



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

TODO LO QUE SIEMPRE QUISISTE PREGUNTARLE SOBRE LOS REGISTROS
LACANIANOS A SEVERO SARDUY: UN ESTUDIO PSICOANALÍTICO DE
COBRA

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura hispánica que presenta el

Bachiller:

PEDRO DE JESÚS GONZALES DURÁN

ASESORA: GIOVANNA ROSA POLLAROLO GIGLIO

LIMA, 2017



Agradecimientos

Quiero dedicar esta tesis a todas aquellas personas que me apoyaron y creyeron en mí, y que esta tesis sería posible, a pesar de que, a veces, hubiese parecido lo contrario. En primer lugar, quiero agradecer a mi hermano, Renzo Gonzales; y a Andrea Guzmán, quienes siempre creyeron en mí y esta tesis es la prueba de que tenían razón. En segundo lugar, quiero agradecer a mis padres, Pedro Gonzales Maraví y Carmen Durán Livia, quienes siempre me exigieron y alentaron a que terminase este proyecto. Finalmente, quiero agradecer a mi asesora Giovanna Pollarolo, quien fue quien me presentó la novela que sería la generatriz de esta tesis, *Cobra*, y ha tenido una paciencia y rigurosidad únicas al momento de apoyarme durante todo este proyecto. Sin todos ustedes, esto nunca se habría concretado. Muchas gracias.



Resumen

El siguiente trabajo busca demostrar que la novela *Cobra* de Severo Sarduy se construye como una reinterpretación artística de los tres registros lacanianos: imaginario, simbólico y real. Para ello, se analizará, a través de tres partes, los tres capítulos de la novela como paralelos a dichos registros. En la primera parte, el travesti Cobra y el Teatro Lírico de muñecas, cabaret donde él vive, se presentan como representaciones del registro imaginario, en donde las apariencias de la imagen priman y puede existir una armonía previa a la introducción de la norma simbólica. En la segunda parte, se estudiará a Cobra, ahora totalmente masculinizado, como un sujeto que busca adaptarse a la sociedad heteronormativa. Para ello, contará con el apoyo de un grupo de jóvenes forajidos quienes le enseñan cómo debe comportarse un hombre dentro de la sociedad. El registro simbólico se hace presente a través de estos amigos, ya que ellos lo regularán y le plantearán los límites de lo que es aceptado dentro del simbólico heteronormativo, sistema al que Cobra nunca podrá adaptarse, lo cual lo llevará a una muerte prematura. En la tercera parte, se presentarán tres interpretaciones de lo que es lo real, basados en textos de Žižek, Stavrakakis y Recalcati. Sobre la base de dichas interpretaciones, se tratará de interpretar el “Diario indio”, capítulo final de la novela, el cual se presenta como una organización de textos inconexos. Finalmente, cada uno de los capítulos de esta tesis cierra con una reflexión sobre el género, problema presente en toda la novela, y su relación con los registros lacanianos.

Índice de contenidos

Introducción	2
Capítulo I: Bienvenido al Teatro Lírico de Muñecas: el imaginario según Sarduy	6
A. El desconocimiento del lenguaje y la importancia de la visualidad	6
B. El niño: el estadio del espejo	13
C. La madre: el primer tiempo de Edipo	19
D. La ausencia que revela la existencia del padre	24
E. El travestismo y el género imaginario	26
Capítulo II: Bienvenido al mundo: el registro simbólico según Sarduy	29
A. Primeros acercamientos al lenguaje	29
B. El nombre del padre	36
C. El segundo tiempo del Edipo	42
D. El tercer tiempo del Edipo	44
E. La heteronormatividad y el género simbólico	47
Capítulo III: ¿Bienvenido a lo desconocido?: lo real según Sarduy	50
A. Problemas para enfrentar lo real	50
B. Primera aproximación: lo real como fraccionamiento en el lenguaje	51
C. Segunda aproximación: lo real como deseo	59
D. Tercera aproximación: lo real como vacío	64
E. ¿El género real?	67
Conclusiones	71
Bibliografía	73

Introducción

“La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden”

Severo Sarduy, *Cobra*

Cobra, la tercera novela de Severo Sarduy publicada en 1972, desconcertó a lectores y críticos de entonces del mismo modo como continúa desconcertando a lectores de hoy. Y es que, como señala Lizardo Herrera, en “*Cobra* y el juego de la simulación”: “es una obra compleja. Cualquier lector, al enfrentarse a ella, se encuentra con una lectura difícil y espinosa.” (2006:139). En efecto, *Cobra* no solo desarrolla una narración discontinua y fragmentada; también presenta personajes que desaparecen sin explicación y vuelven a aparecer más adelante, metamorfoseados e irreconocibles. Asimismo, el lenguaje barroco apabullante y complejo y referencias tan particulares que resultan ininteligibles confirman la complejidad de la novela pero a la vez, demuestran el genio de Sarduy.

La narración se desarrolla en tres grandes escenarios: un cabaret lleno de travestis, llamado “El Teatro Lírico de Muñecas”; las oscuras calles de Ámsterdam; y una India imaginada y construida en las páginas de un diario. En estos lugares se desenvolverá Cobra, personaje principal que da título a la novela. La primera parte, “Cobra I”, narra la vida de Cobra cuando es la estrella del “Teatro Lírico de Muñecas” y la consentida de la dueña del lugar, la llamada “La Señora”. Sin embargo, a pesar de su éxito, sentirá mucha vergüenza por el tamaño de sus pies, pues son estos los que revelan su secreto: es un travestido que anhela ser una verdadera mujer. Por ello, intentará de todas las formas posibles achicar sus pies, como colgarse de cabeza, empequeñecerse literalmente o salir de viaje en busca de un mágico cirujano que puede cumplir su sueño. El capítulo cierra con la operación de Cobra para convertirse en mujer, pero el resultado no es el esperado pues cuando sale del quirófano continúa siendo varón. Solitario y perdido transita las oscuras calles de Ámsterdam sin posibilidad de regresar al cabaret que fue su hogar. El segundo capítulo, “Cobra II”, narra la vida de Cobra varón al intentar adaptarse a la sociedad fuera del Teatro Lírico de Muñecas. En las calles conocerá a un grupo de jóvenes, quienes le servirán de guía en este nuevo mundo que él desconoce. Con ellos entrará en contacto con las drogas y el alcohol; luchará y escapará de la policía; se enfrentará en peleas con monjes tibetanos; y, finalmente, será asesinado brutalmente por las fuerzas de la ley. El capítulo cierra con el ritual que realizan los amigos para despedir

al pobre Cobra que nunca pudo adaptarse al mundo hostil y violento al que fue arrojado. Finalmente, el último capítulo, el “Diario indio”, se presenta como una sucesión de fragmentos que desarrolla múltiples historias sin aparente conexión unas con otras.

Frente a esta narrativa surge la pregunta: ¿cómo analizar, entender y leer *Cobra*?

El presente trabajo busca responder esa pregunta desde la teoría psicoanalítica, específicamente la teoría esbozada por Jaques Lacan sobre los registros imaginario, simbólico y real, registros que no fueron ajenos a Sarduy, como señala Ruben Gallo en una entrevista a Francois Whal:

Severo no tenía mucho interés en el psicoanálisis como práctica clínica. Su encuentro con el psicoanálisis se dio por la importancia que tenía esta disciplina con el medio intelectual parisino de los años sesenta y setenta. Le interesaba, eso sí, como teoría y como sistema de pensamiento. Severo creía que para hablar de lo humano, ningún discurso podía ser pertinente si ignoraba el psicoanálisis. Y sabía que Lacan había sido el gran renovador de este discurso. En la obra de Severo hay muchas referencias a la personalidad de Jaques Lacan... A través de mí, Severo estaba al tanto del círculo psicoanalítico y decidió darle una representación literaria. (2006:51)

Francois Whal fue el editor de los escritos de Lacan y compañero de Severo Sarduy hasta su muerte. Gracias a él podemos validar con certeza la estrecha relación, entre el psicoanálisis y la obra de Sarduy. Desde su biografía, como desde los contenidos de *Cobra*, la influencia del psicoanálisis en Sarduy está fuera de discusión. Asimismo, considero que el análisis de *Cobra* a partir de los registros lacanianos permitirá ampliar nuestra comprensión del autor y su obra.

Mi hipótesis de trabajo propone que *Cobra* es una reescritura artística de los tres registros lacanianos, cuya aplicación le permite a Sarduy problematizar sobre el concepto de lo que es el género y su relación con el ser humano, la sociedad y los límites que este concepto impone.

Así, “Cobra I” corresponde al registro imaginario, registro en el cual priman las imágenes y el ser humano aún no es contaminado por el registro simbólico. Este primer capítulo se estudiará a partir de nociones fundamentales correspondientes a este estadio: “El primer tiempo del Edipo”, “El estadio del Espejo” y “La madre”. “Cobra II” se presenta como una interpretación del registro simbólico, regido por la norma y la ley, y determina al ser humano hasta el fin de sus días. En este segundo capítulo, se analizan

términos importante como “El segundo tiempo del Edipo”, “El tercer tiempo del Edipo”, “El nombre del padre” y “el lenguaje”. Finalmente, el “Diario indio” puede leerse como una aproximación al registro real, que es incognoscible, indescriptible e irrepresentable pues no se rige bajo las normas del lenguaje. Por ello, en este último capítulo se presentan tres interpretaciones diferentes sobre qué es lo real y cómo a través de tres medios diferentes el ser humano puede aproximarse a él: la narración del trauma, la generación de la fantasía o la producción del arte.

Sarduy desarrolla la complejidad de estos registros haciendo uso del lenguaje sobrecargado y sobrestilizado; un lenguaje casi incomprensible y opaco que crea y se crea mediante el artificio como una forma más auténtica de la escritura y en contraposición con aquella “verdad” que pretende el “realismo”. En su ensayo “*El barroco*” expone lo siguiente: “El festín barroco nos parece... la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en la literatura de toda una edad: artificialización” (1999:1387). Este tipo de lenguaje artificioso y sobrecargado se corresponde con la complejidad del discurso lacaniano que se resiste a ser comprendido. Se puede afirmar que en cierto modo, la propuesta artística, de la novela dialoga no solo en el nivel de contenido sino también formalmente con el bagaje teórico del psicoanálisis.

Finalmente, *Cobra* permite la evaluación de la pregunta: ¿qué es el género? Para ello, en cada capítulo de esta tesis se desarrolla un apartado que evalúa dicho problema. En el primer capítulo, el género se percibe como una representación, lo cual permite la posibilidad de su construcción a través de la imagen. Así, el ser humano presenta el género que su imagen refleja. En el segundo capítulo, el género se presenta como la norma simbólica que determina al ser humano y lo obliga a desarrollarse mediante el binarismo biológico sexual. Finalmente, el tercer capítulo plantea una aproximación, esperanzadora, de la creación, o mejor dicho búsqueda, de un género real, género que escapa a todas las limitaciones humanas creadas y que permitiría corregir tantos errores que el binarismo sexual ha creado a lo largo de la historia de la humanidad.

Para un mejor entendimiento de las nociones planteadas por Lacan y el psicoanálisis, se emplearán textos de Yannis Stavrakakis, Frederic Jameson, Slavoj Zizek, Massimo Recalcati, Judith Butler y Sigmund Freud.

Considero que este trabajo contribuirá a un mejor conocimiento de Severo Sarduy, uno de los autores menos reconocidos en lengua hispana, a pesar de su fecunda y elaborada obra la cual abarca no solo novelas, como *Gestos* (1963), *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra*, *Maitreya* (1978), entre otras, sino múltiples ensayos sobre arte, como “*Barroco*” (1974); la condición humana, “*La simulación*” (1982); y la sexualidad, “*Escrito sobre un cuerpo*” (1969).



Bienvenido al Teatro Lírico de Muñecas: el imaginario según Sarduy

El desconocimiento del lenguaje y la importancia de la visualidad

Más allá de su narrativa fragmentada y discontinua, el primer capítulo de *Cobra*, llama la atención porque en ciento diecinueve páginas, la extensión de este primer capítulo, el personaje principal, homónimo a la novela, solo habla directamente en dos ocasiones; y, de estas dos, solo la segunda respuesta tiene sentido dentro de la obra. El narrador, a lo largo del primer capítulo, evita sistemáticamente darle voz al personaje recurriendo a diferentes artimañas y embustes, y solo le permite hablar, en sentido estricto, al final del capítulo (Sarduy 1972:130). La interrogante que se abre es obviamente ¿por qué el narrador le niega la voz a su protagonista?

Frederick Jamenson sostiene en *Imaginario y Simbólico en Lacan* que el registro imaginario es “un tipo de registro preverbal cuya lógica es esencialmente visual... un estadio del desarrollo de la psiquis” (1995:19). De aquí se puede inferir que de ser posible un ambiente en el cual solo el registro imaginario es efectivo, el diálogo no sería necesario, pues otros mecanismos, como es el caso de la percepción visual, entrarían a tallar. Si bien los estadios del desarrollo lacanianos no deben entenderse como etapas o fases que el ser humano va atravesando para alcanzar un pleno desarrollo psíquico, ya que los registros existen --en simultaneidad y se relacionan a través del nudo borromeo (Stillman 2009:84)¹--, a lo largo de toda la existencia del ser humano, sí hay un orden en la aparición de los registros imaginario y simbólico, en el cual el primero precede al segundo:

...aun siendo inextricables en la vida psíquica madura, debemos poder distinguir lo Imaginario y lo Simbólico, en el momento en que cada uno surge; además, debemos poder hacer una estimación más confiable, del rol de cada uno en la economía psíquica examinando los momentos en los que se ha roto la relación madura entre ellos, momentos en que se presenta un serio desequilibrio en favor de uno y otro registro. (Jameson 1995:17)

Apoyándome en las ideas de Jameson, propongo leer este primer capítulo como una expresión de la fase previa a la aparición del registro simbólico en tanto que sostengo que el narrador no niega la capacidad de hablar a Cobra, sino que no se lo permite, pues Cobra funciona como un ser previo a la invasión del registro simbólico, un niño en vías

¹ Como señala Stillman, el nudo borromeo consiste en un atado desde tres círculos a más, en el cual la destrucción de uno de estos círculos implica la liberación de todos los otros. Esto señala que no existe ni jerarquía entre ellos. De la misma manera, funcionan los registros lacanianos.

de un desarrollo cognitivo y psíquico, a quien el lector acompaña en su desarrollo a lo largo del primer capítulo. Considero que esta propuesta permite también explicar por qué Cobra solo habla al final del capítulo pues, como se desarrollará más adelante, el registro imaginario es finalmente enlazado al simbólico cuando el niño se desarrolla.

El primer capítulo de la novela se inicia con Cobra tras bambalinas, esperando para salir al escenario. Aquí se presenta la primera de las muchas estrategias que utilizará el narrador para no darle voz a su protagonista: “Cobra. Dios mío –en el tocadiscos como es natural, Sonny Rollinns – ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? –gemía desnuda, sobre una piel de alpaca (Sarduy 1972:11). En una primera instancia podría parecer que el lector se encuentra frente a una reflexión, uso del lenguaje, por parte de Cobra. Sin embargo, esto no es necesariamente así. Wayne Booth en su libro *La retórica de la ficción* señala:

Uno de los más artificiales recursos es el truco de meterse bajo la superficie de la acción para obtener una visión veraz de la mente y del corazón de un personaje. No importa cuáles sean nuestras ideas sobre la forma natural de contar una historia, el artificio está inequívocamente presente siempre que el autor nos cuenta lo que nadie podría conocer en la vida real. (1974:3)

La idea que resalta Booth es que cualquier aproximación ficcional va a estar marcada necesariamente bajo la percepción y la concepción del narrador; incluso, más adelante agrega que “el juicio del autor está siempre presente y es siempre evidente para cualquiera que sepa cómo buscarlo. Si sus formas particulares son perjudiciales o aprovechables es siempre cuestión compleja, que no puede determinarse con una fácil referencia a reglas abstractas” (Booth 1974:19). Este artificio es resaltante, ya que el narrador decide utilizar el verbo gemir en lugar de los más convencionales decir o pensar. Gemir es definido por la RAE como la emisión de sonidos para expresar un sentimiento. Sobre esto, Araceli Colin, en su artículo, “De la voz y el acceso a la palabra”, propone lo siguiente:

La voz es la expresión humana por excelencia. Antes de que el niño hable, tiene y su voz es rudimentaria, pero eficiente si la madre acoge esos sónicos como voces de llamado. En los inicios de la vida puede tener el valor de voz para la madre: un llanto del infante, un grito, un suspiro, un gemido, una risa, un balbuceo, un monosílabo, etc...” (2014:15)

El narrador, siguiendo la cita propuesta de Colin, considera a Cobra como un ser más primitivo, un animal o un bebé que se comunica mediante gemidos. Incluso, no podríamos afirmar que Cobra posee una voz, pues en el instante que ella gime no se

encuentra la figura materna² que reafirme su voz. En *Una introducción a Lacan* se señala que “la función de comunicación es un efecto del encuentro con el Otro. Es obvio que depende de alguien” (Carbajal 2009:39). Cuando Cobra intenta comunicarse, generar un tipo de diálogo, no lo logra mediante el lenguaje, simbólico, sino empleando una forma más rudimentaria como es el gemido. Esta falta de lenguaje se repite a lo largo de todo el primer capítulo y es un claro artificio narrativo, en palabras de Booth, empleado para señalar la imposibilidad de la comunicación a través del lenguaje simbólico.

Cobra es presentada como una artista, una cantante o actriz; pero el narrador comenta que cuando sale al escenario sus “fervientes... no se amotinaban más que para adorarla de cerca, para permanecer unos instantes en su muda contemplación” (Sarduy 1972:15). A pesar de ser una artista de escenario, los hombres se satisfacen solo con mirarla; así, Cobra no canta ni baila ni realiza actuación alguna en el escenario. En una performance que, fácilmente, podría permitir el diálogo o la interrelación entre ella y su público, este no tiene lugar. Cobra se transforma en un objeto para los espectadores y, de esa manera, no es necesario el diálogo entre ella y sus seguidores. Esta imposibilidad de diálogo se va a repetir en muchas más situaciones en las cuales Cobra podría comunicarse. Cuando es acusada de casquivana y licenciosa, no se defiende, solo acata las órdenes de la Señora: “¡Mal convertidos! –y un escobazo –¡Posesos! –se persignó tres veces, escupió el envoltorio de pana roja y se dio un golpe en el pecho –.” (Sarduy: 1972:24); o, cuando las enanas le piden de comer, ella no responde; incluso, el narrador señala que es inútil tratar de conversar con ella: “Nunca supo Cobra –ni se lo digan ya, total, para qué” (Sarduy 1972:51). Este patrón se repite a lo largo del primer capítulo excepto en dos ocasiones³. La primera ocasión es cuando Cobra, en un vano intento de disminuir el tamaño de sus pies, decide colgarse de estos y la Señora interviene:

– ¡Hija de Popea! –fue cuanto atinó a exclamar, ulcerada, la Señora.

–El flujo linfático –contestó acezante el ángel volcado –, invariable si permanecemos de pie, alimenta y fortalece los tobillos, endurece la esponja del tarso, circula por las falanges y termina desarrollando las uñas, robusteciendo los dedos, afianzando el arco y aumentando por consiguiente la superficie cuadrada de la planta y cúbica de la extremidad entera. (Sarduy: 1972:32 -33)

² La figura materna o la madre es un término relevante para esta tesis que será profundizado en este capítulo más adelante.

³ Las dos situaciones en que Cobra dialoga son muy distintas entre sí. Por ello, en esta primera parte, solo se analizará la primera ocasión. La segunda será analizada más adelante en este mismo capítulo.

