos ‘no garantizados’” (67). Se refiere a movimientos autoconstitutivos del “yo” desde la periferia, desde la margen. Perlongher explica con más detalle:

Estos procesos de marginalización, de fuga, en diferentes grados, sueltan *devenires* (partículas moleculares) que lanzan el sujeto a la deriva por los bordes del patrón de comportamiento convencional. [...] Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *inmisió*n con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el “entre” del medio, es ese “entre”. (68; énfasis añadido)

Perlongher sitúa unos “puntos de pasaje” entre las “polaridades identificatorias (sexuales, raciales, sociales, nacionales)” en la conformación del devenir o autoconstitución del sujeto (68). Este concepto resulta útil para nuestra relectura de Sarduy, por tener la flexibilidad semántica necesaria para el examen de las transgresiones de identidad sexual del sujeto presente en sus textos, particularmente en la fugacidad del personaje Cobra. Llama la atención la movilidad sexual de los sujetos transitivos en la configuración de un “punto de pasaje”, de transición entre las categorías de lo masculino y lo femenino. Esto lleva a la transformación del concepto de “identidad” en “otredad” o “alteridad” (por ejemplo, sexual), la identidad u otredad, ahora como un sitio de transgresión y transición de las marcas constitutivas del sujeto, sin llegar a cristalizarse en una mera afirmación de *una* identidad nueva, alternativa, siempre determinada, como la típicamente postmoderna actitud de afirmarse “diferente”: *gay, lesbian, latino, Afro-* o *Native-American*, etc., y decenas de otras identidades “minoritarias” categorizadas pero, asimismo, controladas y situadas por el discurso oficial en su lugar discursivo apropiado y fijo (en la margen). Todas estas categorías inconscientemente forman parte del crisol neoliberal de la “globalización homogeneizadora” del mercado de conceptos, ideas y modas libres (Lipovetsky,

⁹Nos referimos aquí a las ideas del “nomadismo” y del “desplazamiento” que participan en la formación dinámica de la identidad, comparada esta al movimiento de una caravana y de los camellos (Deleuze y Parnet 34-42).

L'empire 9-14), sujetado al poder discursivo y financiero de los centros enunciativos de información y de cultura en Estados Unidos y Europa.

La representación de la sexualidad transgresiva y no heteronormativa en un contexto cultural híbrido y móvil en las novelas de Sarduy deriva de una operación discursiva neobarroca, efectuada lingüísticamente sobre un espacio conceptual móvil de la identidad sexual y cultural transitivas y transnacionales. Los personajes como Cobra y Colibrí ya no poseen *una* identidad sexual o nacional, sino que se conforman de manera transitoria en procesos de contacto, en diálogos de alteridades y otredades que los transforman.

[T2] El sujeto des-sujetado

En la novela *Cobra* se desterritorializa el sujeto ambiguo y transitivo que intenta liberarse (literal y figurativamente), ya no como un ser coherente e identificable, de los límites discursivos, culturalmente preconcebidos y “sujetantes”. Las formas narrativas polifónicas y la experimentación sintáctica y léxica reflejan esta liberación del sujeto en la dimensión formal. Al des-sujetar, la representación lingüística des-subjetiva a los sujetos textuales (y sexuales). La de Sarduy, en este caso, ya no es una escritura del “yo”, sino de la aniquilación y dispersión del “yo”, una escritura de la palabra-como-máscara, una simulación del vacío que existe detrás del (pro)nombre (la instancia discursiva simbólica); representa una escritura de desplazamiento conceptual y espacial en la página, de ilusión y engaño del sentido. La palabra-como-máscara no funciona sino por y para sí misma, como una forma, una pantalla que esconde el vacío detrás. Sarduy lo explica en su ensayo sobre el barroco: “Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar a su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” (“El barroco” 183). El “yo” no es más que un signo convencional, un sujeto gramatical o narrativo, una representación lingüística y literaria, y por ende artística, una máscara de sí mismo para sí mismo. Es interesante considerar que la palabra “persona”, que aquí podríamos relacionar con “sujeto”, en latín originalmente significaba “máscara”.¹⁰ Más que personajes o funciones discursivas cerradas y coherentes, en la

¹⁰Edward A. Roberts, en su diccionario etimológico de la lengua española, indica que la palabra latina *persona* definía originalmente a un personaje en una obra dramática o también designaba la máscara que el actor se ponía para representar a este personaje. A su vez, el latín lo pidió prestado del más antiguo etrusco *phersu* que,

novela *Cobra* aparecen “sujetos” nodulares y fragmentados: las muñecas enmascaradas. Esta nulidad, que caracteriza al sujeto disperso en las novelas de Sarduy, también particulariza su empleo de la lengua: implica una sobreabundancia que llega al exceso del vaciamiento y agotamiento, tanto filosófico (posmoderno) como comunicativo. Este aspecto de la obra sarduyana fue bien apercibido por Biagio D’Angelo:

If polyphony or dialogue is also an act of knowing the other and —according to the bakhtinian reading of Dostoyevski— a recognition of one’s own mysterious Other, in Sarduy it is reduced to an empty, useless and sterile dialogue. If parody is both challenge and artistic creation; an unchained competition in which the imitated master is recognized, in Sarduy it is an artifact that is emptied of the codes of knowledge, a “blank parody”, as Jameson would suggest. It is a sign that is only simulation [...]. (291)¹¹

Asimismo, la exacerbación del artificio y de la experimentación narrativa en estos textos oblitera cualquier caracterización fija de los personajes en la historia narrada y de las voces que la presentan en la narración. Las novelas de Sarduy exponen, más que relatan, un examen del proceso mismo de la representación por medio de la lengua que se autorrefleja en el metatexto narrativo a partir de múltiples posiciones de sujetos dispersos: los personajes, los narradores, los autores implícitos. Todos ellos se (con)funden indiscriminadamente en la narración y crean un relato polifónico.

Consideramos el concepto de “identidad” como un conjunto de características, factores, saberes y poderes que determinan la existencia así como el funcionamiento coherente de un sujeto en su entorno sociocultural. Estos elementos inscriben, identifican y distinguen al sujeto en el ámbito de la cultura, sea hombre o mujer, (latino)americano o europeo, occidental u oriental. Para Lyotard, la identidad puede definirse como un proceso gramatical distintivo de un sujeto —un “yo” en relación con un “otro” discursivo, el “tú”, “él”, “ella”, etc.—, opuesto en un momento dado al discurso del “yo” (Lyotard, “La condición” s. p.). Las distinciones de identidad (en el

literalmente, significaba “máscara”, y posiblemente lo combinó con el griego *prosōpon*, que significaba “cara” o “rostro” (2: 346).

¹¹“Si la polifonía o el diálogo también es una manera de conocer al otro y —de acuerdo con la lectura bajtiniana de Dostoyevski— un reconocimiento de su propio Otro misterioso, en Sarduy está reducida a un diálogo vacío, inútil y estéril. Si la parodia es tanto un reto como una creación artística, una desencadenada contención en la cual el maestro imitado es reconocido, en Sarduy es un artefacto vaciado de los códigos del conocimiento, una ‘parodia en blanco’, como sugeriría Jameson. Es un signo que es nada más que simulación” [traducción propia].

sentido de Lyotard, gramaticales) pueden presentarse en varios niveles: individuo, grupo social, raza, nación, género sexual, entre otros. Las fuerzas o condiciones que integran (o sujetan) este conjunto de rasgos de identidad (o posiciones del sujeto) en cualquiera de estos niveles, según Joan Scott, conforman de manera discursiva su experiencia:

Treating the emergence of a new identity as a discursive event is not to introduce a new form of linguistic determinism [...]. Being a subject means being ‘subjected’ to definite conditions of existence, conditions of endowment of agents and conditions of exercise. [...] Subjects are constituted discursively, experience is a linguistic event, but neither is it confined to a fixed order of meaning. (34)¹²

Scott enfatiza la interconexión de las dimensiones social e individual en la formación de la identidad, la cual es una construcción histórica y culturalmente variable. Por lo tanto, el significado de las categorías de identidad cambia según dichas condiciones y, con ellas, las posibilidades de concebirse uno a sí mismo (35). La idea clave en esta aproximación al sujeto es la concepción de la identidad como un proceso discursivo dinámico y variable, contextualmente determinado y “sujetado” a variaciones circunstanciales. Con esta idea, se abre en la literatura todo un espacio amplio para crear, por medio de la ficción narrativa, un sujeto nuevo y de su identidad móvil, así como ocurre en el libro *Borderlands/La Frontera*, de Gloria Anzaldúa. Este constituye, de una manera ejemplar, una aproximación al proceso discursivo de la reformulación de la identidad femenina hispana-chicana-lesbiana-ambisexual, a través de un discurso narrativo y poético que se enfoca en la construcción de un sujeto inestable ubicado en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos, una zona de contactos y transgresiones de todo tipo.