Este procedimiento para achicar los pies le trae problemas y dolores que preocupan a la Señora, quien grita despavorida. Sin embargo, ante estos gritos solo recibe una explicación, sofisticada y pseudocientífica del motivo de sus acciones. Cobra no puede interpretar la situación comunicativa en la que se encuentra. Por eso, no entiende la exclamación de sorpresa y preocupación de la Señora. En su lugar, responde, con una explicación bastante técnica, repitiendo un fragmento que leyó en un antiguo libro sobre magia y ortopedia. Es decir, no puede responder con un enunciado propio sobre lo que le está sucediendo; y lo más importante, aún no puede interpretar el temor o el miedo de la Señora y comprender que debe decir algo para calmarla. En una situación comunicativa sencilla en la que debe responder a la preocupación de su interlocutora, emotiva, Cobra responde con un tecnicismo tomado de un libro extraño. Así, el diálogo evidencia que Cobra no ha accedido al registro simbólico, el lenguaje. El contraste entre pregunta y respuesta solo demuestra que, a pesar de poder responder, Cobra no puede comunicarse. Ella aún no ha sido introducida en el lenguaje.

Aunque hasta este punto se deja en claro que Cobra no posee la capacidad de comunicarse y carece de un conocimiento del lenguaje, simbólico puede notarse que sí lo utiliza ya sea para pensar en el primer ejemplo que se presentó o en responder, aunque sea incoherentemente, a la Señora. Y, si bien la cita ya referida de Booth ayuda a entender que pueden ser artificios desde la perspectiva del narrador, también, Jameson problematiza, desde el psicoanálisis, cómo se puede escribir sobre un registro sin lenguaje, como lo es el imaginario, a través del lenguaje mismo:

En realidad, no obstante el peligro metodológico es el anverso de éste, especialmente, la tentación de transformar la noción de los dos órdenes en una oposición binaria, y de definir a cada uno correlativamente en términos del otro –algo que es aún más fácil que uno haga cuando ha comenzado por suspender lo Real mismo y dejarlo fuera de consideración. Llegaremos a saber, sin embargo, que este proceso de definición por oposición binaria, es, en sí mismo, profundamente característico de lo Imaginario, de manera que permitir que nuestra exposición sea influida por ella es ya parcializar nuestra presentación en término de uno de los dos elementos. (Jameson 1995:17)

Es decir, el estudio de un determinado registro necesariamente se ve influenciado por el registro mismo. Desde esta perspectiva, surge la pregunta sobre si es posible, --y cómo hacerlo--, crear un personaje preverbal en una novela cuyo registro es simbólico, escrito. Esta limitación es lo que produce que Cobra solo repita lo que ha visto en el libro,

es un ser preverbal, pero muy visual, lo cual permite que todo aquello que ve la sorprenda y memorice.

La segunda característica del registro imaginario que Jameson resalta es que este es principalmente visual. Respecto a este punto, Stavrakakis señala: “Lo imaginario, el campo de la imágenes especulares, de las unidades espaciales y las representaciones totalizadas, está construido siempre sobre una ilusión que es en última instancia alienante para el niño” (2007:43). En otras palabras, el registro imaginario es extremadamente sensorial en tanto que es resultado de las experiencias e imágenes que el niño observa y sobre la base de este se crea la imagen especular del mundo. El niño se concentra y se determina a través de la imagen. Esta creación permitirá, más adelante, el desarrollo especular del niño a través del estadio del espejo⁴. En esta misma línea, Zyzeck en el video *The Reality of virtual*, señala:

It's clear if we look at our most common daily experience of our self and of other and how we deal with another person, phenomenology, that is to say, the way we immediately experience them, we erase, abstract, from the image of the other person or partner, certain features that we are simply too embarrassing to get in mind all the time, of course rationally I know you are defecating, you are sweating, not to mention other things, but quite literally when I interact with you this is not part of the image I have of you, so when I deal with you I basically not dealing with the real you, I deal with a virtual image of you. (2004:1:46 – 2:40)

Si bien Zyzeck no se refiere aquí a la aparición del registro imaginario, sí deja en claro cómo este sigue funcionando en un ser humano desarrollado. El imaginario se crea solo a través de la imagen que se ve. La imagen es representativa, pero carece de un significado, ya que no hay un simbólico que lo sustente tal como lo señala Carbajal:

El imaginario implica un desconocimiento, y dicho desconocimiento no significa que se desconoce, sino precisamente que se conoce, más aún: se reconoce... Las imágenes son huecas. La imagen tiene una doble función, obturar y al mismo tiempo denunciar ese hueco, pero esta segunda función sólo se descubre desde otro registro (20009:79).

La imagen que vemos es hueca, pues no encierra todos los significados que estos podrían contener, como el caso del ejemplo que presenta Zyzeck. Sin embargo, en el niño, esto es aún más radical, pues para él no existe aún ese significado, aún no existe un

⁴ Este término y su relevancia para el capítulo uno será analizado más adelante en otro subcapítulo.

simbólico. Solo su experiencia personal le dictamina los límites del mundo y hasta dónde se puede desarrollar. Lo que él ve es lo que existe.

De esta manera, el tema de la visualidad determinará la perspectiva que el narrador elige a lo largo del primer capítulo⁵. Entendiendo por perspectiva “el lugar que elige el narrador para observar y contar los hechos que dan vida al relato” (Montes de Faisal 1999:33), es claro que debido a la visualidad y la ausencia de lenguaje, que define a *Cobra*, el autor elige utilizar una perspectiva que permita subsanar las limitaciones de su personaje. Esta perspectiva, según señala la narratología, está constituida “por el punto de vista, la voz a partir de la cual se narra y el foco narrativo” (Montes de Faisal 1999:33). Un análisis del narrador de la primera parte de *Cobra* nos permite determinar que el narrador que cuenta la historia⁶ es omnisciente y sin una focalización objetiva⁷. Incluso, este narrador sabe que se encuentra narrando una historia; y, por ello, interactúa con los lectores a lo largo de la primera parte de la obra, al hablarle directamente al lector: “Estimadas lectoras: sé que a estas alturas no les cabe duda sobre el personaje allí desmesurado” (Sarudy 1972:14) o cuando utiliza pies de páginas para insultar el intelecto de sus lectores: “Tarado lector: si aún con estas pistas, groseras como postes no has comprendido... abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Boom, que son mucho más claras” (Sarudy 1972:66). Esto sucede porque, como señala Wooth “cuando me he entregado a un narrador omnisciente, ya no estoy más inclinado a separar el juicio del narrador de la cosa o del personaje juzgado” (1974:49), el narrador cae dentro de los parámetros establecidos por el escritor. Es parte de una interacción en la cual acepta que todas las respuestas a las interrogantes que propone / elabora, serán subsanadas por el narrador que todo lo sabe. En suma, se puede afirmar que el narrador de esta primera parte de la novela funciona como un traductor que ayuda a los lectores a comprender a *Cobra* hasta que esta adquiera el lenguaje y pueda valerse por sí misma.

El tema de la visualidad es importante no solo para la lectura de esta novela; también lo es para el escritor Severo Sarudy como se puede observar en las descripciones

⁵ A lo largo de *Cobra*, el narrador variará entre un narrador omnisciente en el primer capítulo, un héroe que cuenta su historia en el segundo capítulo y un testigo que cuenta lo que acontece en el tercer capítulo (Montes de Faisal 1999:33). Cada uno de estos narradores será analizado en sus respectivos capítulos.

⁶ Narrador que no es un personaje del relato, refiere todo lo que sucede y piensan los personajes y reflexiona alrededor de ellos. (Montes de Faisal 1999:33)

⁷ El narrador sabe más de lo que sabe personaje alguno y sabe de todos. Se llama también visión por detrás, pues es como si se ubicara desde una perspectiva general y privilegiada todo lo que sucede. (Montes de Faisal 1999:34)

sobreestilizadas y muy detalladas de la primera parte de la novela y en las declaraciones del propio autor. En una entrevista concedida a Jorge Schwartz en 1986 titulada *Con Severo Sarduy en Río de Janeiro*, Sarduy explica:

Yo siempre digo que no soy realmente un escritor, sino una especie de pintor que en lugar de usar acrílico, óleo, tela, utiliza palabras. Una persona que pinta utilizando material nuevo, el material de la fonética... Pero creo que se podría trazar una gran línea de los que sería ese trabajo sobre la pintura, diciendo que hay por lo menos tres niveles muy diferentes en la integración del texto... (Guerrero-Francois, ed 1999:1830)

Esta declaración nos descubre dos planteamientos claves para comprender la narrativa que Sarduy despliega en *Cobra*. El primero es que el autor se considera un pintor, más que un escritor. Desde esta percepción de sí mismo como creador, resulta evidente que su escritura busca la visualidad; de allí, las constantes descripciones a lo largo de la obra:

Los encerraba en hornas 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, maduras de alambre cuyos hilos acertaba, retorciéndolos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábica los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos. (Sarduy 1972:11)

Nótese el exceso de adjetivos o frases adjetivales que utiliza: compresas de alumbre, fría, caliente, groseras, cuyos hilos acertaba, de goma arábica, momias, niños de medallones florentinos. Es curioso cómo en menos de cinco líneas, y ni bien se inicia la novela, se insertan un total de ocho frases destinadas a la descripción. Además, el exceso de detalles descriptivos para referirse a acciones nimias como “embadurnar” o “rodear” permite apreciar la visualidad de la obra que señala Schwartz y que es fundamental en el registro imaginario. Este mundo extremadamente visual es el mundo de *Cobra*, un mundo que se relacionará con los otros dos registros a lo largo de los otros dos capítulos de la obra.

El segundo tema a tratar es el de los niveles de integración del texto y su paralelismo con la pintura. Sarduy, en la entrevista ya citada también desarrolla esta idea. De dichos niveles, es el primero el que nos interesa por ahora. El primer nivel Sarduy lo presenta como: “puramente citacional, o mimético. Se podría decir que consiste... en la superficie del texto, de manera que la novela se va desarrollando y se superpone a un cuadro, a un nivel referencial” (Schwartz 1987:1830). Este primer nivel es la

representación exacta de la pintura apreciada a través del sentido de la vista en la lectura del texto y es importante porque se puede considerar análogo al registro imaginario⁸. La representación fidedigna se refiere a lo que se percibe en la lectura a través de la vista, lo imaginario. Así, las reiteradas descripciones funcionan como las sensaciones que causa una pintura en su observador, en este caso el lector. Una imagen nueva y diferente que lo sorprende y al mismo tiempo intriga, y que aún no está supuesto a un discurso simbólico que lo denomina.

El niño: el estadio del espejo

Una vez determinada la creación de un universo imaginario en el que vive Cobra, conviene conocer cuál es su desarrollo y cómo la construcción de su ser se va a ver afectado por este registro. Por ello, se continuará con la presentación del estadio del espejo, primera incisión del niño en una relación más allá del registro imaginario que lo rodea.

Sobre el desarrollo imaginario, Frederic Jameson lo señala como: “periodo de formación –y esa situación existencial en la que su especificidad es dramatizada en forma más impactante –ha sido llamado el estadio del espejo” (1995:19). Hay, pues, una relación directa entre el registro imaginario y el llamado “estadio del espejo”, ya que este opera desde los parámetros del primero. Para Stravrakakis, en el estadio del espejo “se describe la identificación como la transformación que tiene un sujeto cuando él o ella asume una imagen de sí mismo... Esta identificación primaria es la que produce el ego” (2007:56) y ocurre durante los seis y dieciocho primeros meses de vida del niño, ya que este, durante esta etapa, se reconoce por primera vez mediante los movimientos especulares y su motricidad interna. Sin embargo, este yo no debe ser confundido como una identidad en el sentido psicológico, sino como una imagen fragmentada (Jameson 1995:20). Y es que el niño, al ver su reflejo, formará una primera imagen de sí mismo, pero esta se opondrá a la unidad que ve en el espejo, lo que generará en el niño una tensión agresiva que busca la reconstitución de su ser. Él buscará reintegrar su imagen alienada.

El personaje Cobra no es físicamente una infante entre 6 y 18 meses; sin embargo, sí es un ser dependiente de los cuidados similares a los infantes como se observa en las acciones de La Señora, dueña del cabaret:

⁸ Sarduy presenta, además, ideas sobre otros dos niveles (Schwartz 1987:1830-1831) que pueden compararse con el registro simbólico y real.

Cobra era su logro mejor, su “pata de conejo”..., la prefería a todas las otras muñecas terminadas o en proceso. Desde que amanecía escogía sus trajes, cepillaba sus pelucas, disponía sobre los sillones victorianos casacas indias con galones de oro, gato vivos y de peluche; ocultaba entre cojines para que al sorprendieran a la hora de la siesta, acróbatas de cuerda y encantadores de serpiente que al ser tocados ponían en marcha un Vals sobre las olas con chirridos baritonales, de flautilla de lata (Sarduy 1972:14).

Estas acciones realizadas por La Señora son propias de una madre a cargo de su niño menor de dos años: le elige el vestido, se preocupa por su aseo, le da juguetes y hasta le pone una canción “de cuna” para la hora de la siesta. Ella, así, cumple el rol de protectora. Serge André, en *¿Qué quiere una mujer?* sostiene que “todo sujeto comienza por estar en tanto lactante, a merced de las caricias, deseos, emociones de la persona que se ocupa de él” (2002:88). Cobra es similar a un infante dependiente que no puede valerse por sí mismo y que necesita de los cuidados de un tercero. Por eso, siempre que realice una acción va a verse supeditado a alguien, tal como lo muestra André. Los cuidados que recibe Cobra no solo se enfocan en su estética personal y el cuidado de su sueño, también de su salud:

Viéndola que empalidecía, la Señora la rodeó de drogas superiores. Alrededor del sofá circular en que yacía, blanca como una grulla, dispuso platillos de esmalte rojo con bermellón, oro, plata, los cinco hongos, jade, mica, perlas y oropimente. En una tableta de bambú, que luego dividieron en dos, redactaron un contrato con los dioses: prometían respetar la gimnasia, la higiene sexual y la dietética; exigían a cambio la cura y la reducción inmediata. (Sarduy 1972: 36-37)

Cobra ha caído enferma, debido a que, en su afán de reducir el tamaño de sus pies, ha bebido una pócima cuya receta encuentra en un libro de magia colonial que le ha causado un envenenamiento. En realidad, como ocurre con los niños pequeños, cuando Cobra no tiene supervisión genera problemas como este. La Señora tratará de curarla recurriendo, en su desesperación por salvarla, a diferentes métodos. Al inicio, prueba con la medicina convencional, occidental; luego, intenta con la magia y, finalmente, recurre a la religión y a las promesas a cambio de la cura de su protegida. Estos métodos de curación pueden entenderse como una metáfora que delimita los campos en los cuales Cobra aún es dependiente de la señora: la lógica, representada en la medicina; la fantasía, representada en la magia; y la moral, representada en la religión.

La dependencia de Cobra se desarrolla a lo largo de todo el primer capítulo en diferentes episodios: La Señora guía a Cobra a través de una selva, que no es otra cosa

que las sábanas de la cama de Cobra. Ambas para sobrevivir en esta situación: “Se tomaron de las manos. Lloraron, aunque a secas –Evitemos –profirió la Señorita... –, como los alpinistas la contemplación de nuestra nimiedad” (Sarduy 1972:46). Cobra no hace más que llorar o balbucear incoherencias que la Señora trata de calmar. En otro episodio, la Señora debe enfrentarse a un cura que trata a Cobra como un monstruo mientras que ella, ni siquiera se percata: “Rezagada entre molduras procesionales..., seguía la discusión tumbada en un rincón de la sala capitular, rodeada de bruñidos tabernáculos platerescos, relicarios ojivales...” (Sarduy 1972:88). Incluso, cuando Cobra sale fuera del Teatro Lírico de Muñecas, siempre lo hace acompañada de alguien, ya sea la Señora, cuando parten en un viaje en el subcapítulo “A Dios dedico este mambo”, (Sarduy 1972:84 – 99) o cuando huye a la India con un boxeador guachinango (Sarduy 1972: 61). Cobra nunca puede actuar autónomamente, ya que, si lo hace, causará problemas para sí misma al igual que un infante.

Este papel de infante que asume Cobra nos permite analizar la relación que el infante genera respecto al estadio del espejo. Sobre ello, Lacan señala:

El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser aún sumido en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia... nos parecerá que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo se precipita de forma primordial... y antes que el lenguaje lo restituya en lo universal su función del sujeto. (Lacan 2008:100)

De esta manera, el niño crea la imagen especular, la cual más adelante va a designar como “yo ideal” (Lacan 2008:100), punto previo a la institución de lo simbólico y por lo tanto una fase determinante para la constitución de la identidad del niño, quien tratará de reintegrar la imagen ideal. El espejo funciona como una primera relación que puede tener el niño con su realidad, pre-simbolizada. Sin embargo, esta asimilación se va ver truncada por la limitación motriz que presenta el ser y que no se refleja en el yo ideal (Lacan 2008:102). En *Cobra*, el desdoblamiento ocurre literalmente, pues la protagonista se dividirá en dos personajes, Cobra y Pup, una enana que es una versión caricaturesca e infantil de Cobra. La causa de este desdoblamiento es el embeleso de Cobra ante su imagen, del mismo modo como ocurre con el niño y su imagen ideal.

Cobra está embelesada con su imagen, tal como se muestra en el inicio de la novela: “¿Por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente *divina*? –gemía desnuda, sobre una piel de alpaca, entre ventiladores y móviles de Calder” (Sarduy 1972:11, las cursivas son propias). La palabra “divina” da cuenta de la percepción que

tiene Cobra de su imagen. El narrador nos revela que ella se considera a sí misma un ser maravilloso, al punto de compararse con un ser celestial. En este aspecto es importante entender que el término “divina” puede entenderse también como una adoración, en el sentido de culto religioso, de parte de Cobra hacia sí misma. Además, ella cuida su cuerpo obsesivamente y está dispuesta a padecer todo tipo de sufrimientos para hacerlo más hermoso y perfecto: “Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; ese ritual llorante había que merecer cada ornamento...” (Sarduy 1972:12). El narrador utiliza el término ritual para referirse al doloroso proceso que Cobra debe seguir para cuidar su imagen. Otra vez se asimila a Cobra con un ser divino o celestial, que merece adoración cuando , siendo su principal, y por ahora único, creyente ella misma, se somete a padecimientos extremos como la flagelación voluntaria que algunos santos practicaron tal como nos lo cuenta la historia del cristianismo, con el fin de alcanzar a belleza para ser adorada. Esta devoción a su cuerpo demuestra que ella se encuentra, desde el inicio de la novela, embelesada por su imagen. Sin embargo, tras una serie de acontecimientos, y, luego del desdoblamiento, Cobra dejará de considerarse divina: para volver a serlo necesitará reintegrar a Pup, su imagen desdoblada en ella⁹

Como menciona Lacan, no basta con que el niño se embelese con su imagen. Este además debe convertir dicha imagen en una versión ideal de sí mismo, *yo*¹⁰, que pertenece al campo imaginario (Lacan 2008:100). Este *yo* se presenta: “en los límites de una *self-sufficiency* de la conciencia, que, por estar inscrita en sus premisas, encadena los desconocimientos constitutivos del *yo* la ilusión de autonomía en que se confía” (Lacan 2008:105). De esta manera, este *yo* ideal se presenta como una imagen autosuficiente debido al desconocimiento del registro simbólico. Dicha autonomía y autosuficiencia, sin embargo, no solo se limitan a la imagen en sí, sino también a la conciencia del niño. Al ser una mera imagen, puede ser perfecta y autónoma, ya que como forma puede ser llenada por una multiplicidad de significados que no toman en cuenta los límites de lo simbólico. En la novela, para retratar esta imagen ideal, el narrador describe la personalidad de Cobra comparándola con otros travestis y no como un ser individual:

En vano señalaríamos que de todas las agendas era la de Cobra la más frondosa. La seguían Dior, en ramos de orquídea recibidos sin remitente, la Sontag en joyas de Cartier y mesas reservadas en Maxim’s, la Cadillac

⁹ Esta idea se complementará más adelante en el mismo capítulo, cuando se analice la figura de Pup.

¹⁰ Lacan sostendrá que la imagen ideal del niño se configurará como un *moi-yo*, construcción imaginaria, que se complementará con el *je-yo*, posición simbólica del sujeto (Lacan 2008:100).

en el número de horas que la habían esperado convertibles cola de pato con choferes negros vestidos de blanco...” (Sarduy 1972:15).