[T2] Las dimensiones estética y política del polifacetismo de Cobra

La exuberancia lingüística y erótica y los desplazamientos culturales visibles en la narrativa de Sarduy se sitúan en el nivel discursivo-simbólico de la ficción, de la literatura como expresión artística, la cual también puede adquirir un sentido político. En *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Fernando Burgos afirma que en las novelas de Sarduy, como ya señalamos,

¹²“Tratar la emergencia de una identidad nueva como un evento discursivo no implica introducir una nueva forma nueva de determinismo lingüístico [...]. Ser sujeto significa ser ‘sujetado’ a condiciones determinadas de existencia, condiciones de creación de agentes y condiciones de ejercerlos. [...] Los sujetos se constituyen discursivamente, la experiencia es un evento lingüístico, pero tampoco está limitada a un orden fijo de sentido” [traducción propia].

existe una relación entre los actos sexuales corporales de los personajes y los narradores, y el acto de la escritura en una comunión entre el sujeto escribiente y su objeto: la lengua, el papel, el cuerpo. Se refiere a las novelas de Sarduy como una “escritura erótica, es decir, de juego no funcional, no productivo, que se encuentra en la persecución transformativa del texto” (216), en el mero placer de la escritura, en el derroche ilimitado de los significantes en el juego lúdico desbordado de un texto dinámico, transformacional y militante. Burgos ensalza la relación, tan neobarroca en fin, de texto-cuerpo-texto: “Cuerpo y escritura, asociación transformativa, lúbrica lucha, empecinado deseo destructivo del orden” que llega al extremo de aniquilación, “anuncia la virtualidad de una escritura que ofrenda artísticamente —en su propia destrucción y metamorfosis— una percepción acumulativa y radical sobre el acontecer cultural moderno y posmoderno” (222). Este tipo de escritura, que en el caso de Sarduy asociamos con el neobarroco antillano, puede interpretarse como un ataque a la racional mentalidad capitalista de producción, ahorro y acumulación, porque utiliza, con ironía, la exuberancia y el derroche de significantes (el exceso de ornamentación, la recarga de figuras discursivas) y de significados (las ambigüedad de las identidades sexuales y la multiplicidad de referentes culturales). El derroche de signos lleva a la apertura del significado, a la apertura del sujeto y de su identidad. La exuberancia formal y la apertura conceptual van a la par, y se relacionan con dos procedimientos poéticos típicamente barrocos: el culteranismo y el conceptismo, respectivamente, tal y como lo explica Alfonso Reyes al referirse al barroco gongorino (Parkinson Zamora 170-171).¹³

Las técnicas estilísticas típicas del Barroco histórico, a saber, la acumulación de metáforas, la experimentación lingüística y la parodia, se combinan con un nuevo contenido de desplazamientos transculturales que sitúan la acción de las novelas en espacios deliberadamente artificiales, esquemáticos y dispersos en múltiples lugares del Occidente y del Oriente. Hay lugares que remiten a la “isla” —entendida como Cuba— o a una “selva” tropical americana, a ciudades coloniales cubanas, a saber, La Habana o Santiago, y a ciudades de Europa, África del Norte o Asia, en el Tíbet y la India. Esto produce un efecto desconcertante que, desde el punto de vista del análisis pragmático del discurso, es el propósito del neobarroco como estilo radical, desestabilizador y contestatario del orden económico burgués capitalista, de la cultura de

¹³Alfonso Reyes incluye un excelente corolario de los términos que definen el barroco literario español: el “conceptismo” y el “cultismo” (conocido más como “culteranismo”) en “Savoring Góngora”, parte de su ensayo *Cuestiones gongorinas*, incluido en *Baroque New Worlds*, de Lois Parkinson Zamora (170-171).

consumo centralizada, de la “administración tacaña de los bienes” (Sarduy, *Barroco* 209). El neobarroco logra la apertura del sentido al desplazar y desestabilizar conceptos supuestos, en el nivel del lenguaje, en la base estructural misma de todo funcionamiento del orden burgués —patriarcal, heterosexual y logocéntrico—, propagado principalmente por los centros de poder estadounidenses y europeos. Desde una perspectiva filosófica, Sarduy afirma lo siguiente:

Al contrario [del histórico], el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. (*Barroco* 211-212)

Recordemos aquí la idea esencialmente barroca del *horror vacui*, del miedo filosófico y existencial del vacío, del impulso por llenar todo espacio con una ornamentación excesiva, aunque sea simuladora (Parkinson Zamora y Kaup 25).¹⁴ En la narrativa sarduyana, la heterogeneidad de los sujetos y de sus sexualidades camaleónicas puede constituir el reflejo de una crisis de la homogeneidad maniqueista en cuanto a las tradicionales distinciones masculinas-femeninas y occidentales-orientales. Por esta crisis y por el miedo que produce, se procura llenar el vacío existencial con una multiplicidad de identidades nuevas, encarnadas por estos personajes fluctuantes y por la polifonía de las voces narrativas. Como un acto comunicativo estético, social y político, el texto literario constituye la expresión de una condición cultural en crisis, la que, por su cronología, podríamos llamar la “posmodernidad”.