Las capacidades de Cobra se conocen a través de los paralelos que se realizan con el resto de travestis que habitan el Teatro Lírico de Muñecas. Y significativamente Cobra es siempre la mejor de todas. Dior, que refiere al diseñador de moda, representa el buen gusto reconocido por terceros; Sontag, que refiere a la ensayista norteamericana que desarrollo el término *Camp*¹¹, representaría la sensibilidad estética; y Cadillac, nombre de una compañía de vehículos de alta calidad, puede asociarse a la elegancia. Cobra siempre es la vencedora en dichos ámbitos, lo cual la convierte en la reina indiscutible del cabaret. Al igual que los espejos, estos travestis sirven como puntos comparativos sobre los cuales Cobra creará su imagen ficcional perfecta, divina y, además, las cualidades que estas poseen, y las cuales Cobra vence, le permite crear la cualidad de autosuficiencia que el *yo* ideal necesita.

Demostrada la creación del *yo* ideal por parte de Cobra, es necesario tratar el tema del desdoblamiento, que en la novela ocurre literalmente. Para entenderlo, se tiene que regresar a la causa del desdoblamiento, que es el deseo de Cobra de achicar sus pies, descritos como: “Anclas planas la fijaban a la tierra: dejaban que desear los pies de Cobra, eran su infierno.” (Sarduy 1972:29). Lo que más le molesta es su tamaño; y, por ello, ha intentado distintos métodos para achicarlos. Esta insatisfacción podría representar el descubrimiento de la motricidad que ayuda al ser a tomar consciencia de su ego y descubrir su imperfección contrastada con el *yo* ideal. El tamaño que tanto la aqueja, al igual que la torpeza de los primeros movimientos infantiles, le demuestra la imperfección de su cuerpo que no está presente en la imagen ideal, divina, que ha creado sobre sí misma. Una vez probados todos los métodos “científicos”, para lograr el tamaño ideal, Cobra recurre a la receta de una pócima, preparada por ella misma. Es significativo que el tratamiento indicado se realice en el cuarto de baño, lugar que se asocia habitualmente a los espejos; además, la bañera deviene en “un campo de caña fistula, un Nilo floreado y cóncavo” (Sarduy 1972:31), llenada con la pócima. De esta manera, la bañera se convierte en un gran río que, al igual que un espejo, refleja a Cobra. La pócima causará un efecto aterrador: Cobra se encoge y se desdobra en dos seres diferentes. La enana resultado del consumo de la pócima dejará de llamarse Cobra y pasará a llamarse Pup, mientras que

¹¹ El término *Camp* se desarrolla como una sensibilidad estética y un fenómeno estético de buen gusto. Lo *Camp* se caracteriza por un recargo de la estilización con sentido y buen gusto. (Sontag 1989: 303-305)

Cobra aparecerá de nuevo¹², sin explicación alguna, más adelante, y se encontrará con la versión reducida de sí misma: “Cobra casi no se inmutó cuando un mediodía, al inclinarse para recoger un zapato, descubrió debajo de la cama dos miniaturas tristonas” (Sarduy 1972:50).

A partir de ese momento, ambas funcionarán como un doble o reflejo de la otra: “Cuanto recibía, cuanto le decía, cuanto le hacían, Cobra lo restituía, lo repetía o lo hacía a su vez con la enana” (Sarduy 1972:53). Sin embargo, al igual que lo que le ocurre al niño en el estadio del espejo, este fraccionamiento va a provocar una respuesta agresiva por parte del infante: “Pup recibía siempre refunfuñona, los atributos de su personaje del día” (Sarduy 1972:53) y “Pup la escupe, le rípi la falda a fuerza de arañaos, aullidos ineludibles,.. para matarla con sonidos” (Sarduy 1972:62). Las citas anteriores, demuestran cómo Pup siempre va actuar de manera violenta ante cualquier tipo de comparación con la Cobra original. En el primer caso, Cobra trata de disfrazarla con las mismas prendas que ella usa, y Pup no lo desea, mientras que, en el segundo caso, la Señora trata de usar a Pup como un sustituto de Cobra, lo cual provoca una reacción violenta por parte de la enana. La comparación es lo que molesta a Pup, pues demuestra la diferencia entre ambas. En el infante, el reconocimiento demuestra los límites del ser, lo que provoca el deseo de la reintegración el *yo* ideal. De esta manera, Cobra al ver los aspectos más grotescos de su ser, reflejado en Pup, intentará reintegrar su imagen fragmentada: “Ahora bien, Cobra, si a pesar de todo y por ser *divina* cinco minutos en escena quieres afrontar esta prueba y cometer el último pecado” (Sarduy 1972:104, las cursivas son propias). Ocurre que el doctor Ktzob¹³ informa a Cobra que para volver a ser divina y achicar el tamaño de sus pies, necesita realizarse una operación, la prueba, en la cual el papel de Pup es fundamental. Es importante señalar que Ktzob utiliza el mismo adjetivo “divino”, que empleó Cobra inicio de la novela, aunque ya no pueda autodefinirse así como tal, pues su ser al desdoblarse le ha demostrado lo monstruoso que puede llegar a ser, en este caso literalmente, pues Pup es un ser aberrante y es el reflejo

¹² En esta parte de la novela, aparecen dos Cobras. La primera es la que se ha encogido, llamada ahora Pup, y la segunda es aquella que encuentra a dicha enana, luego de regresar de un viaje a la India. Este tipo de juegos narrativos son normales en la novela y no tienen una explicación lógica. Otro ejemplo de este tipo de juegos narrativos es el que se da con la enana de la Señora, quien desaparece en la novela por petición de la Señora no encogida cuando se da cuenta de su presencia: “De modo que para complacerla —y que pueda el desocupado lector disfrutar de las peripecias que esperan a los personajes de este relato—, vamos a eliminar a la Señorita...” (Sarduy 1972:61).

¹³ Doctor que lleva a cabo la operación de Cobra. Su importancia será desarrollada más adelante en el mismo capítulo.

de Cobra. Para rearmar su imagen ideal recurrirá a una riesgosa operación médica, en la cual tratarán de unificarla con Pup en un solo ser. Esta operación puede ser exitosa, pero a costa de la vida del pequeño doble. Sin embargo, el éxito no llega, pues al final del capítulo la enemiga de Cobra, Cadillac, otra travesti del cabaret, estropea el resultado de la integración cuando se dirige a Cobra “Se acercó contoneándose, cantando, gangosa, en falsete: -¿Qué tal? –me preguntó, imitándome” y con el índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó: Es él” (Sarduy 1972:130). Al revelar que Cobra se ha convertido en un “él” y no en una “ella” se devela el secreto de la imagen especular de Cobra y que la reintegración de Pup no se ha concretado, pues ella ya no es divina, ni siquiera es femenina.

Stavrakakis señala que en “el estadio del espejo, la hegemonía de lo imaginario tiene un final, un final marcado por la invasión de lo simbólico” (2007:57). De allí que no sea casual ni meramente anecdótico que el capítulo I termine con la gran revelación doblemente simbólica de Cadillac, ya que la hace mediante el lenguaje y al mismo tiempo inserta la norma de la sexualidad. El estadio del espejo y lo imaginario se terminan con la intromisión del simbólico, la palabra y la gran ley que esta encarna. Cobra no es una mujer y su imagen restituida, como tal, queda destruida. La invasión del nombre del padre¹⁴ cierra el capítulo para dar paso al segundo que va a ser regido por el registro de lo simbólico.

Antes de analizar la invasión del nombre del padre, es necesario explicar el rol que cumple la madre, pues es sobre ella que se desarrolla el primer tiempo de Edipo y es también ella quien nos aproxima al padre de una manera subjetiva.

La madre: el primer tiempo de Edipo

Una vez demostrado el rol de infante que asume Cobra y cómo su integración de la imagen ideal falla, conviene analizar la relación y el proceso que sufre todo niño, que atraviesa el estadio del espejo. Esta relación se genera mediante el primer ser con el cual el niño tiene contacto, la madre, el proceso que Lacan denominó el primer tiempo de Edipo. Como señala Carbajal, el estadio del espejo no se define por la necesidad de que un niño se descubra reflejado en un espejo, sino por “el hecho de ver esa imagen sostenida por la mirada del Otro, el primer Otro que es la madre” (Carbajal 2009:91), lo cual no

¹⁴ El nombre del padre refiere a la inclusión de lo simbólico y la ley en el ser humano. Este término será desarrollado en el segundo capítulo de la tesis.

implica la madre es un ser imaginario. Como señala Lacan en “Los tres tiempos de Edipo”, la madre es parte del mundo del símbolo, un mundo parlante; pero este mundo va a abrir al niño la perspectiva de un nuevo plano: “un ser mal adaptado a ese mundo del símbolo o que ha rechazado algunos de sus elementos, esta simbolización primordial le abre a pesar de todo al niño la dimensión de algo distinto, como se suele decir, que la madre puede desear en el plano imaginario” (Lacan 1999:188). La madre posibilita al niño la expansión del registro imaginario y el niño encuentra en ella ese otro desconocido que no puede simbolizar. La única manera en que se relaciona con ese otro es a través del deseo de la madre.

En el primer tiempo, el niño busca satisfacer el deseo de la madre, lo que quiere decir ser o no ser el objeto del deseo de esta (Lacan 1999:198). Lo que sucede es que el niño es colocado como objeto del deseo de la madre por ella misma, quien lo homologa al falo, entendido este como deseo, pues ella, quien ya atravesó el complejo de Edipo, toma al niño como objeto de su deseo, como falo. De esta manera, el niño va queriendo satisfacer el deseo de la madre y se identificará con dicho falo, creándose una imagen unificada, del falo imaginario, que no se corresponde correctamente con el cuerpo de la madre.

En *Cobra*, hay un personaje a quien literalmente el narrador llama la Madre (Sarduy 1972:14), quien no es otra que la Señora, la dueña del Teatro Lírico de Muñeca. Su verdadera identidad es Mei Lan Fang, “el octogenario impersonator de la Ópera de Pekín...” (Sarduy 1972:14). Fang fue un famoso actor y cantante de la Ópera de Pekín del siglo pasado quien fue elogiado y admirado por el dramaturgo alemán Brecht; sin embargo, lo que más resalta de su carrera profesional y tal vez la razón de su fama es que nunca encarnó un rol masculino. Este personaje representa a la madre de Cobra, a quien ella va a querer satisfacer. Para poder entender la relación entre Cobra y la Señora, es importante analizar cuál es el deseo de esta última, lo cual se revela en el siguiente fragmento:

...acordaba citas por orden de certidumbre en el éxtasis: los contemplativos y espléndidos la obtenían para la misma noche; los practicantes y agarrados eran postergados por semanas y solo tenían acceso al Mito cuando no había mejor postor... Caía en un sillón, de golpe, la Madre, rendida. Le echaban fresco. Aún allí seguía dirigiendo la mise-en-scène, el tráfico de tarimas y atuendos entre el espectáculo visible –donde ya cantaba la Cadillac –y el teatro generalizando en los sucesivos aposentos (Sarduy 1972:16).

La Señora, como gran y famoso cantante y actor, busca el éxito de su cabaret. Por ello, a pesar de estar cansada, sigue trabajando en favor de este. El éxito de su espectáculo es el deseo que tiene, y eso se enfatiza en el primer capítulo, pues siempre estará dispuesta a realizar cualquier esfuerzo a fin de que su local tenga la fama de ser el mejor. Cobra es parte del éxito; por ello, la necesita. Si el éxito es el objeto fálico y el deseo de este se impone en Cobra, ella creará que este también es su deseo, ya que solo busca satisfacer a su madre. Por eso se convierte en una reina, pues solo el éxito de una reina es equiparable al éxito que desea su madre para el cabaret: “Aún fuera de escena, una vez pintados y en posesión de sus trajes, la Reina era obedecida y huían de los pasillos...” (Sarduy 1972:12). El éxito que tiene Cobra sobrepasa el ambiente del espectáculo, ya que todos la admiran y siempre desean satisfacer sus caprichos. Esta admiración incluye tanto a los trabajadores del Teatro Lírico de Muñecas, quienes podrían estar obligados por un contrato a servirla, como a sus clientes, quienes se convierten en sus sirvientes: “Los fervientes de Cobra no se amotinaban más que para adorarla de cerca, para permanecer unos instantes en su muda contemplación... Algunos, serenos, pedían besarle las manos; otros, más turbados, lamer sus ropas; unos pocos dialécticos, se le entregaban” (Sarduy 1972:15 -16). Sin embargo, satisfacer el deseo de la madre no es fácil. Las pruebas y los sacrificios que tiene que hacer Cobra por la Madre demuestran que lo que ella busca es satisfacer el deseo del otro, primando sobre su propia integridad:

Empezaba a transformarse a las seis para su 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 amarillo –ojos de tigre -, los polvos de las grandes motas blancas. (Sarduy 1972:12)

En vano señalaríamos que de todas las agendas era la de Cobra la más frondosa. (Sarduy 1972:15)

Ensayaba nuevos tintes en su propia cara, se alargaba 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. (Sarduy 1972:28)

Se puede observar que el proceso para lograr la transformación es doloroso e incómodo por todos los ornamentos que debe llevar y el enorme trabajo que Cobra debe realizar para merecer la fama de reina y responder al deseo de la madre. Asimismo, su ajetreada agenda y los experimentos que debe hacer con su cuerpo para ser más exitosa no le permiten descansar. Este patrón se cumple a lo largo de la novela, pues Cobra no tiene un deseo propio, o, mejor dicho, no genera uno. A pesar de ser una reina, funciona

como un súbdito para la Señora, lo que remite directamente a Lacan cuando señala: “el niño empieza como súbdito. Es un súbdito porque experimenta y se siente de entrada profundamente sometido al capricho de aquello de lo que depende, aunque ese capricho sea uno articulado” (Lacan 1999:195). Los deseos de la Señora se ven realizados por Cobra. Ella obedece las órdenes, simbólicas, para tratar de satisfacerla en todo momento y es que, como señala Carbajal, finalmente, la madre está castrada, ya atravesó el Edipo y es por eso que desea convertir a su hijo en el falo que le fue privado (Carbajal 2009:91). Esta idea lacaniana también está presente en la novela por cuanto Cobra no solo es un falo en el sentido biológico de la palabra por cuanto pertenece al sexo masculino, sino que, también es falo como significante:

Pues el falo es un significante, un significante cuya función, en la economía intrasubjetiva del análisis, levanta tal vez el velo de la que tenía en los misterios. Pues es el significante destinado a designar en su conjunto los efectos del significado, en cuanto el significante los condiciona por su presencia de significante (Lacan 2008:657.).

En tanto que es ausencia para la Señora, pues representa lo que ella no posee y no puede ser, es falo. La Señora es una mujer octogenaria (Sarduy 1972:14), y solo dentro del Teatro Lírico de muñecas cumple “su caracterización de dama joven” (Sarduy 1972:14). Cobra puede cumplir el deseo de mantener el éxito del cabaret de la señora, cuya edad ya no le permite.

Para que el niño se vuelva falo, es inminente que la madre se encuentre castrada. En la novela, esta castración se presenta de manera literal, pues la Señora le revela a Cobra que ella ya ha atravesado la operación, de castración, a la que Cobra también se quiere someter:

Bájate de esa nube; después de esa carnicería y si la aguantas, te espera un aguacero de pinchazos, depilaciones y curetajes, cera en los senos, vidrios en las venas, vapores de hongo en la nariz y levaduras verdes por la boca. Tápatate los ojos con uvas. Con bolas *Quies* los oídos. Un perro amarillo te lamerá los pies. (Sarduy 1972:103)

O en la operación, sientes que se inclina la mesa. Oyes un chorro caer en una vasija de aluminio. Te dan opio para que resistas. La sangre rompe otra vez las cerdas. En un cubo de nylon transparente, te abandona desnuda, al oxígeno puro. (Sarduy 1972:104)

Llama la atención que la Señora narre tanto los eventos posteriores como los que ocurren durante la operación. Ella ya ha sufrido este doloroso procedimiento quirúrgico, lo cual explicaría la molestia que le causaba su enana; y es, por eso, que se rehúsa a que

Cobra lo lleve a cabo. Sin embargo, al no poder detenerla, es ella misma quien le va a revelar a Cobra dónde puede realizar su transformación final, que si bien refiere a la transformación de sus pies y la reintegración de Pup, equivale a una castración, ya que lo que ella quiere es verse como una mujer. Así, la castración les permitirá a Cobra, y al niño, avanzar al siguiente tiempo del Edipo.

La castración de Cobra es doblemente simbólica porque, al fin y al cabo, una vez operada no “podrá” regresar al Teatro Lírico de Muñecas. O, de hacerlo, ya no será útil en dicho lugar pues muchos de sus clientes eran “foot adorer” (Sarduy 1972:15) y ella ya no va poseerlos. Además, en el cabaret solo pueden participar travestis y Cobra, una vez castrada, ya no será considerada como tal. Sobre el tema de castración, Sara Martínez en su tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica sobre *Cobra* propone:

... en la novela, no se habla de órganos sexuales. Sus pies, “grandes y deformes”, serían los que reemplazarían simbólicamente la ausencia de la mención de aquellos. En vista de esto, querer modificarlos, ya no cosméticamente, sino por medio de mecanismos ortopédicos hasta llegar a utilizar procedimientos quirúrgicos, da a entender metafóricamente una intervención transexual. (Martínez 2004)

Como menciona la cita, la ausencia de la referencia literal a los genitales en la novela se ve remplazada por el problema de los pies. Así, se puede interpretar que los “foot adorer” son hombres que gustan de hombres vestidos de mujer. Cobra, una vez operada, ya no podrá satisfacer su deseo; tampoco el de la Señora, ya que no puede ser el significante, no puede representar la ausencia de la Señora, porque ambas ahora carecerían de lo mismo. Ni metafórica ni biológicamente hablando Cobra podrá ser el falo de la Señora. Respecto a esta imposibilidad, señala Lacan: “Este mensaje no es simplemente el No te acostarás con tu madre, dirigido ya en esta época al niño, es un No reintegrarás tu producto, dirigido a la madre” (Lacan 1999:208), lo cual encarna perfectamente bien al final del primer capítulo, pues este “no reintegrarás” es un “no regresaras al Teatro Lírico”, que es lo que sucede finalmente con Cobra. No se puede reintegrar al deseo de la madre, quien volverá a ser castrada al ser privada del niño. Es por ello, que, en la novela, cuando vuelve a aparecer el Teatro Lírico de Muñecas este se ha convertido en un antro:

Irradiando un día de neón, de trecho en trecho alcanza sobre las aceras los cubos transparentes de las vitrinas. Dentro de ellas, insertadas en el decorado fijo, en el teatro en penumbra de sus habitaciones, yacían, desnudas, las putas, entre cojines morados, sobre pieles de lince, acurrucadas en bastos sillones de mimbre cuyos espaldares formaban un círculo de estrellas mudéjares alrededor de sus cabezas; las rodeaban flores de papel, botellas de menta, revistas danesas y monito. Sus criados – eunúcos jamaicanos – frotaban con franela los cristales humedecidos de las vitrinas; los marinos tocaban desde el exterior con nudillos. (Sarduy 1972:129 -130)

Convertido en un prostíbulo, ya no se ofrecen los shows que hacían suspirar a los clientes, sino servicios sexuales que empañan las vitrinas. Todo es diferente. Los travestis han sido reemplazados por mujeres; los viriles ayudantes, por eunucos; y los finos y distinguidos clientes se han transformado en asquerosos y vulgares marinos. Cobra no puede reintegrarse al Cabaret; este ya no existe. Y es que la Señora ha sido castrada, privada de su falo y por lo tanto de su deseo. Así es como se explica que la Señora, luego de la operación de Cobra, ya no vuelve a aparecer en el primer capítulo de la novela.

La ausencia que revela la existencia del padre

Otra imagen importante en el primer tiempo de Edipo es la imagen del padre. Para Lacan, aparece como un elemento real (Lacan 1999:186) entendiendo por “real” al objeto existente, pero no presente:

En primer lugar, la instancia paterna se introduce bajo una forma velada, o todavía no manifestada. Ello impide que el padre exista en la materialidad mundana, quiero decir en el mundo, debido a que en éste reina la ley del símbolo. Por eso la cuestión del falo ya está planteada en algún lugar de la madre, donde el niño ha de encontrarla (Lacan 1999:200).

En la novela de Sarduy, la cuestión del falo está planteada desde el inicio como un deseo, el de Cobra, por reducir el tamaño de sus pies. Si bien nunca se explicita por qué desea hacerlo, se puede inferir que Cobra, al fin y al cabo, quiere satisfacer el deseo de su madre, la Señora, quien siempre le ha exigido ser lo más femenina posible. Recordemos cómo la viste, cuida, entrena y alimenta. Era “su logro mejor, su muñeca” (Sarduy 1972:14). Cobra va a malinterpretar el deseo de la madre y va a querer ser completamente femenina, sin darse cuenta que, de esa manera, romperá la fantasía de la Señora. En este mundo imaginario, uno puede ser mera imagen y representación; en este caso, ser mujer con solo parecerlo, al igual que los travestis. Pero desde el momento en que se instituyen categorías determinadas como hombre y mujer, el mundo imaginario se problematiza pues se introduce el nivel simbólico regulador.

La madre es un ser simbólico y reconoce estos sistemas: ella ya ha sido castrada; por ello, no desea que Cobra pase por el mismo proceso, ya que sabe que una vez que atraviese la castración estará más a su lado. Si la operación es un éxito y se vuelve biológicamente femenina, Cobra no podrá trabajar en un cabaret de travestis. La Señora acompaña a Cobra durante casi toda la primera parte de la novela, siempre protegiéndola a fin de evitar que rompa la imagen que proyecta. La cuida cuando esta se cuelga de los pies (Sarduy 1972:31 -32), cuando ambas se vuelven enanas por la pócima de Cobra (Sarduy 1972:41 -46), cuando salen del Teatro Lírico de muñecas para buscar al doctor Ktazob (Sarduy 1972:85) y le indica a dónde ir; cuando, finalmente, ella decide operarse (Sarduy 1972:104 -105). El conocimiento de La Señora y el hecho de presentarse también como un sujeto castrado, demuestra que el falo, como deseo, está presente a lo largo del capítulo; es decir, revela la existencia del padre, quien castró a la Señora y que ahora castrará literalmente a Cobra.

Ktazob, el doctor que realiza la operación de Cobra al final del primer capítulo, es presentado por el narrador en los siguientes términos:

Y es que van las tres, o las dos que suma tres a las morismas en busca de un aunque oculto señalado galeno, el relevante doctor Ktazob, que en taimado raspadero tange-rino arranca de un tajo lo superfluo y esculpe en su lugar lúbrica rajadura, coronado el ingenio con punturas de un bálsamo mahomético que trueca en meliflua siflautilla hasta la voz de un brigante napolitano, achica a lo Ming, los pies, bizantiniza el gesto y en el pecho hincha dos turgencias nacaradas, remedos de las que en un plato osteta Santa Olalla. (Sarduy 1972:85)

Sin lugar a dudas, estamos frente a un cirujano experto en cambio de sexo: “arranca” el falo y “esculpe” una vagina, e hincha los pechos. Lo curioso es que La Señora, Cobra y Pup salen del cabaret para buscar a este hombre durante todo el subcapítulo titulado “A Dios dedico este mambo”. Lo resaltante de este apartado es que por más que inicie señalando la búsqueda del doctor, todo el capítulo trata sobre la Señora empeñada en evitar el encuentro entre Cobra y el cirujano. Al final del capítulo, cuando ya se habían dado por vencidas: “Finalmente, cuando ya no lo buscaba...” (Sarduy 1972:97), Cobra conoce de manera casual a un policía que le comenta que Ktazob se encuentra cerca. Cuando por fin regresen al Teatro, la Señora le revelará que ella siempre supo dónde está Ktazob:

... sigue hasta los muelles, verás a tu izquierda, en la Medina, encaramado sobre barracas, un bar descarado: en los balcones moros embelesados y

rubitos en la chilaba fumando yerba, sube por la escalerilla que conduce hasta la entrada un vendedor de panetelas rancias, un cine chinchoso: en la cartelera una obesa con dientes de oro y un punto rojo en la frente, sigue derecho, hasta un zoco chico, oirás cantar a los pustulosos de una escuela coránica, una pensión española: allí verás la placa de Ktazob. (Sarduy 1972:105)

Se puede inferir que desde el inicio de la novela ella tenía conocimiento de la existencia de este doctor, pero nunca quiso que Cobra lo supiese y la acompañó para evitar que esta de con él. Al igual que la madre simbólica que reconoce la existencia del padre simbólico en forma del nombre del padre, la Señora siempre conoció a Ktazob. De esta manera, sí aparece como un ser real, lacaniamente hablando, a lo largo de toda la primera parte, pues va existir en la mente de la Señora y en los deseos de Cobra, pero no se hace físico sino hasta el final del primer capítulo, cuando Cobra lo encuentra y se realiza la operación.

La primera parte termina con la castración de Cobra, la cual la induce en el binarismo simbólico hombre o mujer. Al respecto, Staravakakis señala:

¿Cómo es impuesto lo simbólico al sujeto, abriendo al mismo tiempo la representación simbólica al mismo tiempo el camino para la representación simbólica de sí? Esto se realiza mediante la intervención del Nombre-del-Pa-dre de un significante primario que soporta la entera matriz de la significación. Antes de esta intervención, el niño está encerrado en una relación imaginaria con su madre. La “invasión” del Nombre-del-Pa-dre destruye la relación imaginaria incestuosa entre la madre y su “hijo” (Staravakakis 2007:57).

La relación imaginaria, (de ser falo, ser travesti), con la Señora se rompe y el discurso simbólico se introduce en la novela. Por eso, es que este capítulo se cierra con la frase, el lenguaje simbólico, que revela que Cobra es un él (Sarduy 1972:130). El binarismo simbólico la ha introducido al universo simbólico y le ha revelado que no es una mujer, sino un hombre. De esa manera, se inmiscuye el registro simbólico en la narración de la novela y la cambia totalmente en la segunda parte de la misma.

El travestismo y el género imaginario

Me interesa interpretar ahora la relación entre la propuesta de la novela con el problema de género; en otras palabras, ¿cuál es la relación existente entre el travestismo y el registro imaginario?

En su ensayo *La simulación*, Sarduy plantea que el travesti “remite a la arqueología, a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino, que se sitúa

en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y de separación física de los sexos, en su indiferenciación latente...” (Sarduy 1999:1300). Los travestis son presentados como seres anteriores a la introducción del binarismo sexual y presentes en un momento en el cual el concepto del tiempo no había sido creado. Tanto el tiempo y el binarismo sexual, se pueden entender como cosificaciones del registro simbólico en la sociedad humana. Frente a este problema, el travesti se presenta como un ser previo a la inserción del símbolo. Esta idea es muy similar a la planteada por Judith Butler en *El género en disputa*: “De esta manera, tanto la posición masculina como la femenina se establecen por medio de leyes prohibitivas que crean géneros culturalmente inteligibles, pero únicamente a través de la creación de una sexualidad inconsciente que reaparece en el ámbito de lo imaginario” (2001: 89). Se puede comprender que Butler señala la creación de los géneros, los cuales son impuestos a los infantes, como normas que van a buscar establecerse sobre el imaginario, como una ley irrompible. Incluso, más adelante la idea se va complementar: “...tanto la posición masculina como la femenina son significados cuyos significantes conciernen a lo Simbólico, que nunca puede ser aceptado... excepto del forma simbólica” (Butler 2001: 118). Así, el binarismo sexual solo puede ser entendido a través de la misma ley que los crea. El travesti en tanto que es un ser que no está en sintonía con la ley, lo cuestiona y lo problematiza

En la novela, el narrador homologa al travesti con el niño, pues ambos se encuentran en un estado de desconocimiento frente a la ley. El niño se asemeja al travesti en su desconocimiento sobre la norma del género, como señala Sarduy: “Para el travesti, la dicotomía y oposición de género queda reducida a criterios inoportunos o arqueológico...” (Sarduy 1999:1300). Así, el travesti, al no verse supeditado al binarismo sexual, puede obrar y actuar fuera de los márgenes de lo que Butler denomina como reguladores: “el género es un indicador de las relaciones sexuales proscritas y prescritas por las que el sujeto es socialmente regulado y producido” (2006:77). El travesti es un ser privado de los elementos sociales que lo regulan, pues la misma sociedad lo margina. De la misma manera el niño es marginado por el padre y la norma, pues él aún no se introduce en esta. Incluso, tanto el niño como el travesti se van a encontrar embelesados en su imagen, pues el primero va estar ensimismado en su propia imagen, mientras que el segundo, según Sarduy, va sufrir de un narcisismo inherente (Sarduy 1999:1299). Este egoísmo esencial en ambos seres se puede ver como una consecuencia de la falta de relación con el sistema social existente.

El travesti, y el niño representan una ambigüedad sexual previa a la introducción de la norma. Ambos pueden representar un género no regulado, ya que en el registro imaginario lo que prima es la imagen y no el significado. En el registro imaginario, el travesti puede ser la imagen que proyecta. Sin embargo, este primer capítulo de la novela termina con los problemas que aquejan al travesti para tratar de encajar en la sociedad, cuestión imposible por la misma ley, la biología, que crea la regulación. El narrador de la novela cierra esta primera parte proponiendo una idea que desarrollará en el siguiente capítulo: el problema de género lo crea la norma; y, por ende, la sociedad cuando trata de regular los aspectos más privados del ser humano.



Bienvenido al mundo: el registro simbólico según Sarduy

Primeros acercamientos al lenguaje

“Lo simbólico es lo que ciñe y orienta, lo que da consistencia a las instancias imaginarias de la experiencia humana” (Lacan citado por Stravrakakis 2007:42); es decir, el registro imaginario se relaciona directamente con el simbólico, y este registra lo vivido por el ser humano y lo regula para hacerlo homólogo a la experiencia del resto de personas. La regulación es el principal tema que plantea el segundo capítulo de *Cobra*. Cobra, exiliada en un universo errático y hostil, tendrá que aprender los significados y valores de una sociedad de la cual él nunca ha sido parte; para ello, contará con compañeros y maestros que tratarán de dirigirla por el camino “correcto” de lo socialmente aceptado. Sin embargo, al final del capítulo, Cobra muere. En lo que sigue, se examinará las siguientes interrogantes: ¿cómo interpretar la súbita muerte del protagonista de la novela? y ¿por qué el narrador decide este trágico final?

El registro simbólico ha sido siempre relacionado al lenguaje: “El enfoque de lo Simbólico es el momento para evocar la originalidad de la concepción lacaniana de la función del lenguaje en el psicoanálisis” (Jameson 1995:24), ya que este funciona como la primera regulación que se instituye en el ser humano y lo unifica como ser: “el único recurso para él o ella (el infante) es dirigirse hacia el nivel simbólico, buscando un medio para adquirir una identidad estable” (Stravrakakis 2007:43) y también lo inserta dentro de una red de significados interrelacionados que le permite el acercamiento a otros seres:

Lo simbólico ahora libera las investiduras imaginarias de objetos constantemente renovados, que hasta ese momento estaban bloqueados y permite el desarrollo de... la formación de símbolos. Tal formación de símbolos es una precondition fundamental de la evolución psíquica, dado que es lo que puede llevar por sí sola al sujeto a objeto de amor equivalentes al original, la presencia de la madre, ahora prohibidos... (Jameson 1995: 26-27)

Así, el lenguaje se presenta como el medio que permite el desarrollo del ser humano como individuo y ser social. Siguiendo las ideas planteadas por Jameson y Stravrakakis planteo que, en esta segunda parte de la novela, Cobra se va desarrollar íntegramente gracias al lenguaje, pero también veremos el fracaso de su relación con la sociedad, que lo va llevar a una muerte prematura y espantosa.

Son tres las características del lenguaje articulado que permiten la estructuración de la psique y el desarrollo, individual y social, del ser humano (Jameson 1995:27). La

primera de esas características, según Jameson, es la función nominal del lenguaje, la cual problematiza sobre la relación del ser humano a través de la definición de un sustantivo o un nombre: “la adquisición de un nombre resulta en la completa transformación del sujeto en su mundo de objetos” (Jameson 1995:27). Se puede observar que, desde el momento de la denominación del ser humano, su relación con el imaginario cambia. En el contexto imaginario, donde los nombres no han sido establecidos, el niño tiene una libertad que permite el reconocimiento y la experiencia a través de las imágenes que lo rodean; sin embargo, desde el momento en que él obtiene un nombre, deja de ser una imagen para convertirse en una definición. Como señala Lacán:

Que un hombre, no importa cuán confusamente, designe a una persona determinada -en eso consiste exactamente el pasaje al estado humano. Si debemos definir en qué el hombre deviene humano, decimos que es en el momento en que, tan poco como fuera, entra en la relación simbólica. (Lacan citado por Jameson 1995:27)

La relación del ser humano con el otro y consigo mismo se inicia desde el momento en que recibe un nombre; y es que la nominalización de ser humano tiene una doble funcionalidad: lo enmarca como ser autónomo y diferente del resto, pero al mismo momento esta autonomía lo presenta y lo relaciona con el resto de personas presentes en el registro simbólico. Sobre los nombres, Jameson agrega:

Proporcionan, de este modo, una liberación del aquí y ahora del imaginario, dado que la separación, por medio del lenguaje, entre la función paterna y el padre biológico es, precisamente, lo que permite al niño tomar, a su vez, el lugar del padre. El orden de abstracción –la Ley, como lo llama Lacan –es también lo que libera al sujeto de las limitaciones de la situación familiar inmediata y la mala inmediatez del periodo presimbólico. (Jameson 1995:27)

Es relevante señalar la importancia que adquiere el niño al poder tomar el lugar del padre¹⁵, como ser simbólico y en control del lenguaje. Erigirse como el poseedor del lenguaje, y por ende la norma, le permite relacionarse y también sustentarse como sujeto. Además, la utilización del nombre, y la obtención de este, serán las entidades reguladoras que van a poner un alto a la experiencia imaginaria, la cual va a transformarse y va a ser expresada mediante las reglas que el simbólico le permite:

La importancia del símbolo en el desarrollo del yo puede servir para corregir el desequilibrio de nuestra propia presentación y de la noción de lo imaginario a lo simbólico, al demostrar que la adquisición de lo

¹⁵ El término nombre del padre y lo relacionado a este será explicado a mayor profundidad en otro apartado dentro de este mismo capítulo.

simbólico es más bien la precondition de un dominio completo de lo Imaginario... (Jameson 1995:26)

Las experiencias del niño no podrán ser presentadas, ni verbalizadas, si antes no adquiere la capacidad simbólica. Es necesario que el niño se introduzca en este registro mediante un nombre, que luego le va permitir el entendimiento completo de todas las experiencias vividas hasta ese momento.

La segunda parte de *Cobra* inicia de la siguiente manera:

Había errado 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. Sin atreverse a entrar... (Sarduy 1972: 135)

Lo más resaltante es que Cobra se encuentra perdido, errante. Esto se puede entender luego de los hechos que acontecieron al final del capítulo primero. Además, a pesar de que se encuentra en un lugar que podría ser el Teatro Lírico de Muñeca por cuanto las descripciones son similares:

...yacían, desnudas, las putas, entre cojines morados, sobre pieles de lince, acurrucadas en bastos sillones de mimbre cuyos espaldares formaban un círculo de estrellas mudéjares alrededor de sus cabezas; las rodeaban flores de papel, botellas de menta, revistas danesas y monito... (Sarduy 1972:129)

En el caso de que no lo fuese, su experiencia debería permitirle relacionarse y desarrollarse en este lugar bastante parecido al que él habitó en su primera faceta. No se atreve a entrar, pues no puede comprender qué es lo que sucede. La experiencia no es suficiente para su subsistencia, lo que se corrobora cuando prefiere robar, una bufanda y una revista a pesar de tener dinero para comprarlas: “Fue sacando, poco a poco, la franja de estambre. Le arrancó la etiqueta. Se la anudó al cuello. Una banda le surcaba el pecho, la otra caía sobre la espalda, hasta la cintura: el santo de un mosaico ravenés, filacteria de piedras negras. Compró un periódico.” (Sarduy 1972:135-136). Así, evita, en todo momento, relacionarse con otras personas.

Esta incapacidad se explica porque no domina el registro simbólico; de allí que no pueda dialogar ni hacer la compra y simplemente toma lo que desea, de la misma manera como el niño que toma un objeto al alcance de su mano. Existe una falta en Cobra, que aún no domina, que le impide relacionarse con este nuevo mundo simbólico. Esta falta del simbólico se concretiza literalmente en la novela, ya que Cobra está realizando

la búsqueda de algo desde el inicio de este capítulo: “Sabía que iba a encontrarlos... Secuencias vacías” (Sarduy: 1972:137). Él no sabe a quiénes busca, pero sabe que lo está haciendo. Finalmente, la ausencia del registro simbólico se materializa en la falta del nombre, literal, que se da al inicio del capítulo. El narrador decide no dar nombre, al inicio, al personaje que se desarrolla en el segundo capítulo; más adelante se revelará que era Cobra. Él se encuentra sin nombre y sin una guía en este nuevo mundo que se presenta.

Esta pérdida e imposibilidad de socialización se solucionarán con el bautizo que Cobra recibe en la primera parte de este capítulo; es decir, su nominalización. No es coincidencia que dicho bautizo ocurra casi al inicio del capítulo. Cobra no posee nombre ni puede interactuar con el mundo que lo rodea hasta el momento en que es bautizado por su grupo de amigos: “TUNDRA: Te asignaremos un animal. Repetirás su nombre. La boca obra” (Sarduy 1972: 141). En esta cita, uno de sus amigos, TUNDR, inicia el bautizo. Lo primero que llama la atención es que no inicia directamente con la designación de Cobra, sino señalando la importancia de la boca. Esto es resaltante, pues es a través de la boca que el niño se relaciona con el universo que lo rodea. Además, es a través de la boca que el niño puede reproducir e introducirse dentro del lenguaje; y, gracias a ello, defenderse, como más adelante lo demuestra TIGRE: “Y golpea otra vez la pecera. Y al camarero que se ofusca: ¿Qué pasa? ¿No le gusta? ¿Quiere que diga una palabra, una sílaba y lo convierta en pájaro?... Prepáreme un gin tonic.” (Sarduy 1972: 142). El lenguaje puede ser un arma dentro del campo simbólico. El bautizo proseguirá de la siguiente manera: “TUNDRA repitió bostezando “Has pasado por la sumisión, has perdido el poder, etc.” Otra siguió la pausa refresca. ESCORPIÓN: y ahora, ¿lo matamos?... TUNDRA: Falta el nombre” (Sarduy 1972: 153). Antes de asignarle un nombre, los amigos de Cobra le advierten que para que pertenecer al grupo deberá someterse a sus designios. Al respecto, Stavrakakis sostiene:

[...] el sujeto sólo puede existir con la condición de que acepte las leyes de lo simbólico... En ese sentido, es una cierta subordinación, un ejercicio de poder, lo que constituye la condición de posibilidad para la constitución de subjetividad... no hay posibilidad de formación de subjetividad sin subordinación... (2007: 44)

Se puede entender así por qué es necesario que Cobra se someta a la voluntad de sus amigos. El control de estos sobre el inválido, simbólicamente hablando, se observa en que juegan con la fantasía de matarlo. No hay mayor muestra de subordinación que el

control total de la vida del otro. Así, Cobra debe ceder el poder a sus compañeros, quienes se presentan como los poseedores del lenguaje. El bautizo termina de la siguiente manera.

ESCORPIÓN: ¿Cobra?

TOTEM: Cobra para que envenene. Para que ahogue. Para que se enrosque alrededor de sus víctimas y las asfixie. Para que los hipnotice con aliento y sus ojos brillen en la noche, enormes, de oro.

TIGRE: Para que repte y se confunda con las piedras. Y muerda el tobillo. Y de un zarpazo, escamas afiladas, hiera.

COBRA: ¿Y ahora?