La conexión del neobarroco con la posmodernidad se percibe más fácilmente al relacionar los rasgos barrocos de la carencia, la falta de referentes estables y el desequilibrio estructural con las ideas formuladas y aplicadas a la modernidad tardía por Lyotard en *La condición postmoderna*,

¹⁴Parkinson Zamora y Kaup, en la introducción a su antología sobre el Barroco y el neo-barroco, citan la siguiente observación de Carlos Fuentes respecto de la importancia del concepto del *horror vacui* (el horror del vacío) para el arte barroco: “The *horror vacui* of the Baroque is not gratuitous —it is because the vacuum exists that nothing is certain. The verbal abundance of Carpentier’s *The Kingdom of This World* or of Faulkner’s *Absalom, Absalom!* represents a desperate invocation of language to fill the absences left by the banishment of reason and faith. In this way post-Renaissance Baroque art began to fill the abyss left by the Copernican Revolution” (25). (“El *horror vacui* del Barroco no es gratuito; es porque existe el vacío de que nada tiene certeza. La abundancia verbal de *El reino de este mundo* de Carpentier o de *Absalom, Absalom!* de Faulkner representa una invocación desesperada de la lengua a que llene los espacios en blanco dejados por la expulsión de la razón y de la fe. De esta manera, el arte del Barroco posrenacentista comenzó a llenar el abismo dejado por la Revolución Copernicana”) [traducción propia].

sobre todo en lo concerniente al derrumbe del discurso totalizador, el “gran relato” de la modernidad, y de las llamadas “metanarrativas” como la Religión, la Filosofía, la Ciencia y la Historia (Lyotard 36, 73-75; Garavito 6). El espíritu de la nueva época de inestabilidad y transgresión culturales, y de cambios políticos mundiales en la segunda mitad del siglo **XX**, en reacción a la globalización e hipercomercialización, también ha sido analizado por Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* y *El imperio de lo efímero*. Este autor francés destaca la influencia de la publicidad y de la moda en la formación de la nueva conciencia colectiva, y define el individualismo, el hedonismo y el narcisismo como valores supremos en una sociedad que se orienta cada vez más hacia el consumo de productos variables, instantáneos y desecharables. Estos elementos funcionan en las obras de Sarduy de modo irónico mediante el estilo *kitsch*, como ya lo mencionamos en *Cobra*. De manera semejante, Jean Baudrillard, en *Simulacra and Simulation* (24, 42), resalta este surgimiento de representaciones simultáneas y pasajeras de objetos, la acumulación excesiva y la exuberancia de lo ornamental en el proceso de simulación, es decir, de una representación ilusoria y engañadora del objeto que se produce en una época de crisis (el Barroco del siglo **XVII** o la “condición posmoderna” de fines del siglo **XX**). Esta época se caracteriza por una búsqueda del estatus ontológico dentro de un contexto del vacío existencial y cultural, agravado por las desigualdades económicas producidas por el sistema neoliberal del neocolonialismo mundial.

La novela, como espacio discursivo y estético, constituye un lugar de contestación y de disidencia política. Lo afirmó Sarduy con anterioridad al considerar el barroco como “un estilo de discusión”, “un estilo revolucionario”, transgresivo del orden burgués y capitalista.¹⁵ También es radical por desestabilizar el modelo heterosexual mediante la aparición de personajes con una sexualidad cambiante. Podemos entender la inclusión de la violencia erótica en las narrativas analizadas como una alusión a la subversión política.

El tratamiento estilístico y narrativo rebuscado, bien sea experimental o bien sea ornamental, que se le da al tema de la sexualidad ambigua y transgresiva en las obras apunta hacia una tendencia estilística neovanguardista-neobarroca en la narrativa sarduyana. El primer elemento de este

¹⁵ La posición de Sarduy respecto del carácter transgresivo, revolucionario y subversivo del neobarroco frente al orden burgués queda formulada y expresada en múltiples ocasiones en su ensayo “El barroco y el neobarroco” (176, 182-183) y en su libro sobre este tema, titulado *Barroco* (209).

termino se explica por la presencia de las técnicas narrativas experimentales que el autor hereda del movimiento de la vanguardia histórica en la literatura de las décadas de 1920 a 1940. El segundo término se justifica por la presencia del artificio, característico de la prosa de varios narradores relacionados principalmente con la región Caribe y definida por la crítica como el “neobarroco antillano”. Si se tiene en cuenta el carácter volátil, por ende posmoderno, de los múltiples referentes culturales que integran sus novelas, además de los modelos literarios y estilísticos que las conforman, la narrativa de Sarduy puede ser clasificada como *pop art* o *kitsch*. Enrique Anderson Imbert considera al escritor cubano como practicante de estos estilos y lo sitúa en el marco más amplio entre el “estructuralismo francés” y el “vulgarismo norteamericano del arte *pop*” (409). Con una nota más positiva, Giuseppe Bellini comenta que

se trata de un escritor de singulares dotes, experimentador incansable, próximo a las manifestaciones del *pop-art*. [...] En estos textos [de Sarduy] el placer de la lectura proviene de la prodigiosa inventiva lingüística, del juego encendidamente barroco y alucinante por el que se transforma continuamente la realidad (630)

En su estudio sobre la nueva novela hispanoamericana, Marina Gálvez Acero sitúa a Sarduy al lado del *pop art* de Cabrera Infante, y le asigna el término de *camp* por el “broche paródico”, la sensibilidad de pasajes transculturales (mestizajes), mezclas de registros con un toque de humor y distancia, “impiedad de alabanzas extravagantes” y la “subcultura de la homosexualidad” (117). Este último rasgo indica la peculiaridad del arte *camp* presente en Sarduy, que Gálvez Acero encuentra y define como “un nuevo renacer de una actitud vanguardista en su más pura tradición”, asociable con la continuidad modernista de la cultura alta en la vena sarcástica y paródica del homoerotismo: “lo corrosivo de su visión, divertida e irónica, pone fin a un momento cultural [moderno] que venía derrumbándose y desmitificándose desde la aparición del arte ‘pop’ a comienzos de los años setenta” (117-118).

Aunque, a nuestro parecer, la obra de Sarduy no se asocia tanto con el arte *pop* (más visual y de acceso inmediato), con certeza contiene elementos del *kitsch* por su indiscriminada combinación del arte alto rebuscado con el bajo popular, y por borrar las fronteras culturales entre el Occidente y el Oriente. Por otro lado, el contenido de sexualidad homoerótica, ambigua y andrógina, lo aproxima al arte *camp*. Al mismo tiempo, abre un diálogo entre los espacios culturales occidentales y orientales entrecruzados en el Caribe, en un contexto que Efraín

Barradas —en su análisis de la poesía de Luis Palés Matos— caracterizó como mestizo y neobarroco (84-86). Néstor García Canclini, por su lado, describe el contexto cultural latinoamericano como “relativización postmoderna” que permite “elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva” (23).

Es precisamente aquí donde nuestro análisis constituye un aporte a la elaboración de una teoría de la identidad transitiva del sujeto basada en el travestismo, la ambigüedad sexual y el nomadismo transcultural. Los ejemplos tomados de la narrativa sarduyana indican que existe la posibilidad de desarrollar un pensamiento de transitividad identitaria desde el contexto estético-literario para aplicarlo a los estudios culturales y a la filosofía de la cultura.

[T2] Un aporte y una propuesta: conclusiones

En términos filosóficos y teóricos, la narrativa neo-vanguardista neobarroca, exemplificada por la novela *Cobra*, se adelanta a la convención social y a la ciencia, ámbitos que todavía tienden a concebir la sexualidad en términos binarios definibles, ya sean hetero u homosexuales. En el espacio narrativo de Sarduy se establece un lazo entre la identidad (individual y social) y la obra artística (la dimensión estética). Gracias al empleo profuso de los recursos lingüísticos, el escritor logra una representación del sujeto que le permite al lector percibir la sexualidad en términos distintos, no tradicionales e invertidos, del travestismo, la bisexualidad y la androginia. Al crítico literario y al filósofo de la cultura los lleva a perfilar una teoría de la identidad, tanto sexual como cultural del sujeto, que ni la sociedad ni la ciencia están listas a formular dentro de su marco patriarcal y logocéntrico occidental. En la medida en que estas ideas apuntan contra el orden capitalista-burgués, las novelas de Sarduy y las de varios otros autores hispanoamericanos contemporáneos, como Eltit, Lemebel, Bellatin, Echavarren, Celorio, Capote y Santos-Febres, adquieren una resonancia política radical, además de feminista y *queer*. El travesti y el andrógino novelesco, con su identidad transgresiva, la de un personaje inestable, ambiguo y mutante, al mismo tiempo desplazado y transculturado, ataca desde el margen el orden burgués heterosexual, patriarcal y normativo. Los procedimientos de la experimentación y exuberancia lingüísticas del neobarroco latinoamericano apuntan hacia la desestabilización del sistema logocéntrico en la novela misma (como forma decimonónica y burguesa por excelencia), régimen establecido por la

burguesía capitalista dentro de un orden que concibe la lengua en términos de la economía de la comunicación, la eficacia y el ahorro. El texto mismo, de manera neobarrocamente rebelde, desenmascara la naturaleza convencional y arbitraria de este método comunicativo, de todo lenguaje y de las subyacentes relaciones de poder que lo rigen. Al cuestionar las fronteras estables en la distinción sexual y cultural, desequilibra el conjunto de valores que se consideraban indiscutibles por ser “naturales”, determinados así por el discurso científico occidental (como lo explica Thomas W. Laqueur, en *Making Sex*¹⁶) y por el discurso político y cultural neocolonial, por ende, eurocéntrico.