TUNDRA: Nada (Sarduy 1972: 154)

Cobra recibe un nombre, y tan importantes como el nombre son todas las características que sus compañeros le asignan. El ser Cobra le confiere la capacidad de defenderse y subsistir en el mundo desconocido en el que se interna, ya que son las características violentas las que se resaltan. Su importancia se hace más evidente si se toma en cuenta que Cobra, en “Cobra I”, no podía valerse por sí mismo. Ahora, el nombre le confiere la posibilidad de hacerlo. Antes, Cobra solo era una imagen divina y digna de admiración; sin embargo, ahora el apelativo es adjudicado a una gran cantidad de significados que lo respaldan y lo definen. Solo mediante el reconocimiento de sí mismo, él va poder relacionarse con el resto: “El poder simbólico por su parte está basado en el reconocimiento de la diferencia, y hace posible la institución de cierto orden: la destrucción imaginaria del otro puede ser reemplazada por una coexistencia pactada” (Julien citado por Stavrakakis 2005:44). Como señala Julien, Cobra solo ahora que es reconocido como un ser único, simbólicamente hablando; ya no es una mera imagen de contemplación.

La segunda característica del lenguaje articulado es la función pronominal. Sobre dicha función, Jameson señala que es a través de esta que se genera la construcción del inconsciente (1995: 28). Los pronombres son las denominaciones del lenguaje que permiten la representación del sujeto como tal: “el pronombre, la primera persona, el significante resulta en la división del sujeto,... que impulsa al sujeto real como si estuviera oculto, y deja en su lugar a un representante –el yo –.” (Jameson 1995:28). Si el sustantivo permite al sujeto introducirse dentro del universo simbólico, es el pronombre quien permite que se represente como un ser. Sin embargo, dicha representación solo va ser posible, “...por medio de las relaciones sostenidas por ese significante con otros significantes. El sujeto mediado por el lenguaje está irremediabilmente dividido porque ha sido excluido de la cadena simbólica... en el mismo momento que es representada por

ella.” (Jameson 1995:28). Así, la comparación con otros significantes hacen al sujeto inconsciente de sí mismo, pues es representado por la denominación pronominal, o nominal, que es una abstracción del sujeto mismo.

En la novela, la aparición de la pronominalización se puede identificar a través del cambio de narrador que se da en la obra. Mientras que, en el primer capítulo de la novela, la narración se da a través de un narrador analista sin una focalización objetiva, en el segundo capítulo, la narración, en su mayoría, pasará a ser a través de un héroe que cuenta su historia¹⁶ con una focalización interna¹⁷. Este cambio se hace evidente solo cuando Cobra toma consciencia de su ser, luego del bautizo. Antes del bautizo, la narración es en tercera persona: “Dejó el periódico, doblado, sobre una pila de revistas” (Sarduy 1972: 136) a cargo de un narrador omnisciente. Una vez que ha acontecido el bautizo la forma de narrar cambia a un “yo” o un “nosotros”: “Emprendimos el camino de regreso” (Sarduy 1972:154). Este cambio se debe a que Cobra va poder representarse como un sujeto del lenguaje cuando ha recibido un nombre. Solo a partir de ese momento puede dialogar con el resto del grupo y es entonces cuando empieza a referirse a sí mismo como parte de un nosotros o como un yo. Así, podemos apreciar que el narrador cede la voz a Cobra:

En cierto sentido incluso el más reticente narrador ha sido dramatizado tan pronto como se refiere a sí mismo como un «yo» (...) Pero muchas novelas dramatizan a sus narradores hasta la saciedad, convirtiéndoles en personajes que son tan vívidos como aquellos de los que nos cuentan... (Booth 1974:143)

Se puede postular que nos encontramos otra vez ante una treta del narrador para indicar el cambio entre estos dos registros. Si bien en la primera parte el narrador acompañaba a Cobra hablando por él, debido a la falta del símbolo, ahora que Cobra ha sido introducido en el lenguaje, el mismo narrador le cede la palabra a Cobra permitiendo que este personaje se convierta en un ser vívido¹⁸. Esto se demuestra en cómo el narrador genera este cambio paulatino, pues trata de engañar al lector mediante, el uso pretérito imperfecto al inicio del capítulo: “Había errado por la calle de las vitrinas” (Sarduy 1972:

¹⁶ Narrador protagonista (Montes de Faisal 1999:33)

¹⁷ Narrador con campo limitado. Solo narra lo que sabe el personaje. (Montes de Faisal 1999:33)

¹⁸ Cabe señalar que Booth cree que los personajes funcionan como narradores dramatizados (1972:144); sin embargo, no se comparte del todo esa idea, pues creo que Cobra no es un disfraz, sino más bien un personaje a quien se le permite hablar y así se permite su dramatización.

135). Este tiempo no sufre variación entre primera y tercera persona¹⁹. El narrador acompaña el uso de este tiempo con narraciones en pretérito simple en tercera persona antes del bautizo, y en primera persona luego de este. Así, el cambio se siente como un proceso fluido que permite el paso de este narrador traductor a un narrador que cede la palabra a Cobra, lo cual permitiría la creación de esta doble representación entre el narrador y Cobra propio de la pronominalización: “Este doble es del orden del símbolo o del significante, un orden que solo es perpetuado lateralmente, por medio de las relaciones sostenidas por ese significantes con otros” (Jameson 1995:28). Así, la dramatización del narrador va a permitir la creación del inconsciente y los pensamientos de Cobra, elementos que no habían sido introducidos en la primera parte de la novela: “Ahora da vueltas alrededor de mí, mirándome... Giro yo también” (Sarduy 1972: 140). Cobra es consciente de su identidad, pues se contrasta a través de otros significantes. La cita muestra exactamente esta disociación, pues se utilizan los pronombres yo y él, tácito, para poder señalar la diferencia entre las acciones de ambos personajes. Sin embargo, Cobra puede definirse en contraposición a otros no solo gracias al inicio del ritual, sino que también puede, por primera vez, expresar sentimientos propios: “Tengo miedo. Llegamos a un claro. Silencio. Risas. Pasa un pájaro” (Sarduy 1972: 152). La verbalización de esta acción solo es posible por la capacidad que ha adquirido Cobra para abstraerse gracias a la pronominalización del lenguaje.

Finalmente, la tercera característica del lenguaje articulado es aquella que Jameson va a denominar alienación simbólica o alienación del Otro (1995: 29). Se debe entender esta tercera característica como “desplazamiento imperceptible entre una concepción de la lengua como estructura lingüística, cuyos componentes pueden ser tabulados, y una concepción de la lengua como comunicación, que permite una dramatización virtual del proceso lingüístico” (Jameson 1995: 29). Así, el lenguaje deja de ser una mera estructura lingüística para convertirse en diálogo, subordinándose al hombre, pero al mismo tiempo subordinándolo. Al respecto, Lacan señala: “La función simbólica se presenta como un doble movimiento en el sujeto: el hombre hace objeto de su acción, pero para devolver a ésta en el momento propicio su lugar fundado” (2014: 275). Así, el hombre se relaciona como quien maneja el lenguaje, pero también se define mediante este. Esta idea permite a Stavrakakis proponer que “...tan pronto como el sujeto

¹⁹ Al final del capítulo, el narrador va recuperar la voz de la narración, en tercera persona, debido a la muerte de Cobra. Sin él, no hay necesidad de darle la palabra a otro personaje.

emerge en el lenguaje, lo real presimbólico, -lo que es imposible de integrar en el símbolo –es postulado como un objeto externo prohibido” (2007:72). El ser humano, al construirse como un sujeto de lenguaje, pierde cualquier tipo de acceso al registro presimbólico y se constituye como tal, y únicamente, a través del lenguaje. De allí que a Lacan plantee la idea de que el inconsciente freudiano es el discurso del Otro (Jameson 1995:30). Así, “los instintos, la libido misma, no importa cuán bullente sea de energía, no pueden ser concebidos en forma independiente a su representaciones... los instintos son ya el orden del significante (Jameson 1995:31). Es decir, desde el momento en que el ser humano accede al lenguaje ya no puede dejar de definirse a través de este. Incluso el inconsciente freudiano, ligado normalmente a los impulsos, para Lacan está dentro del registro simbólico. El mismo ser, y cualquier aspecto de este, pasa a ser analizado por el lenguaje que lo ordena. El ser humano se aliena a sí mismo y solo se puede observar a través de ese gran otro que es el lenguaje.

En esta parte, me enfrento a un problema, pues es difícil determinar la alienación simbólica en un producto artístico que está compuesto principalmente por palabras, como es la novela. Este problema surge porque el proceso comunicativo, a través de la novela, se daría entre esta y el lector, lo cual lo vuelve sumamente subjetivo. Sin embargo, creo que la afirmación de Jameson, sobre las tres características del lenguaje puede esclarecer dicha dificultad: “Sería conveniente considerar estas características en tres grupos, aunque, obviamente, están íntimamente interrelacionados” (1995:27). El hecho de que las otras dos características se encuentren presentes en la obra permite sustentar la posibilidad de esta tercera. Desde el momento que Cobra es bautizado y adquiere la palabra, es que puede relacionarse a través del diálogo y puede también presentarse al lector. Los pensamientos de Cobra podrán ser expresados mediante el lenguaje Quién es todo lo que se sabe de él solo puede ser conocido a través de la palabra; se subordina, así, al registro simbólico. Cobra es un ser de lenguaje y esto será así hasta su prematura muerte al final del capítulo. Una vez introducido en el campo simbólico, será imposible escapar: “... la cadena significativa se vuelve un círculo vicioso, y la historia de la norma misma, del Orden simbólico, no es la de un final feliz, sino más bien de una alienación perpetua” (Jameson 1995:39).

El nombre del padre

Al profundizar en las características del registro simbólico, se hace evidente la relación que este guarda con el término “Nombre del Padre”, término definido como un

significante: “Digamos que con esto Lacan intenta precisar que en la castración no se trata del padre en tanto persona, sino en todo caso del significante en tanto otorga a la función padre un lugar en la estructura de Edipo” (Carbajal 2009:83). Lo que busca dejar en claro Carbajal es que el Nombre del Padre funciona como un orden anterior al nacimiento del ser humano y, en el que el ser humano es introducido. Para Carbajal, el Nombre del Padre es una estructura legal:

Esta estructura legal deberá entenderse de manera doble. Por un lado en tanto legalidad positiva, es decir prohibición efectiva es algo. Y por otro lado, en el sentido de un orden, así como decimos orden simbólico; queremos decir un orden legal que ordena... Para resumir, se podría decir que el Nombre del Padre es el fundamento de la ley. (2009:83).

El Nombre del Padre funciona como una norma que le permite existir al ser humano, pero también señala los límites de lo que puede realizar; así, el Nombre del Padre se transforma en la ley: “En el nombre del padre es donde tenemos que reconocer el sostén de la función simbólica que, desde el albor de los tiempos históricos, identifica su persona con la figura de la ley” (Lacan 2008: 269). Sin embargo, al tratar el tema de las regulaciones, aparece el término del poder por cuanto al someterse el niño al nombre del padre también se somete al poder que este posee: “El Nombre del Padre, el padre simbólico y no el real, es el agente de este poder, el agente de la ley simbólica... el campo simbólico, es el campo de un Amo y un Garante...; la coexistencia no es nunca un dato natural sino un efecto del poder simbólico” (Stavarakakis 2007:44). De lo dicho por Stavarakakis, se puede extraer que la legislación, que el Nombre del Padre impone, es necesaria; y, al mismo tiempo, subordinante. El orden establecido a través de una ley permite que el ser humano instituya todo el concepto de sociedad: “La función paterna introduce un orden, pero un orden estructuralmente diferente al orden natural, un orden que instituye en la sociedad humana, una cierta comunidad de sentido (Lacan citado por Stavarakakis 2007: 58). Así, toda la regulación humana está sustentada en el Nombre del Padre, que funciona como la primera gran norma que se instaura en el ser humano y lo regula para que pueda existir en una sociedad que lo acepte: “En otras palabras, la función del lenguaje en general, el orden social en sí mismo como distinto del orden natural, es soportada por el Nombre del Padre como portador de la ley simbólica” (Lacan citado por Stavarakakis 2007: 58). Los múltiples acuerdos sociales pertenecen al registro simbólico como las reglas que permiten al ser humano existir: “las estructuras sociales son simbólicas” (Lacan citado por Stavarakakis 2007:59). El ser humano existe como tal

gracias a las regulaciones simbólicas a las que se ve supeditado, gracias al Nombre del Padre que lo sostiene.

En la novela de Sarduy, dos entidades funcionan como poseedores de las normas sociales y reguladoras de las acciones de Cobra. Ambas cumplirán la función del Nombre del Padre, pero en diferentes momentos de los tiempos del Edipo²⁰.

El primer grupo que ostenta el Nombre del Padre está conformado por los amigos de Cobra: TUNDRA, TOTEM, ESCORPIÓN y TIGRE, quienes lo le imponen las normativas sociales que desconoce; le enseñan que en la sociedad el hombre se define mediante la violencia:

Y uno de los signos constitutivos de la masculinidad es, sin duda, la violencia, la fuerza, el control, el dominio, la agresividad y la agresión. Todos estos parámetros se han configurado como exigencias de la virilidad. La violencia,... es un discurso de poder que constituye al hombre como sujeto y se comporta como la base de la masculinidad desde tiempos inmemorables. (Alsina y Borrás 2000: 85)

El varón es un ser que asimila la violencia y se define a través de dicha violencia. Sobre este tema, Robert Connell señala: “Una estructura de desigualdad a esta escala, que involucra un despojo masivo de recursos sociales, es difícil imaginarla sin violencia. El género dominante es, abrumadoramente, el que sostiene y usa los medios de violencia” (1997:17). Así, la violencia se presenta como necesaria para la subsistencia social. Los grupos empoderados son aquellos que dominan y utilizan la violencia en su beneficio y eso es lo que sucede exactamente con Cobra y sus amigos: “Y golpea otra vez la pecera. Y al camarero que se ofusca: ¿Qué pasa? ¿No le gusta? ¿Quiere que diga una palabra, una sílaba y lo convierta en pájaro?... Prepáreme un gin tonic.” (Sarduy 1972: 142). En el episodio en el que los amigos de Cobra deciden descansar en un bar antes del bautizo de Cobra, Tigre quiere beber algo para calmar su sed, pero al no recibir lo que desea inicia una pelea. Cobra aprende: “Lo más notable de la conducta humana es, precisamente, que es aprendida, que está basada en la conducta de otros seres humanos y la violencia no es la excepción en este sentido” (Alsina y Borrás 2000: 89), lo cual se evidencia en que más adelante en la novela Cobra se enfrentará a la policía. La violencia le permite a Tigre imponerse en esta escala desigual del trato social; definir que requiere un servicio

²⁰ El segundo y tercer tiempo del Edipo serán analizados en los dos subcapítulos siguientes.

y por tanto el camarero está obligado a brindárselo. Así, además, se definirá como hombre, ya que en la sociedad en la que se encuentra:

...la violencia llega a ser importante en la política de género entre los hombres. La mayoría de los episodios de violencia mayor (considerando los combates militares, homicidios y asaltos armados) son transacciones entre hombres. Se usa el terror como un medio de establecer las fronteras y de hacer exclusiones, por ejemplo, en la violencia heterosexual contra hombres homosexuales. La violencia puede llegar a ser una manera de exigir o afirmar la masculinidad en luchas de grupo. (Connel 1997:18)

La violencia cumple una función homogeneizadora en tanto que establece los parámetros que definen la hombría. Por ello, la violencia no puede ser potestad solo de los amigos de Cobra, sino de cualquier grupo de varones:

Fue entonces cuando en la puerta, como empujado por un resorte, apareció un monje de la secta de los bonetes rojos: -¿Quieres que diga una palabra, una sílaba –amenazó con los puños cerrados, cejijunto –y lo convierta en pájaro? ¿Quiere que haga aparecer aquí mismo cinco mil demonios menores para que lo pinchen, que se le envenene los espíritus vitales?

–Prepáreme un gin tonic –respondió Tigre. (Sarduy 1972:159)

Los pacíficos monjes responden con violencia como Cobra; y sus amigos, por ser varones, se introducen en la norma violenta de lo que es ser hombre. Así, como se ha dicho, la violencia se convierte en la norma que permite definir la masculinidad; es el Nombre del Padre de lo que es ser un hombre para la sociedad. La respuesta repetitiva y sarcástica por parte de Tigre no es más que otra manera de mostrar su hombría, el preámbulo a la pelea entre los grupos y es que: “La violencia de las bandas juveniles en ciertos sectores de las ciudades es un ejemplo notable de la afirmación de masculinidades marginadas contra otros hombres...” (Connel 1997:19). Como se ve, los grupos masculinos utilizan la violencia como un medio para afirmarse frente a otros grupos a quienes consideran menores que ellos. En esta parte de la novela, ser hombre implica ser violento.

Sin embargo, la violencia no es el único aspecto definidor de la hombría:

La virilidad, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza sobre todo), es fundamentalmente una carga. Todo contribuye así a hacer del ideal imposible de la virilidad el principio de una inmensa vulnerabilidad” (Bourdieu citado por Tellez y Verdú 2011:81)

La virilidad se convierte en un concepto idílico que problematiza al varón, pero al mismo tiempo le define los límites de cómo debería ser. En este problema, la sexualidad

y lo relacionado a esta adquiere un rol importante. El varón se convierte en aquel que puede demostrar su desarrollo sexual, lo cual genera una premura insistente en este:

El género es una forma de ordenamiento de la práctica social. En los procesos de género, la vida cotidiana está organizada en torno al escenario reproductivo, definido por las estructuras corporales y por los procesos de reproducción humana. Este escenario incluye el despertar sexual y la relación sexual, el parto y el cuidado del niño, las diferencias y similitudes sexuales corporales. (Connel 1997:6)

La estructura social humana se crea sobre la base de la sexualidad; y los roles sexuales son, normalmente, sinónimos de los roles biológicos. Así, el despertar sexual y la relación sexual será un tema importantísimo, pues permitirá al varón demostrar su condición de hombre frente al resto de varones, pero también frente a la mujer, cuya condición se será determinada por la maternidad y el niño. En el marco de esta estructura, la homosexualidad será percibida, como una contradicción; y, por ello, deberá ser escondida o eliminada.

En la novela, sin embargo, Cobra, aunque convertido en varón, mantiene apetitos sexuales propios de un travesti, como se puede deducir en la descripción que elabora sobre sus amigos antes de que se lleve a cabo su bautizo:

Soldado sudanés. Aguador abisino. Jinete de Etiopía. Cuerpo de Betún, liso y brillante, pupilas color de uva. De un cuerno de buey bebe y se vierte sobre el sexo un hidromiel opaco y acidulado. Bocabajo, se frota el frenillo tenso –cuerda de masenko –, el glande bulboso y morado contra una piel de gamo que la leche manda. (Sarduy 1972:140).

A través de la voz del narrador, Cobra observa el cuerpo de su compañero y presta especial atención al órgano sexual. Además, el hidromiel, como sustancia dulce y apetecible, se análoga al órgano sexual masculino y al deseo que este produce en Cobra, lo que revela su homosexualidad de Cobra. Sin embargo, una vez bautizado, sus amigos le enseñarán que el condicionamiento social rechaza la homosexualidad y valora el discurso de la heterosexualidad: “Otros afirman que la masculinidad se construye sobre los valores consustanciales de una heterosexualidad hegemónica que derivaría en actitudes como la homofobia” (Guasch citado por Tellez y Verdú 2011:90). Dicho discurso se puede apreciar en la siguiente cita: “TOTEM: Nos masturbamos: TIGRE y TUNDRA; ESCORPIÓN y yo. Cada uno termina solo. Nadie toca la leche de otro. No nos miramos” (Sarduy 1972: 167). TOTEM le indica a Cobra que, para los hombres, la masturbación es un proceso privado. La intervención de otro varón está prohibida. La ley

se convierte en límite para Cobra, quien ya no podrá mirar con deseo los cuerpos ni las acciones de sus compañeros.

El discurso de la sexualidad, sin embargo, no solo se manifestará en el discurso y comportamiento de los compañeros de Cobra: “Los muros: fotos gigantes de mujeres en kimonos transparentes, autos de carrera, un templo nepalés, Karel Appel, el Che Guevara. Flores” (Sarduy 1972: 177). En el bar, Cobra y sus amigos verán imágenes de mujeres desnudas, de autos, de lugares exóticos, de artistas y de revolucionarios; es decir, todo lo que permite recalcar los atributos de un varón: el gusto lascivo por el cuerpo femenino, el gusto por las actividades peligrosas, la posibilidad de conocer lugares extraños, y el deseo de revolución, ya sea artística o política. El discurso de la heterosexualidad será impuesto a todos aquellos que se encuentran en el bar, lo cual se ve sustentado por el ocultamiento de la homosexualidad del gurú, personaje que da consejos a los jóvenes: “El gurú le toca la frente: -Has sido escogido entre todos –le susurra al oído -; le acaricia el ombligo y se lo besa. El rubio erecto pronto tiene acceso al éxtasis” (Sarudy 1972:179). Sin embargo, cuando sale de los servicios higiénicos, donde ocurre el encuentro sexual con un joven del bar, dice lo siguiente: “-Yo no he subvertido a ningún sujeto –refunfuña, los ojos encendidos -. ¡Que olor a yerba quemada!” (Sarduy 1972:179). El gurú advierte que no ha pervertido a ningún joven y trata inmediatamente de desviar el tema porque no quiere que nadie se entere de su encuentro sexual, pues podría ser tildado de homosexual. Las normas impuestas en el bar lo obligan a fingir la heteronormatividad, tal como debe hacerlo Cobra frente a sus compañeros. Todos se ven inmerso en el discurso de la normativa sexual.

El otro grupo que cumple la función de regulación social, Nombre del Padre, será la policía, que aparecerá en dos momentos a lo largo del capítulo. El primero ocurre en la carretera cuando Cobra y sus amigos manejan sus motocicletas a altas velocidades, mientras que la policía intentará detenerlos. Lo interesante de este encuentro es que no solo el grupo de Cobra utilizará la violencia para poder escapar; también lo harán los ejecutores de la ley:

...nos siguen los verdosos agentes de la mundana –jeringuillas enormes – agitando marugas de guerra, láseres miniaturizados en cada caries, macromoléculas en las orejas... Para exhortarlos a que regresen TUNDRA dirige a los perseguidores una arenga...le responden con una bomba atómica táctica: el Boom hace temblar la tierra (Sarduy 1972:145).

La policía funciona como un organismo que busca mantener las reglas sociales establecidas; sin embargo, utiliza la violencia para hacerlo. La agresión y el conflicto están tan interiorizados que el ser humano no puede imaginar a la sociedad sin ambos. El problema es que no solo es la policía, todos los sistemas sociales funcionan bajo la permisividad de la violencia:

...los niveles más altos del mundo empresarial, militar y gubernamental entregan un despliegue corporativo bastante convincente de masculinidad, todavía muy poco cuestionado por las mujeres feministas o por los hombres disidentes. El recurso exitoso a la autoridad, más que a la violencia directa, es la marca de la hegemonía (aunque la violencia a menudo subyace o sostiene a la autoridad). (Connel 1997:12)

La policía en la novela funciona como una ejemplificación de estos sistemas sociales aceptados, de la autoridad y la sumisión con la que el ser humano se supedita a las reglas sociales para mantenerlas. El problema surge cuando el hombre intenta huir de estos límites y cruza la valla que la sociedad impone como límites. Por atravesar dicha valla, Cobra muere: “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” (Sarduy 1972:210). Es importante señalar cómo la narración utiliza términos animalescos para describir al policía. Las garras y el pico lo convierten en un ser antropozoomórfico que genera temor. Además, el abuso por parte del policía es total, pues Cobra se encuentra en un estado de debilidad física. El maltrato de Cobra por parte de la policía se convierte en una desgarradora muestra de los sacrificios necesarios que el orden requiere para mantenerse. El sistema que protege y mantiene las reglas termina abusando de los límites que el mismo ha creado, lo que demuestra la imposibilidad de ir en contra de lo establecido por el Nombre del Padre.

El segundo tiempo del Edipo

Determinadas las figuras paternas, es importante retomar el tema del segundo tiempo del Edipo definido así por Lacan: “... el padre se afirma en su presencia privadora, en tanto que es quien soporta la ley, y esto ya no se produce de una forma velada, sino de una forma mediada por la madre, que es quien lo establece como quien dicta la ley” (1999:200). A diferencia del primer tiempo, el padre aparece como norma tangible para el niño; se convierte en la figura castradora que impone los límites del incesto al infante. El niño es privado de su deseo, pues el padre introduce la ley del incesto: “el padre interviene realmente como privado de la madre, y esto significa que la demanda dirigida

al Otro, si obtiene el relevo conveniente, es remitida a un tribunal superior” (Lacan 1999:198). Asimismo, la madre es privada de su deseo, pues solo puede satisfacerlo el padre, ya materializado como norma. Además, la ley se convierte también en prohibición:

Esta prohibición, llega como tal hasta, donde el padre se manifiesta en cuanto Otro. En consecuencia, el niño resulta profundamente cuestionado, conmovido en su posición de súbdito –potencialidad o virtualidad a fin de cuentas saludable. En otros términos, si el círculo no se cierra completamente en torno al niño, y este no se convierte pura y simplemente en el objeto del deseo de la madre, es en la medida en que el objeto del deseo de la madre está afectado por la interdicción paterna. (Lacan 1999:208-209)

La subordinación del niño hacia la madre se problematiza pues la ley del padre interviene para prohibirla y romper la relación entre niño y madre. Finalmente, sobre el segundo tiempo, Lacan señala:

Esta etapa está un poco menos hecha de potencialidades que la primera. Es sensible, pero esencialmente instantánea, por así decirlo, o al menos transitoria. No por ello menos capital... Si es que se puede establecer la tercera relación, la etapa siguiente, que es fecunda es porque el niño es desalojado, y por su bien, de aquella posición ideal con la que él y la madre podrían satisfacerse, en la cual él cumple la función de ser su objeto metonímico. (Lacan 1999:2009)

El segundo tiempo del Edipo es una fase efímera, pero necesaria: la intervención del padre y la castración son condiciones esenciales para el desarrollo del niño, pues esta primera aproximación a través del padre le demostrará los límites de los actos que puede realizar, de manera similar a los límites que más tarde la sociedad impondrá sobre él.

En la novela, los poseedores de la ley y la norma, como ya se ha demostrado en el subcapítulo anterior, son el grupo de amigos de Cobra y la policía. Ambos grupos cumplen el rol del padre, ya que son figuras activas y aparecen en contraposición de la de La Señora, personaje de la primera parte, quien representaba a la madre. El discurso de La Señora sobre cómo debía ser Cobra es suplantado por los límites que le imponen a Cobra estos nuevos agentes. . Recordemos el discurso que propone La Señora sobre cómo debe ser Cobra:

Cobra era su logro mejor, su “pata de conejo”. A pesar de los pies y de la sombra..., la prefería a todas las otras muñecas terminadas o en proceso. Desde que amanecía escogía sus trajes, cepillaba sus pelucas, disponía sobre los sillones victorianos casacas indias con galones de oro, gato vivos y de peluche; ocultaba entre cojines para que al sorprendieran a la hora de la siesta, acróbatas de cuerda y encantadores de serpiente que al ser tocados

ponían en marcha un Vals sobre las olas con chirridos baritonales, de flautilla de lata. (Sarduy 1972:14)

Y el grupo de amigos:

TOTEM: Cobra para que envenene. Para que ahogue. Para que se enrosque alrededor de sus víctimas y las asfixie. Para que los hipnotice con aliento y sus ojos brillen en la noche, enormes, de oro.
TIGRE: ara que repte y se confunda con las piedras. Y muerda el tobillo. Y de un zarpazo, escamas afiladas, hiera. (Sarduy 1972: 154)

Si bien en este trabajo ya se han analizado separadamente, quiero comparar los párrafos citados y analizar cómo el primer discurso es contradicho por el segundo. El discurso de La Señora resalta las cualidades femeninas de Cobra a pesar de no ser mujer. La Señora desea que Cobra sea el travesti más femenino y bello del Teatro lírico de Muñecas, de allí su preocupación por su aspecto. En cambio el padre, representado en los amigos de Cobra, prohibirán este deseo, pues Cobra, biológicamente varón, tiene que cumplir con las reglas que la sociedad impone: el varón debe ser violento. Cobra, en la segunda parte, se supedita a las órdenes de sus amigos, la ley que ellos imponen, lo cual lo llevará a enfrentarse a bandas de monjes, escapar de la policía y a practicar otras actividades peligrosas, eliminando cualquier rasgo de feminidad que el deseo de la madre podría aún mantener en él. Además de eso, el descubrimiento de las reglas de la heterosexualidad no hace más que confirmar la imposibilidad de Cobra de volver a ser objeto de deseo de La Señora y la imposibilidad de satisfacer el deseo de esta. Incluso, la facilidad y velocidad con que Cobra acepta este nuevo discurso, --pues a pesar de sus tendencias homosexuales quiere pertenecer a este grupo de súper machos-- demuestra la facilidad con que el segundo tiempo del Edipo se impone en el infante: “En este nivel se produce lo que hace que el niño le vuelva, pura y simplemente, la ley del padre concebida imaginariamente por el sujeto como privadora para la madre” (Lacan 1999:198).

El tercer tiempo de Edipo

El tercer tiempo del Edipo es la etapa final del desarrollo del infante, el que permite al niño constituirse como un ser frente a la norma. Lacan lo definirá: “En tercer lugar, el padre se revela en tanto que él tiene. Es la salida del complejo de Edipo. Dicha salida es favorable si la identificación con el padre se produce en este tercer tiempo, en el que interviene como quien lo tiene” (1999:200). Es decir, en esta etapa el padre se presenta como poseedor del falo, pero también como aquel que puede otorgar dicho falo al niño y no como el único poseedor:

Interviene en este nivel para dar lo que está en juego en la privación fálica, término central de la evolución del Edipo y de sus tres tiempos. Se manifiesta efectivamente en el acto del don... En cierto modo el discurso del padre se convierte en el mensaje de la madre, en tanto que ahora permite y autoriza” (Lacan 1999:211).

Así, el padre se transforma en un ser permisivo y donador, en contraposición al padre imperativo y castrante del segundo tiempo. Lacan agrega. “El falo, el padre ha demostrado que lo que daba solo en la medida que es portador,... de la ley” (1999:1999), lo que demuestra que el padre se presenta como quien posee el falo, pero debe demostrarlo ante el infante. Finalmente, el infante tendrá que comprobar si el padre es el verdadero poseedor del falo o no: “Si el padre es interiorizado en el sujeto como Ideal del yo y, entonces, no lo olvidemos, el complejo de Edipo declina, es en la medida en que el padre interviene como quien, él sí, lo tiene” (Lacan 1999:201). Solo el infante podrá salir del tiempo del Edipo cuando reconozca al padre como quien posee el falo y no como quien lo encarna. El infante reconoce que el padre ha sido castrado, pero ahora está en posesión del falo. Una vez terminada la etapa, el infante encontrará una identificación con el padre, quien le permitirá constituirse como hombre: “El niño tiene todos los títulos para ser hombre y lo que más tarde se le pueda discutir en el momento de la pubertad, se deberá a algo que no haya cumplido del todo con la identificación metafórica con la imagen del padre, si esta se ha constituido a través de esos tres tiempos” (Lacan 1999:201). El niño finalmente podrá más adelante ser un ser idéntico a su padre.

Sin embargo, esta aceptación final del padre castrado no ocurre en *Cobra*. La novela cierra la segunda parte con la inesperada muerte de Cobra quien nunca acepta completamente el discurso de los padres que lo regula. La muestra más clara es su asesinato justo cuando decide tomar una actitud violenta como sus compañeros frente al padre simbólico, representado en la policía. ¿Por qué sucede esto? ¿Por qué Cobra no puede atravesar el Edipo? La respuesta recae en su homosexualidad.

Lacan, en la tercera parte de *Los tres tiempos de Edipo (II)*, acerca del proceso edípico en los homosexuales plantea: “...es una inversión con respecto al objeto que se estructura en un Edipo pleno y acabado. Más exactamente, aunque realiza esta etapa de la que hemos hablado hace un momento, el homosexual lo modifica bastante sensiblemente” (1999:213). El homosexual genera un proceso inverso del Edipo, ya que nunca atraviesa la tercera etapa; todo lo contrario, genera un retroceso y se instala frente a la madre. En la novela, Cobra nunca supera la regla, nunca llega a identificarse con los

jóvenes que lo acompañan, aunque intenta desesperadamente hacerlo. Esta imposibilidad culmina con su muerte y la manera como ocurre:

Con cascos metálicos que imitaban cabezas de lechuza, de águila filipina comedora de monos, un agente del orden se acercó a Cobra:

-Documentos...

-Drogas...

-Divisas...

-Detenido...

Conocemos la afición del inculcado por el teatro pedagógico.

No perdió un solo afecto:

Le entregó una flor,

un tempo del Edén,

se sacó el sexo y le orinó los pies.

Sujetándolo por los hombros el policía lo arrinconó contra pared. Le enterró en el cuello las garras. Con el pico de Acero le perforó el cráneo.

(Sarduy 1972:209-210)

Es relevante destacar la oposición que se establece entre Cobra y el agente de la ley. Mientras que el policía es descrito como un ser bestial con características animalescas, las cuales también representan las acciones violentas que este va a cometer, Cobra asume un papel sumiso: frente a la violencia, responde con la entrega de una flor y orinándole los pies al agente del orden. Connel señala:

La masculinidad existe sólo en contraste con la femineidad. Una cultura que no trata a las mujeres y hombres como portadores de tipos de carácter polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad en el sentido de la cultura moderna europea/americana. (1997:2)

La masculinidad, como ya se ha demostrado en el subcapítulo anterior, se construye a través de la identificación con la violencia; por ello, el agente de la ley presenta estos rasgos animalescos, representación de la imposición masculina. En cambio, la feminidad se construye en contraposición a esta figura violenta. Así, la mujer se convierte en un ser pacífico y calmado. La primera reacción de Cobra se produce, exactamente, de esta manera. Él no responde con violencia, como había aprendido de sus amigos, sino entregando una flor, en señal de paz, en señal de feminidad. Luego, la acción de orinarse puede leerse como una muestra de miedo frente a la figura de la ley, lo cual sustentaría, también, su sumisión al policía. Cobra no actúa como se espera que lo haga un hombre; por el contrario, actúa como una mujer. Lacan señala al respecto que el homosexual: “se aferra muchísimo a su posición de homosexual y a sus relaciones con el objeto femenino, en vez de abolidas, están por el contrario muy profundamente estructuradas” (1999:213). La actuación de Cobra muestra que en él sigue presente el

“Teatro Lírico de muñecas” y la imagen de la madre, su condición travesti de la primera parte. El Cobra miembro de esta pandilla de jóvenes de la segunda parte ha desaparecido: “Se puede advertir cierto número de rasgos en el homosexual y en primer lugar una relación perpetua y profunda con la madre... es porque de alguna forma, la madre dicta la ley al padre” (Lacan 1999:214). En Cobra aún se mantienen los rasgos femeninos que la imagen de travesti le permitía exteriorizar; es decir, no se ha desapegado de la madre. Lo ha intentado, pero debido a su condición de homosexual regresa en el Edipo y en lugar de poner como ley al padre, encarnado en sus amigos, pone como norma la figura de la madre y vuelve, inconscientemente, a tratar de cumplir el deseo de ella: tener la imagen y aparentar ser una mujer.

La heteronormatividad y el género simbólico

Sarduy, en su ensayo *La simulación*, plantea:

La puesta en escena del travesti tiene su reverso y su contrario..., en lo que, aparentemente, más se le parece: la pasión –aun en el sentido cristiano de la palabra, es decir, corrección y sacrificio del cuerpo –del transexual, que remodelando su cuerpo realiza lo imaginario.... Para el travesti la dicotomía y oposición de los cuerpos queda abolida o reducida a criterios inoportunos o arqueológicos; para el transexual, al contrario, esa oposición no solo se mantiene sino que es subrayada, aceptada (Sarduy 1999:1300).

El escritor desarrolla aquí a algunos puntos interesantes respecto al binarismo sexual social y es que la existencia del transexual demuestra el intento de “normativizarse” por parte de la sociedad. Se utiliza palabras como corrección y sacrificio en el sentido cristiano de la palabra, pues es el acto correctivo se convierte en casi una imposición divina, un acto de fe. Y lo más curioso es que, a pesar de que el transexual intente reintegrarse a este discurso social que lo ha expulsado, la transformación no hará más que obvia la dicotomía sexual, lo que deja en claro que la biología, y el azahar del nacimiento, permiten la verdadera aceptación del discurso sexual social. Por otro lado, el travesti se presenta como ajeno a este problema, y es que el travesti es visual. No ha sido contaminado por la heteronormatividad. El travesti, como Cobra en la Cobra I, es un pasado primordial, que desgraciadamente hoy en día no es comprendido por lo heteronormativo: “El travesti remite a la arqueología a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino, que se sitúa en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y la separación física de los sexos...” (Sarduy 1999:1300).

Si bien en este segundo capítulo de la novela *Cobra* no se presenta como un travesti, sí se deja muy en claro la importancia del discurso heteronormativo y la sexualidad. La imposición de lo que es ser hombre y cómo debe comportarse funciona como una inmensa malla que sostiene la narración del capítulo tanto como a su protagonista. El complejo de Edipo funciona como esa primera malla heteronormativista a la que se enfrenta el ser humano:

Lo simbólico es el reino de la Ley que regula el deseo en el complejo de Edipo». Ese complejo se entiende como derivado de una prohibición primaria o simbólica contra el incesto,... En otras palabras, la madre es alguien con quien un hijo y una hija no tienen relaciones sexuales, y un padre es alguien con quien un hijo y una hija no tienen relaciones sexuales, una madre es alguien que sólo tiene relaciones sexuales con el padre, y así sucesivamente. Estas relaciones de prohibición están codificadas en la «posición» que ocupa cada uno de estos miembros de la familia. Así pues, ocupar dicha posición es estar en dicha correspondencia sexual entrecruzada, al menos de acuerdo con el concepto simbólico o normativo de lo que aquella «posición» es. (Butler 2006:72)

Butler señala que la imposición del complejo siempre funciona en base a la paridad entre padre y madre, e hijo e hija. Desde el momento que el niño acepta ser niño, lo hará por una obvia identificación con el padre y una diferenciación a la madre, perpetuando la dicotomía sexual social. Y es que la introducción del simbólico en el niño es también la introducción de la sexualidad: “Lo simbólico se entiende como la esfera que regula la asunción del sexo, cuando se entiende el sexo como una serie de diferencias de posiciones masculinas y femeninas” (Butler 2006:77). El discurso sobre lo que es ser hombre y ser mujer no será más que un constructo normativizado que busca la hegemonía entre la población, como cualquier otro sistema simbólico: “el género es un indicador de las relaciones proscritas y prescritas por las que un sujeto es socialmente regulado y producido” (Butler 2006:77).

Como se ha visto, en esta segunda parte de la novela se han planteado esos constructos así como su agresividad y violencia. Lo preocupante es que todo ser humano, no solo el transexual, se somete al discurso social-sexual. Y aquellos que no cumplen con los discursos de lo masculino y femenino serán castigados con la discriminación, la expulsión o el rechazo, medidas que crea el sistema para tratar al diferente. La muerte es el castigo mayor; la última respuesta de la sociedad, y el sistema simbólico, para mantener el orden. En esta línea, la muerte de *Cobra* puede interpretarse así: solo la homogenización es permitida; todo aquello que es diferente será suprimido. Estamos ante un discurso sobre

la sexualidad y sobre todo sistema simbólico que rige en el ser humano, sistema que se inicia en el momento que el niño se adecua al lenguaje y al nombre del padre.