Consideramos factible la posibilidad de que la presencia del modo discursivo neobarroco resulte de lo señalado por Lyotard en *La condición posmoderna* como la crisis del discurso totalizador y uniforme de la identidad que lleva a la aparición de un discurso fragmentado, maleable y, en todo caso, flexible. Esta dimensión (o condición) posmoderna resulta hermenéuticamente sostenible a partir de la relectura de las novelas de Sarduy como portadoras de esta transitividad intercultural tan particularmente latinoamericana. También puede significar una propuesta estética de un discurso literario propiamente latinoamericano sobre el sujeto, la sexualidad y la identidad cultural.

Al relativizar los conceptos de la sexualidad heteronormativa, el travestismo y la androganía desvían la atención del receptor hacia la zona de contacto de los géneros sexuales, en el “entre” de las categorías binarias de la masculinidad y la feminidad y de otras categorías culturales, y la llevan a la zona gris de la *transición*, los llamados “the space in-between” (el espacio intermedio) (Santiago 3-5) y “la zona de contacto” (Pratt 88). El presente análisis de *Cobra* permite encarar el tema de la identidad desde una perspectiva dinámica, móvil y periférica. En palabras de José Ismael Gutiérrez, “[e]ste discurrir por fronteras espaciales e identitarias presupone una

¹⁶Laqueur demuestra que hasta el concepto de la figura humana, su constitución fisiológica, su cuerpo en términos de la distinción de género sexual, han sido formados (“creados”) por discursos, imágenes y representaciones a través de símbolos o palabras. En su libro *Making Sex*, hace un recorrido por los discursos médico y biológico, conformados en su mayoría por los científicos occidentales en los últimos 500 años, para mostrar cómo el cuerpo humano cambiaba la significación y las connotaciones de una época a otra según las creencias y la moda, factores instituidos por el “saber”, siendo este, a su vez, un agente de las relaciones de poder imperantes en un momento dado. La relación entre saber, discurso y poder acercan esta aproximación de Laqueur a la de Foucault, presentada en el ensayo *Histoire de la sexualité*.

vertiginosa dinámica repleta de experiencias transversales..." (21) que aquí surgen a partir de los desplazamientos lingüísticos del texto neobarroco.

Las obras de Sarduy llevan a deconstruir las definiciones totalizadoras previamente establecidas por el discurso social, cultural y científico. Ofrecen un punto de partida para la formulación de una teoría del sujeto móvil, transexuado y transculturado, presente cada vez más en la narrativa latinoamericana reciente. Una teoría como esta se basará en la analogía existente entre el funcionamiento de la sexualidad simuladora y ambigua, como lo son el travestismo o la androginia, y las exuberantes formas de representación neobarroca en el contexto multicultural e híbrido de Latinoamérica. Precisamente, esta intersección de conceptos y contextos es lo que ofrece la obra de Sarduy para el analista de la cultura y el crítico de la narrativa actual en Latinoamérica. El estudio de una novela como *Cobra* presenta claves para el análisis de novelas más recientes con sujetos transgresivos, como *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel, *Salón de belleza*, de Mario Bellatin, *Aún soltera*, de Dani Umpi, *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres, *1810: la Revolución de Mayo vivida por los negros*, de Washington Cucurto, *Ave roc*, de Roberto Echavarren y la novela-instalación teatral *Hembros*, de Eugenia Prado. Los sujetos que aparecen en las obras mencionadas demuestran su imposibilidad de categorización fija, su mutabilidad y dispersión en cuanto al sexo y pertenencia cultural. "Sus desplazamientos [de los personajes] intensifican la formación de una conciencia nómada, transitiva, que estriba en la oposición a vestirse de un tipo de identidad nacional y personal permanente" (Gutiérrez 21).

Los textos narrativos de Sarduy y de los otros autores mencionados demuestran las maneras discursivas y artísticas de alcanzar la fuga barroca, de escapar de toda categorización establecida, de relativizar y de transgredir las normas por medio de la aplicación consciente de procedimientos convencionales como, por ejemplo, la forma narrativa abierta de la novela posmoderna y neobarroca, desnudando así los mecanismos mismos de representación que funcionan en la sociedad como categorizaciones arbitrarias, muchas veces opresivas. De esta manera, Sarduy asume una postura de disidencia política y de oposición al sistema de la administración tacaña de un sentido fijo, sentido entendido como poder creado por el logos masculino (la autoridad patriarcal) que es, a la vez, dominante y colonizador. El discurso literario, en este caso el de la novela neobarroca de Sarduy, emplea el mismo sistema operativo de la representación lingüística artificiosa que intenta desenmascarar y luego criticar.

Paródicamente, opta por usar el lenguaje artístico rebuscado de la tradición barroca (del Siglo de Oro español y del modernismo francés e hispano), al final del siglo veinte, esta vez con fines irrisorios y deconstructivos, y enunciado desde la periferia del Occidente, desde la “multi-fazética” latinoamericana.

[T2] Obras citadas

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters - Aunt Lute, 1987. Impreso.

Arellano, Ignacio y Eduardo Godoy, eds. *Temas del barroco hispánico*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2004. Impreso.

Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina: Estudios sobre la otra modernidad*. México, D. F.: Ítaca, 2007. Impreso.

Barradas, Efraín. “La guaracha del menéalo: Palés Matos, Luis Rafael Sánchez y el neobarroco antillano”. *Actas Congreso Internacional Luis Palés Matos en su Centenario 1898-1998*. Guayamá: Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1998. 79-89. Impreso.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. Impreso.

Bellatin, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 2000. Impreso.

Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985. Impreso.

Brea, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991. Impreso.

Burgos, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
Impreso.

Capote, Raúl A. *El caballero ilustrado*. La Habana: Letras Cubanas, 1998. Impreso.

Celorio, Gonzalo. “Barroco y crítica en la literatura hispanoamericana”. *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. Ed. Bolívar Echeverría. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 333-347. Impreso.

Celorrio, María Liliana. *Mujeres en la cervecera*. La Habana: Unión, 2004. Impreso.

Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.
Impreso.

Cucurto, Washington. *1810: La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé, 2008. Impreso.

D'Angelo, Biagio. “Neo-Baroque Poetics: A Latin American Affair”. *Caribbean Interfaces*. Amsterdam: Rodopi, 2007. 283-295. Impreso.

Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977. Impreso.

Donoso, José. *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Seix Barral, 1983. Impreso.

D'Ors, Eugenio. “La querella de lo barroco en Pontigny”. *Lo barroco*. Ed. Ángel d'Ors y Alicia García Navarro de d'Ors. Madrid: Tecnos, 2002. 63-101. Impreso.

Echavarren, Roberto. *Ave roc*. Buenos Aires: Mansalva, 2007. Impreso.

Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Seix Barral - Planeta, 1988. Impreso.

Fajardo Valenzuela, Diógenes. “El Boom en perspectiva”. *Con-textos: Revista de Literatura* 4 (1989): 65-83. Impreso.

Foucault, Michel. *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. Impreso. Vol. 1 de *Histoire de la sexualité*.

---. “Qu’ est ce qu’ un auteur?”. *Dits et écrits 1954-1988*. Ed. Daniel Defert y François Ewald. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994. 789-820. Impreso.

Gálvez Acero, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1987. Impreso.

Garavito, Edgar. “Lyotard: salir del romanticismo”. *El Espectador: Magazín Dominical*, núm. especial “Lyotard en Colombia”. 6 de marzo 1994: 3-6. Impreso.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.

Gardea, Jesús. *Sóbol*. México, D. F.: Grijalbo, 1985. Impreso.

---. *El diablo en el ojo*. México, D. F.: Leega, 1989. Impreso.

González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987. Impreso.

González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker, eds. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2 *El siglo XX*. Madrid: Gredos, 2006. Impreso.

Gutiérrez, José Ismael. *Del travestismo femenino. Realidad social y ficciones literarias de una impostura*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013. Impreso.

Kulawik, Cristóbal (Krzysztof). “La postmodernidad: ¿condición histórica o un nuevo estilo?” *Litterae* 6 (1996): 27-48. Impreso.

Kushigian, Julia A. “Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino hacia la autorrealización. Une ménagerie a trois: *Cobra*, *Colibrí* y *Cocuyo*”. *Obra completa*. De Severo Sarduy. Ed. Gustavo Guerrero y Francois Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999. 1605-1618. Impreso.

Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. Impreso.

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Seix Barral - Planeta, 2001. Impreso.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986. Impreso.

---. *L'empire de l'éphémère*. Paris: Hachette, 1987. Impreso.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. México: Red Editorial Iberoamericana, 1990. Impreso.

---. “La condición posmoderna”. Ponencia plenaria. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 6 de marzo, 1994. Impreso.

Menstrual, Naty. *Continuadísimo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008. Impreso.

Parkinson Zamora, Lois. *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert - **UNAM**, 2011. Impreso.

Parkinson Zamora, Lois y Monika Kaup, eds. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke University Press, 2010. Impreso.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997. Impreso.

Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. Barcelona: Casiopea, 1999. Impreso.

Prado Bassi, Eugenia. *Hembros: Asedios a lo post humano*. Novela-instalación teatral. Folleto con texto-guion del **CD** con video y música. Beca Fondart Artes Integradas, Chile, 2004. Impreso.