¿Bienvenido a lo desconocido?: lo real según Sarduy

Problemas para enfrentar lo real

Al iniciar la escritura de este capítulo, me encuentro con una paradoja de difícil resolución: ¿cómo definir lo real? Aunque la conceptualización de este término es indispensable para poder cumplir con el objetivo propuesto en esta tesis, al revisar los intentos de definición, se comprueba que lo real no es definible, como lo señala Stavrakakis:

Según Lacan, el significado, lo que es supuesto ser, a través de sus conexiones con la realidad externa, la fuente de la significación pertenece a lo real. Pero este real que se resiste a la simbolización, esta es la definición de lo real en Lacan: lo real es lo que no puede ser simbolizado, lo imposible. (2007:52)

Asimismo, Zizek sostiene que “Si hay noción de lo real, esta es extremadamente compleja, y por esta razón no se la puede captar de una manera que implicaría todo” (2008:74). Y, en la misma línea, Jameson determina que “No debemos esperar, no obstante, mucha ayuda de Lacan para que nos haga una descripción de un campo, del cual él, en alguna parte observa que “lo Real o lo que es percibido como tal es lo que se resiste a la simbolización en forma absoluta”. (1995:48)

Como lo señalan los autores mencionados, lo real es lo que se resiste a cualquier tipo de simbolización. Su registro escapa a los límites de lo simbólico, el lenguaje; y de lo imaginario, las imágenes. Ello imposibilita construir una definición inequívoca del término. Así, las interrogantes ¿qué es lo real? y ¿cómo es representado en este último capítulo de *Cobra?*, que se presentan en este capítulo, pertenecen al ámbito de la interpretación personal. Sin embargo, esta individualización interpretativa, más que convertirse en un problema, en el momento de analizar el registro de lo real muestra que la reflexión que se ha elaborado sobre los otros dos registros ha sido fructífera, pues nos permite delimitar qué no es lo real. Y, de esa manera, darnos cuenta de que no debemos proponer, ambiciosamente, ¿qué es lo real?, sino ¿qué entendemos por lo real?:

El reto para todo lector de Lacan es articular su propia lectura, sin reducir la complejidad del pensamiento lacaniano a su particular sedimentación y sin suturar cierta indeterminación que tiene que ser preservada como una huella de lo real sin representación. En términos simples, en lugar de imitación necesitamos interpretación, una interpretación que no busque al *real* y definitivo Lacan y que, para evitar esa seducción de omnipotencia

teórica, elija concentrarse en la constitutividad de lo real lacaniano, el elemento que interactúa con lo imaginario y lo simbólico desbaratando las certezas que articulamos mediante estos últimos. (Stavrakakis 2007:22)

La única manera de enfrentarse a lo real es a través de la interpretación y la investigación personal. La interpretación se convierte en la herramienta que nos permite acercarnos a lo desconocido y, también, ir más allá de los límites que el simbólico y el imaginario admiten.

Por ello, a continuación, en lugar de presentar una definición inequívoca, se presentarán tres diferentes aproximaciones a lo real sobre la base de los textos teóricos de Zizek, Recalcati y Stavrakakis. De esta manera, se buscará demostrar que el “Diario indio”, al igual que lo real, no busca una lectura única, sino múltiples interpretaciones.

Primera aproximación: lo real como fraccionamiento en el lenguaje - El “Diario indio” como la narración del trauma

Zizek propone en *Cómo leer a Lacan* algunas aproximaciones de lo que, desde su perspectiva, es lo real:

---Para Lacan lo real, en última instancia, tiene que ser completamente desustancializado. No se trata de algo externo que se resiste a ser integrado en la red simbólica, sino de una fisura en la red simbólica misma. Lo real entendido como la cosa monstruosa detrás del velo de la apariencia... (2008:76).

Lo real se presenta como lo que demuestra los límites de lo que el entendimiento humano, necesariamente simbólico, puede y no puede comprender. Así, es incomprendible porque no se rige bajo los mismos sistemas de orden del ser humano y porque se encarna en la cosa monstruosa indescriptible. Zizek complementa esta idea con una reinterpretación del concepto del trauma freudiano. El problema que plantea el trauma no consiste, señala Zizek, en cómo debe ser simbolizado a través de los límites del lenguaje, sino en cómo el hecho traumático reaparece para llenar los espacios que se escapan de lo simbólico: “El hecho original es aquí el atolladero simbólico y el acontecimiento traumático resucita para rellenar las fracturas del universo del sentido” (Zizek 2008:87). De esta manera, el hecho traumático se convierte en el velo que intenta cubrir la fisura dentro del discurso simbólico para seguir manteniendo dicho orden. Sin embargo, por la misma condición del hecho traumático y por la manera inconexa como

se presenta frente al resto del universo simbólico, termina evidenciando su pertenencia al registro de lo real.

La tercera parte de *Cobra*, el “Diario indio”, difiere totalmente de todo lo que se ha narrado en la novela hasta este momento. El “Diario indio”, a diferencia de los capítulos anteriores, se construye a través de segmentos no narrativos fragmentaria, que se superponen unas a otras:

De tantos caramelos que comía/ al dios-elefantito/ le creció la barriga. / Se cayó de su montura –un ratón. /la luna se río. / Él le tiró un colmillo.

He nacido. Un paso. Muero

Juntando en círculo el pulgar y el índice –esferillas de oro pegadas a la nariz, lunares de celuloídes en las mejillas... (Sarduy 1972: 231)

En menos de la mitad de una página se presentan tres narraciones diferentes: las aventuras del dios elefantito, la existencia del hombre efímero y la vida de las prostitutas indias. Esta organización fragmentada se repite a lo largo de todo el capítulo y se presentan alrededor de más de 50 historias diferentes. En algunos casos, se presenta una sola vez una historia a lo largo de todo el capítulo, mientras que otras son retomadas a lo largo de todo el tercer capítulo de la novela. Incluso, aparecen textos de otros autores como poemas de Octavio Paz (Sarduy 1972:229) o extractos de los *Diarios de Colón* (Sarduy 1972:236).

Mi hipótesis es que esta fragmentación en la organización del texto se produce por cuanto el “Diario indio” funciona como una representación de la grieta en el sistema simbólico. Dicho fractura se puede observar, en primer lugar, literalmente, ya que el “Diario indio” parece compaginarse como un subcapítulo dentro de *Cobra II*, el cual representa al sistema simbólico según mi interpretación. Sin embargo, como señala Gustavo Guerrero-Francois en su “Nota filológica”, que sirve de introducción a *Las obras completas de Severo Sarduy*, el “Diario indio” fue escrito independientemente de *Cobra II* y fue pensando como un texto aparte dentro de la novela:

Este manuscrito es, a todas luces, una copia del texto definitivo: 193 páginas...Solo falta allí el capítulo final de la novela, el famoso “Diario indio”, que fue dictado a su regreso de su primer viaje a Oriente en la primavera de ese mismo año... Si el orden en que se publicaron estos avances refleja de algún modo el proceso de redacción de la novela, puede conjeturarse que la segunda parte de *Cobra* es anterior a la primera y responde a un proyecto distinto... (Guerrero-Francois, 1999: XXVIII)

Tal como señala Guerrero-Francois, tanto la primera como la segunda parte se escribieron anteriormente al “Diario indio”. Incluso, Sarduy presentó un manuscrito donde el tercer capítulo no se contemplaba como parte de la obra. La inclusión de este capítulo, que fue escrito independientemente e incorporado a un texto ya finalizado, demuestra que el “Diario indio” se construye como un quiebre, literalmente, dentro del segundo capítulo de *Cobra*. El tercer capítulo de la obra rompe con la forma de narración que se había tenido en “Cobra II” hasta ese momento. “El diario indio” intenta pasar inadvertido, al igual que el trauma según Zizek, hasta que el lector se enfrenta al cambio radical en la organización del texto.

Otro elemento importante para comprender la relación entre el concepto de trauma y “El diario indio” es su composición, ya que demuestra la ruptura dentro del sistema simbólico. Gustavo Florero Quintero en su artículo “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización” señala que el discurso fragmentado se relaciona directamente con la novela moderna, a la cual define como: “aquella expresión literaria parcial y limitada que entiende la imposibilidad de representar cualquier realidad” (Forero 2011:34). Si bien el texto de Florero no hace referencia a lo real, sí demuestra los límites que tiene el lenguaje para representar la realidad y cómo en la novela moderna latinoamericana se construye sobre esta imposibilidad. En este punto es importante definir el concepto de realidad: “no es más que una construcción social de duración limitada. La realidad siempre está construida en el nivel del significado y el discurso” (Stavrakakis 2007:89). La realidad es una construcción simbólica que el ser humano crea para mantener el estatus quo social. Se trata de reglas que segmentan el orden y lo mantienen, y permiten el desarrollo social de las personas. Sin embargo, esto no niega su artificiosidad. Incluso, Stavrakakis sostiene que no es más que una apariencia, un velo que intenta mantener un orden ficticio dentro de la sociedad humana: “...la realidad social no es un referente estable, un depósito de identidad, sino una apariencia creada por el juego de la simbolización y la coherencia fantasmática” (Stavrakakis 2007:89). De esta manera, mediante la fragmentación de la narración del texto y de la inconexión entre los temas narrativos se muestra la artificialidad de la realidad y los límites que tiene el lenguaje como sistema representativo, como señala Florero. Así se puede deducir que si falla el lenguaje, sistema simbólico por antonomasia, también falla la realidad. La aparición de textos de otros autores en la narración del “Diario indio” apoya esta idea, de acuerdo con Levine: :

Sarduy usa citas apolilladas de todas las "literaturas" para tejer una nueva estructura... en esa repetición, aún si una palabra es repetida, resulta diferente, porque ahora está en un lugar distinto y tiene una relación distinta con las otras palabras que la rodean. Sarduy reduce constantemente a ruinas el viejo concepto marmóreo de la paternidad literaria y de la fidelidad al autor, borrando la diferencia entre lo que es original y lo que es copia. (Levine 1975:565)

Levine, traductora de *Cobra* al inglés, en “La escritura como traducción: *Tres Tristes Tigres* y una *Cobra*”, afirma que Sarduy intenta crear una nueva estructura que ignora la vieja distinción entre la originalidad y la copia. Así, siguiendo lo propuesto por Zizek, sobre la imposibilidad de la integración de lo real a lo simbólico (realidad), los textos de otros autores que Sarduy incluye, funcionan, una vez que han perdido su significado, como un velo que trata de cubrir lo incodificable, lo real. Los textos ajenos no se utilizan para dar una explicación, sino para demostrar que dicha explicación es imposible. De este modo Sarduy busca demostrar los límites del lenguaje y, también, de la realidad, pero, al hacerlo, da cuenta de la existencia de lo real. Esta idea también es compartida por Stravakakis: “La realidad está marcada por una falta y, al mismo tiempo, intenta cubrir esta falta mediante los recursos simbólicos e imaginarios a su alrededor” (2007:89). El intento de cubrir lo real se observa en el “Diario indio”, donde la desestructuración de la narración y los textos tomados de otros autores sirven para demostrar los límites del lenguaje y generar la duda sobre aquello que se oculta detrás del velo del lenguaje.

En “Recordar, repetir y reelaborar” Freud propone que la narración de un paciente que ha sufrido algún tipo de trauma se caracteriza por “El olvido de imprecisiones, escenas, vivencias, se reduce la más de las veces a un bloqueo de ellas” (1991:150). Este discurso impreciso, desordenado y que oculta información busca cubrir la fractura en lo simbólico, siendo “el trauma real solo retroactivamente para ayudar a convivir... con el impase simbólico” (Zizek 2008:82). El trauma solo se aprecia como tal cuando se contrasta con el registro simbólico en el cual se inserta. Además, esta narración se caracteriza por ocultarse detrás de recuerdos falsos: “El olvido encuentra otra restricción al apreciarse de recuerdos encubridores, de tan universal presencia” (Freud 1991:150). La creación de recuerdos falsos busca mantener el orden simbólico establecido en el ser humano, ya que oculta las fracturas que demuestran lo real. Finalmente, Freud señala que “el analizado no recuerda en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo actúa. No lo reproduce como recuerdo sino como acción; lo repite, desde luego que lo hace”

(1991:152). La redundancia trata de ocultar la fractura, pero en lugar de eso la evidencia: “Repite todo cuanto desde las fuentes de su reprimido ya se ha abierto paso hasta su ser manifiesto: sus inhibiciones y actitudes inviables, sus rasgos patológicos de carácter. Y además durante el tratamiento repite todos sus síntomas” (Freud 1991:153).

Aplicando lo propuesto por Zizek, el planteamiento freudiano puede aplicarse a la estructuración del intento de la narración del trauma. Así, en la novela, el “Diario indio” sería el intento de narración del personaje Cobra²¹ de la primera y segunda parte. Los múltiples fragmentos presentes en la última sección de la novela expresan las imprecisiones que permiten ocultar el recuerdo reprimido. Desde esta perspectiva, toda el “Diario indio” puede leerse como el relato de un paciente que trata de ocultar la fisura en su sistema simbólico. Esta lectura permite explicar el contraste entre esta sección y las otras de la novela. . Mientras que en “Cobra I” y “Cobra II” se podía mantener cierta unidad, a través de Cobra y los hechos que le acontecían, ya sea en el Teatro lírico de Muñecas o en compañía de la banda de jóvenes delincuentes, en esta última parte de la novela parece que no hubiera conexión alguna entre lo narrado ni entre las tramas desarrolladas en los capítulos anteriores ni en las diversas nuevas líneas que se presentan en el “Diario indio”. Tampoco se menciona a Cobra en las treinta y cinco páginas que abarca esta sección. Así, se podría concluir que *Cobra* finaliza con el intento por explicitar el trauma de su personaje principal. El lector se convierte de esta manera en el analista que acompaña a Cobra para intentar descubrir los fraccionamientos de su simbólico, antes de que sea brutalmente asesinado por las fuerzas de la ley en la segunda parte de la novela

Ahora bien, si afirmamos que el “Diario indio” es el intento de la narración del hecho traumático, surge, necesariamente, la pregunta: ¿qué hecho traumático oculta Cobra? Para Freud estos hechos se evidencian mediante la compulsión que tiene el paciente de actuar y repetir el hecho traumático. Pero, en esta última parte de la novela, es imposible ver las acciones del narrador, pues no aparece ni es nombrado como un personaje de la historia narrada. ¿Cómo identificar entonces el hecho traumático? Zizek, al explicar su concepto de trauma, utiliza el caso analizado por Freud de “El hombre de los lobos”, caso de Serguéi Pankéyev, quien a muy temprana edad observó a sus padres practicando el coito anal:

²¹ Esta interpretación es compartida por Lizardo Herrera en su artículo “Cobra y el juego de la simulación”, en el cual profundiza mucho más esta idea. (2006:148)

Sin embargo, cuando esta escena ocurrió originalmente, no había nada traumático en ella: lejos de haberlo shockeado, tan solo se inscribió en su memoria como un acontecimiento cuyo sentido no estaba claro para él. Años más tarde, cuando el niño se obsesionó con la pregunta: ¿De dónde vienen los niños? y comenzó a desarrollar teorías sexuales infantiles, prolongó este recuerdo para utilizarlo como escena traumática que encarna el misterio de la sexualidad. (2008:81-82)

La escena del acto sexual desarrolló un trauma en Serguéi, pero no de manera inmediata, sino retroactivamente, cuando despierta en él su curiosidad sexual. Es importante señalar que para poder identificar el trauma se debe ubicar un recuerdo que desestabilice el sistema simbólico conocido, como en el caso de “El hombre de los lobos” fue la práctica del coito anal de sus progenitores.

En el “Diario indio” existe una sola escena que remite a otra escena incluida en “Cobra II”:

TUNDRA: ¿Qué tengo que hacer para convertirme al budismo?
 EL Gran Lama: Rasparse la cabeza. Ah, y por favor, si de verdad quiere “entrar en la corriente”, detenga ahora mismo toda violencia. El embajador de Francia vino a verme por la mañana; por la tarde, en el Rajasthan, su hijo mató un tigre. De aquí se fueron al Ashoka Club y bebieron cerveza de arroz. De cierto os digo, bikús de Holanda, que es la Sed lo que os impide ver lo no-compuesto, lo no-creado, lo que no es ni permanente ni efímero. ¿Qué les parece esta pintura tan antigua, regalo de un lama encarnado del Bhutan?

ESCORPIÓN: Tengo miedo a morir en accidente, ¿qué debo hacer?

RESPUESTA DESEADA: LOS agregados que componen el hombre, oh pálidos, no son más que productos desprovistos de la menor realidad: comprenderlo engendra una alegría que ignora la muerte.

Respuesta (de lo) real: ¡Vamos hombre! ¡Para eso están los amuletos! Éste, por ejemplo —y toma de una mesita un puñal de cuatro filos y en el mango emblemas—, codiciado por varios museos de Occidente, envuelve el cuerpo de quien lo posee en un halo invulnerable. O este —sacude mía maruga de pergamino, dos perdigones la golpean, en la punta de un hilo—, que de seguro nunca han visto: protege y fortalece.

TOTEM: ¿Cómo eliminar la angustia?

EL GRAN LAMA: Siéntese con las piernas cruzadas —y, soltando las pantuflas, cruza él las suyas, que aprieta un pantalón de gamuza amarilla—, la espalda derecha, la atención alerta. Un círculo. En él inscriba un cuadrado. En el centro, una deidad de su preferencia. Concéntrese en ella. Claro está, para comenzar, es necesario un soporte, un mandala pintado, como este— y desarrolla sobre el tapiz una tela pintada, con geometrías concéntricas —, tan milagroso y antiguo, que a usted, para tan noble

empeño, le cedería por unos dólares: poco podrían pretenderlo las rupias de este país, y, of course, mucho menos las indias.

TIGRE: ¿Cuál es el verdadero camino de la Liberación?

EL GRAN LAMA se queda en silencio. Una risita boba (en el salón contiguo, sobre un sofá, sus hijos hablan por un teléfono rojo, de material plástico). (Sarduy 1972:257-259)

Lo que hace diferente a las escenas son las preguntas y la preocupación de los amigos de Cobra, y las respuestas que obtienen del Gran Lama en Cobra II:

Escorpión: ¿Qué tengo que hacer para librarme del ciclo de las reencarnaciones?

El gurú: Aprender a respirar.

(Aplausos. Risas. Silencio.) (Un atleta abisinio se desmaya.) (Se deslizan por una ventana entreabierta, el índice sobre los labios y sendos maletines, cuatro pin-ups desnudas y untadas de Ambre Solaire. Coup de théâtre: según alcanzan el centro de la sala sacan de los maletines cuatro uniformes recién almidonados del Ejército de Salvación, y cuatro alcancías gigantes. Abotonadas del tobillo al cuello, en cofia blanca, a partir del gurú y hacia los cuatro puntos cardinales van agitando el cepillo: fragor de florines.)

TOTEM: ¿Cuál es el mejor ejercicio espiritual?

El gurú: Siéntese. Ponga el pie izquierdo sobre el muslo derecho y el derecho sobre el izquierdo. Cruce los brazos por detrás de la espalda. Con la mano derecha agárrese el pie izquierdo, con la izquierda el derecho. Mírese el ombligo. Y luego trate de desenredarse...

(Un adolescente marroquí —cuerpo de betún, liso y brillante, pupilas color de uva— baila al son del cuarteto numismático. Un holandés le baña la cabeza, denso tapiz de astracán, con cerveza negra que le corre por la espalda, entre las nalgas.) (De una máquina de chiclets sale Don Luis de Góngora: “¡La espuma por la espalda: sobre el ébano escarcha!”)

Tigre: ¿Cuál es el camino más rápido para alcanzar la liberación?

El gurú: No pensar en eso.

(Suspiros. Interjecciones de asentimiento.) (De la toilette de hombres sale Shirley Temple.) (Entra la brigada de estupefacientes: arcabuces en poliuretano, escudos en epoxy dilatado.) (Un negro desmonta la pizarra de una máquina: en cada bombillo esconde una pelota de kif y en el canal por donde ruedan las bolas de aluminio una jeringuilla. Otro negro oculta un brillante en la bomba interior del WC y luego se traga una lista de sentencias búdicas, otra de miembros del Soviet Supremo —que previamente se copia con tinta blanca, pero traducida al swahilí, en los pliegues de los Testículos— y otra, en colores, con los diseños clandestinos de la moda de invierno.)