Pratt, Mary Louise. “Criticism in the Contact Zone: Decentering Community and Nation”. *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Ed. Steven M. Bell, Albert H. Lemay y Leonard Orr. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993. Impreso.

Prieto, René. *Body of Writing: Figuring Desire in Spanish American Literature*. Durham: Duke University Press, 2000. Impreso.

Roberts, Edward A., ed. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Spanish Language with Families of Words Based on Indo-European Roots*. 2 vols. Thorofare, NJ: Xlibris, 2014. Impreso.

Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América*. Vol. 2. Buenos Aires: Alfa, 1974. Impreso.

Santiago, Silviano. *The Space In-Between: Essays on Latin American Culture*. Ed. Ana Lúcia Gazzola. Durham: Duke University Press, 2001. Impreso.

Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000. Impreso.

Sarduy, Severo. “Barroco”. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Comp. Severo Sarduy. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. 147-224. Impreso.

---. “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1978. 172-89. Impreso.

---. *Cobra*. Barcelona: Edhsa, 1981. Impreso.

---. *Colibrí*. Barcelona: Argos Vergara, 1984. Impreso.

---. *De donde son los cantantes*. 1967. México: J. Mortiz, 1970. Impreso.

---. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. Impreso.

---. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982. Impreso.

---. “Writing/Transvestism”. *Modern Latin American Fiction*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1990. Impreso.

Scarpetta, Guy. *L'artifice*. Paris: Bernard Grasset, 1988. Impreso.

---. *Le retour du Baroque*. Paris: Gallimard, 1992. Impreso.

Scott, Joan. “Experience”. *Feminists Theorize the Political*. Ed. Judith Butler y Joan Scott. New York: Routledge, 1992. 22-40. Impreso.

Spadaccini, Nicholas y Luis Martín-Estudillo, eds. *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005. Impreso.

Toro, Alfonso de. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". *Theoretical Debates in Spanish American Literature*. Vol. 1. Ed. David William Foster y Daniel Altamiranda. New York, London: Routledge, 1997. 221-249. Impreso.

Umpi, Dani. *Aún soltera*. Buenos Aires: Mansalva, 2005. Impreso.

Vieta, Ezequiel. *Pailock*. La Habana: Letras Cubanias, 1991. Impreso.

Wellek, René. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship". *Concepts of Criticism*. Ed. Stephen G. Nichols, Jr. New Haven: Yale University Press, 1963. 69-114. Impreso.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Trad. Kathrin Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1967. Impreso.

Yúdice, George. "¿Puede hablarse de la postmodernidad en América Latina?". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15.29 (1989): 108-34. Impreso.

[T2] Bibliografía

Baudrillard, Jean. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979. Impreso.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiópea, 1998. Impreso.

Burgos, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Orígenes, 1985. Impreso.

---. "La vanguardia hispanoamericana y la transformación narrativa". *Nuevo Texto Crítico* 2.3 (1989): 157-69. Impreso.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990. Impreso.

---. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. Impreso.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972. Impreso.

Kulawik, Cristóbal (Krzysztof). *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2009. Impreso.

Kushigian, Julia A. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994. Impreso.

Lyotard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Impreso.

---. *Toward the Postmodern*. New Jersey: Humanities Press, 1993. Impreso.

Rodríguez Monegal, Emir. “Los nuevos novelistas”. *Mundo Nuevo* 17 (1967): 19-24. Impreso.

Sobre el autor

Krzysztof Kulawik es, desde el 2001, profesor titular de las lenguas española y portuguesa, de Literatura Hispanoamericana y de Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad de Central Michigan, en Mount Pleasant, Estados Unidos. Recibió su primer título de magister en filología hispánica y estudios ibéricos en la Universidad Jagiellonski, en Cracovia, Polonia, luego completó una maestría en literatura hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo, en Bogotá, Colombia. Terminó su doctorado en Español y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Florida. Sus áreas de interés son la narrativa latinoamericana contemporánea en la vena del neobarroco y de la neovanguardia, los estudios de género, particularmente las sexualidades transgresivas como la androganía y el travestismo, y las teorías de la subjetividad e identidad. En 2009, publicó un libro relacionado con esta temática, titulado *Travestismo lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, con Iberoamericana-Vervuert. También ha publicado numerosos artículos sobre el

tema del neobarroco latinoamericano y, ocasionalmente, sus conexiones con la narrativa vanguardista en Polonia, que aparecieron en revistas especializadas de Estados Unidos, Colombia, Chile, México, Alemania y Francia. Ha indagado los temas del neobarroco, la posmodernidad, la deconstrucción de la identidad y de las sexualidades estables mediante análisis textuales de la obra de autores como Severo Sarduy, Diamela Eltit, Pedro Lemebel, Eugenia Prado y Cristina Peri Rossi.