Tundra: ¿Qué fórmula debo repetir para no reencarnar en un puerco?

El GURÚ:

Omnipresente es el blanco de la pureza celeste y la felicidad; omnipresentes los cuerpos nevados, sin sombra, inmutables, de lo divino. El silencio y el gesto único del cero son perfectos. Marinos, invisibles, siempre azules, nos rodean los semidioses, los ingrátidos. Ni palabra ni

objeto, en su mundo amarillo de sucesivos círculos se desplaza el hombre. Padezco en él. Bajo mis pies se hundan antílopes de yerba, pájaros de albahaca, serpientes de menta, los animales y las hojas.
 ¡Menudo ajetreo el que contra las paredes rojas se traen los duendes!
 Humanidad, cuántos demonios, qué negrura se acerca sobre ti, como la noche sobre la llanura. (Sarduy 1972:179-181)

En la escena que ocurre en “Cobra II”, los amigos fingen una preocupación por cuestiones como la espiritualidad y la trascendencia metafísica; incluso, las respuestas del Gran Lama se contrastan con el antro donde se desarrolla el diálogo, lo cual las hace poco creíbles o las acciones que estos cometen al escucharlos, como reírse o gemir desmeritan dicha preocupación. Ellos no buscaban la iluminación sino un bar; y en este encuentran al Lama. Desde esa perspectiva, toda la conversación es una gran mofa hacia el sabio. No hay una verdadera preocupación por la trascendencia espiritual o la preocupación del alma. Su simbólico como hombres heteronormativos²² no les permite entender estos dilemas éticos y místicos. En contraste, en la escena del “Diario indio” se revela algo que no se pudo observar en “Cobra II”: la humanidad de este grupo de delincuentes. Todos ellos ahora sí se preocupan por problemas trascendentales para el ser humano como son la muerte, la pérdida de la fe, la melancolía y el duelo, lo cual revela que estos “súper machos” del segundo capítulo son seres humanos comunes y corrientes. Lo más aberrante de la escena es que el Gran Lama, quien debería tener las respuestas a sus dudas, en lugar de dar una solución a sus problemas, trata de venderles una pintura, amuletos y un tapiz; y, en el peor de los casos, no puede decir nada. El Gran Lama los decepciona, lo que acrecienta la humanidad y vulnerabilidad de estos personajes. La revelación de la humanidad de estos seres se puede leer como el trauma que oculta el “Diario indio”. Ver cómo sus amigos, quienes le han enseñado cómo debe ser un hombre en la sociedad, un súper-macho sin preocupaciones, se revelan como meros seres humanos causa el quiebre en el simbólico de Cobra.

La escena de “Cobra II” no es más que el encubrimiento que ha generado Cobra para tratar de sobrellevar la humanidad y fragilidad de sus compañeros. No obstante, lo más triste del “Diario indio” es que esta revelación traumática aparece casi al finalizar el capítulo. Freud señala sobre el proceso de cura del trauma:

El vencimiento de la resistencia comienza, como se sabe, con el acto de ponerla en descubierto el médico, pues el analizado nunca la discierne, y

²² Lo simbólico y la heteronormatividad han sido desarrollados en el segundo capítulo de esta tesis.

comunicársela a este. Ahora bien, parece que principiantes en el análisis se inclinan a confundir este comienzo con el análisis en su totalidad. (1991:156)

Si el “Diario indio” es la narración del trauma, Cobra ha identificado su problema casi al terminar el capítulo y, como se sabe, la identificación del trauma no es la cura del mismo, sino el inicio del proceso de curación. En este sentido, la muerte de Cobra y el fin del diario muestran que nunca pudo vencer el trauma, y que, incluso, su muerte podría haber sido consecuencia del descubrimiento del mismo.

Segunda aproximación: lo real como deseo - el “Diario indio” como fantasía

La segunda interpretación sobre lo real, a la que aludí al inicio, lo equipara con el concepto de objeto causa de deseo. Al respecto, Zizek sostiene que para Lacan: “...el objeto causa de deseo es algo que, visto de frente, no es nada; solo es un vacío, que adquiere los contornos de algo cuando miramos el sesgo” (2008:76). La interpretación de Zizek es útil, pues nos permite entender la doble dimensión que tiene el objeto del deseo. El deseo es un vacío a menos que se mire desde un simbólico que lo signifique. Sin embargo, afirmar que el deseo es un vacío genera las dudas sobre cómo entender esta falta y cómo se relacionaría esta con el simbólico que la contornea. Para responder a dicha pregunta, Recalcati utiliza el concepto de la Cosa lacaniana, la cual se presenta como el objeto del deseo que se encuentra más allá de la simbolización; por lo tanto es inalcanzable, pero atrapa al sujeto debido al placer que obtiene de rodearla :

La Cosa es un vacío porque ella esquivo toda representación posible, es literalmente irrepresentable, pero en la perspectiva del goce la Cosa es una zona de incandescencia, un lleno que excede al sujeto sometándolo a una repetición oscura. (2006:47)

Así, Recalcati afirma que la ausencia del objeto del deseo no puede ser entendida por las limitaciones humanas, ya que esta pertenece a otro registro que lo simbólico no puede significar: lo real. Por ello, ninguno --“el objeto del deseo” y “lo real”-- puede ser explicado por el hombre. Sobre la base de lo expuesto, se puede entender que Stavarakakis, afirme que el deseo nunca puede conocerse o consolidarse: “Este deseo no es satisfecho nunca, siempre es transpuesto metonímicamente. El deseo es ilusorio..., justamente porque el significado imaginario nunca puede volverse real” (2007:75). Y es que, en efecto, para ser satisfecho tendría que pertenecer a lo simbólico. Así, el deseo, al igual que lo real, se presenta siempre como insatisfecho, como incompleto:

Si lo real es el dominio de lo inexpresable, el dominio de la muerte y del goce inexpresable (*jouissance*), entonces su presencia, el encuentro con lo real, solo puede tener como consecuencia la revelación de la falta en nuestras construcciones imaginarias/simbólicas, de su incapacidad para representar la muerte y *jouissanc*, para ser reales. (Stavarakakis 2007:75)

Sin embargo, la constatación de que el deseo no pueda ser satisfecho, no implica que el ser humano deje de buscar satisfacerlo: “El deseo se presenta siempre como una voluntad de *jouissance*. En la identificación Lacan deja en claro que es en el hecho de que la *jouissance* imposible está prohibida, suspendida, que yace el plano de apoyo para la constitución del deseo” (Lacan citado por Stavarakakis 2007:74). El ser humano busca constantemente la satisfacción de su goce, sin darse cuenta de que esta búsqueda es la que crea el concepto de deseo; y no viceversa. La falta existe porque existe la promesa de que la falta pueda ser llenada: “El objeto perdido es un objeto que no está perdido en cuanto tal, sino que es postulado perdido *apres coup*. ¿Qué quiere decir esto efectivamente? Quiere decir que es la falta la que introduce la idea de completud y no viceversa” (Stavarakakis 2007:74). Así, el goce, como inexplicable, genera una conceptualización de un falso real:

Jouissance tal como aparece escenificada en la fantasía, es un falso real, un real domesticado que no puede indicar qué es lo real... Solo muestra nuestra proyección de él, nuestra hipótesis acerca de él, que es siempre un efecto retroactivo a la castración simbólica. (Stavarakakis 2007:83).

Este “falso real” se presenta como la posibilidad de satisfacer el deseo; y, también, de conocer lo real. Es “la fantasía”, que se introduce como un concepto clave para entender el tema del deseo:

La fantasía es un guion que vela la falta en el Otro efectuada por la castración. En Lacan, la estructura que encontramos siempre en la fantasía es esta relación entre sujeto escindido, el sujeto atravesado por la falta y la promesa de la eliminación de esta falta o de una compensación por ello equivalente a su neutralización. (Stavarakakis 2007:77)

La fantasía se presenta como la posibilidad de satisfacer el deseo, de conseguir el goce; pero no es más que eso, una posibilidad. Se crea porque se crea la norma; y, con esta, la posibilidad de que el ser humano pueda recuperar aquello que pierde al entrar en contacto con lo simbólico. De esa manera, la fantasía obra como eje central de la condición humana que, en cierto modo, está determinada por la promesa de la satisfacción del goce:

Si la condición humana está marcada por una búsqueda de un goce perdido/imposible, la fantasía ofrece la promesa de un encuentro con esa preciosa *jouissance*, un encuentro que es fantaseado como capaz de recubrir la falta en el Otro y, en consecuencia colmar al sujeto. (Stavarakakis 2007:77)

Debido a que la satisfacción del deseo es imposible, la fantasía se gesta como un paliativo que ayuda al ser humano a continuar en esa búsqueda perpetua e inalcanzable.

Desde estas consideraciones, el “Diario indio” sería una manifestación de la fantasía de Cobra. En este sentido, es posible leer el último capítulo desde la posibilidad de Cobra de completarse según los términos del discurso simbólico heteronormativo²³ desarrollado en la segunda parte de la novela. Para fundamentar esta interpretación considero importante determinar cuál es el deseo exacto que Cobra busca satisfacer. En primer lugar, hay que tomar en cuenta que el deseo, como real y falta, se crea debido a la introducción de la ley simbólica:

La falta es introducida entonces en la intersección de lo real con lo simbólico. Lo simbólico supone la falta. La falta emerge en y a través de la simbolización de lo real. Antes de la introducción de lo simbólico no hay falta y por eso sabemos que lo real no tiene falta, si faltase, la falta sería introducida sin lo simbólico o antes de la introducción de lo simbólico. (Stavarakakis 2007:75)

En *Cobra*, lo simbólico se introduce en el segundo capítulo cuando se plantea lo que debería ser un hombre²⁴. Así, es sencillo suponer que el deseo de Cobra es ser exactamente eso, un hombre que acepta las leyes simbólicas heteronormativas. La falta se hace presente cuando Cobra se da cuenta de que su comportamiento no calza con lo que la sociedad espera que sea el obrar de un varón aunque desee desesperadamente ser reconocido como tal.

Para sustentar el paralelo entre el “Diario indio” y la fantasía de la heteronormatividad por parte de Cobra, se debería poder encontrar los dos términos que nos ayudaron a definir masculinidad, violencia y sexualidad²⁵, en el segundo capítulo de esta tesis. Además, dichos términos deberían ser aplicados por Cobra para tratar de suplir su falta de masculinidad.

²³ El discurso simbólico heteronormativo ha sido desarrollado en el capítulo dos de esta tesis.

²⁴ Este tema ha sido desarrollado en el capítulo dos de esta tesis.

²⁵ Ambos términos y su relación con la construcción del paradigma de la masculinidad son analizados en el capítulo dos de esta tesis.

El “Diario indio” está plagado de escenas sexuales o de despertar sexual, como lo son la historia de las prostitutas indias: “En saris de colores fluorescentes, presas en su jaulas superpuestas, comiendo maní chillan las putas.” (Sarduy 1972:232); la aparición de la diosa de la sexualidad: “A su lado –medias esferas los senos, la cintura estrecha y muy anchas las caderas –ondula una diosa en cuyos brazos, encaramado sobre un ratón, retoza un elefante” (Sarduy 1972:234); los pecados carnales, y los demonios, que existen en el mundo: “Entre las esculturas del patio, fornicar en tropel los corderos sagrados” (Sarduy 1972:255), entre otros. De esta manera, se puede comprobar que el sexo y su práctica cobran papeles muy importantes en el “Diario indio”. Sin embargo, la escena que mejor encarna esta relevancia es aquella en la que Cobra narra en primera persona su relación sexual con varias jóvenes:

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. Vista de espaldas —su peinado: una torre de alhajas—, una tercera viene a sentarse entre mis muslos. La fuerza. Risueñas, mis guardianas la obligan a hundirse. Para que entre mejor doblas las piernas, levantas los pies del suelo. Minúsculos servidores vienen a ayudarte y se hacen mamar por criadas que al mismo tiempo juegan con monitos. (Sarduy 1972:246)

Cobra se presenta como hombre viril de acuerdo con condicionamiento social que coincide con las exigencias de sus amigos en el segundo capítulo de la novela. Y, en este segmento, su apetito sexual es tan desmedido que puede satisfacer no solo a una, sino hasta a tres mujeres al mismo tiempo. El goce de Cobra que se narra en este relato, lo valida como hombre y la fantasía permite que sea percibido, falsamente, como agente de este discurso de masculinidad al cual, lo sabemos, nunca se pudo integrar.

Respecto a la violencia, no hay una muestra tan clara de este tema, pues ninguna narración en primera persona lo demuestra. Sin embargo, en la escena en que se narra la lucha entre el Dios-sol y el Oscuro, un dios malvado, es clara la lucha entre dos entidades masculinas:

Con una lanza el Maligno ataca. Con un sable dorado el Sol riposta... El Oscuro, como un ventilador gigante, hace girar todos sus brazos —en las manos navajas— para moler vivo al Astro. Ya se acerca la hélice trucidante al cuello del Luminoso cuando éste, impulsado por dos robustas apsaras que se descuelgan de entre las nubes superiores, salta de su carro, sacude al demonio por la nariz y le aprieta el pescuezo. El Bellaco desorbita los ojos, saca una lengua felpuda y amarilla, patatea... y cae al suelo entre llamaradas sulfurosas, cuchillos rotos y orejas destornilladas

que saltan hasta la sala donde se las arrebatan los fanáticos. (Sarduy 1972:238-239)

La lucha es violenta y cruel; incluso, los contendientes hacen uso de armas. Pero la violencia no solo la ejercen los luchadores; también el público toma las armas y al final de la batalla es el público quien acaba con el dios Oscuro. En la fantasía de Cobra, la violencia está normativizada e, incluso, es positiva, pues permite al público enfrentarse al mal.

Demostrada la normativización de la violencia en la fantasía de Cobra, es necesario determinar que él es un agente de violencia dentro de esta. Al respecto, Herrera, en “Cobra y el juego de la simulación” señala: “Los cuatro amigos de Cobra,... en el Oriente de pacotilla representan a dioses de la mitología hindú o monjes budistas.” (2006:148) y afirma acertadamente que los personajes que aparecen en el “Diario indio” son personajes conocidos por Cobra que han sido transformados por su propia fantasía. En mi opinión, no solo los amigos son transformados; también Cobra, quien aparece como el Dios-sol:

La madre del príncipe —un travestí extenuado con un moño de canas— acude por el foro dando alaridos y echándose fresco con un pericón de plumas, la sigue una adiposa apretada en un sari de esmeraldas y perlas, la nariz perforada con alhajas de estaño. El martilleo de los tarugos cubre los trémolos de la orquesta (Sarduy 1972:237)

Al igual que la madre de Cobra²⁶, la progenitora del Dios-sol es un travesti entrado en años. Además, al igual que Cobra en la primera parte de la novela, el Dios-sol posee fanáticos que lo idolatran. Desde esta lectura, el Dios-sol no es otro que la representación de la fantasía de Cobra. Se ha convertido en un dios dispuesto a proteger a su madre y a sus creyentes. Puede erigirse como verdadero hombre, pues en su fantasía ejerce la violencia que no puede ejercer en el registro simbólico.

Así, el “Diario indio” se presenta como la fantasía de Cobra de querer encajar en el discurso simbólico. Es su sueño, como lo define Zizek: “El énfasis cambia radicalmente en cuanto tomamos en cuenta que precisamente en los sueños y solo en ellos, encontramos lo real de nuestro deseo” (2000:36). Esta ventana revela el deseo máximo de Cobra: ser un hombre como lo define la sociedad heteronormativa. Sin embargo, este deseo está condenado al fracaso desde su propia concepción, pues es imposible de satisfacer.

²⁶ El desarrollo de la Señora, madre de Cobra, se analiza en el primer capítulo de esta tesis.

Tercera aproximación: lo real como vacío - el “Diario indio” como un producto de arte

Massimo Recalcati, basándose en los textos de Lacan, busca definir lo real como aquello que excede el principio de placer, pues lo real es el vacío, mientras que lo simbólico son los bordes que lo limitan:

El giro del *Seminario VII* consiste en dividir el registro simbólico y su acción sobre lo viviente, del más allá del principio del placer, o sea, en separar la acción del significante de la acción de la repetición. A partir de esta disyunción, lo simbólico viene a coincidir con el principio del placer, mientras el más allá del principio de placer define el registro de lo real como excéntrico a lo simbólico. (Recalcati 2006:45)

Como ya se ha mencionado, lo real es lo desconocido. Al respecto, Zizek (2008:76) señala que lo desconocido es equiparable a la Cosa monstruosa que se oculta detrás del velo simbólico. Sin embargo, la Cosa, para Recalcati, más que monstruosa representa el vacío de lo real:

La Cosa viene definida, al mismo tiempo, como un pleno de goce y como un vacío, como un vacío central. Esta oscilación de la Cosa entre el vacío y el lleno es un punto aporético de gran fecundidad porque permite mostrar las dos caras fundamentales de la Cosa: en la perspectiva del significante la Cosa es un vacío porque ella esquivo toda representación posible, es literalmente irrepresentable, pero en la perspectiva del goce la Cosa es una "zona de incandescencia, un lleno que excede al sujeto sometiéndolo a una repetición oscura. (Recalcati 2006:47)

Como dicho vacío es imposible de simbolizar, resulta inalcanzable para el ser humano. Sin embargo, esta imposibilidad no va a limitar el intento de acercarse a lo real. Recalcati señala que esa búsqueda por lo real se ve representada en el arte: "... en la primera estética de Lacan el arte se define como una práctica simbólica orientada a tratar el exceso ingobernable de lo real" (2006:14). El arte ofrece una posibilidad no de alcanzar, pues es imposible, pero sí de acercarnos lo suficiente para vislumbrar algo de lo real: "la estética se juega más bien la organización, la circunscripción, el borde, el velo, de la Cosa" (2006:14).

Recalcati señala que para entender esta propuesta se debe analizar el concepto del arte desde la perspectiva de la "sublimación freudiana" entendida como el acto de tomar distancia de la Cosa: "Si nos aproximamos demasiado a la Cosa no hay obra de arte posible; el aire psíquico resulta irrespirable; no hay creación solo destrucción de la obra" (Recalcati 2006:15). Así, frente a la imposibilidad de simbolizar el vacío, el arte, como

lo bello, surge como defensa del ser humano, pues permite la simbolización imaginaria de la Cosa indescriptible:

Sin embargo lo bello, para preservar su fuerza estética, debe estar en relación con lo real; la belleza es un velo apolíneo que debe hacer sentir el caos dionisiaco que pulsa en ella. Lacan piensa lo bello como forma, como eficacia simbólica imaginaria de la forma. Es, repitámoslo, la eficacia de la forma resulta justamente del tomar una cierta distancia de la realidad inquietante de la Cosa. (Recalcati 2006:15-16)

Así, lo bello nos acerca a la Cosa; pero también nos protege, y aleja de ella: “La primera estética de Lacan convoca,... al arte como remedio defensivo en confrontación con lo real” (Recalcati 2006:16). De esta manera, la obra de arte es una presentación de algo que ha perdido su relación simbólica con el mundo y ha sido transformado en arte, lo cual lo iguala a la Cosa:

La obra de arte imita los objetos que representa pero solo para extraer un sentido nuevo, inaudito, irrepresentable, ni más ni menos. En este sentido ahora el objeto representado está, no tanto en relación con el objeto de la naturaleza, sino en relación al vacío, de la Cosa. (Recalcati 2006:18).

Finalmente, la labor del artista supone reorganizar dicho objeto de arte, sustraerlo del mundo simbólico e introducirlo dentro de la representación del vacío.

Desde esta perspectiva, el “Diario indio”, que remite al diario íntimo, debe ser leído como un producto de arte. Manuel Hierro en “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”, propone que este es un producto de arte:

El diario íntimo es un modelo literario siempre por armar. Por consiguiente, una posible definición no prescriptiva del diario íntimo sería la de aquella narración en prosa de un sujeto real que por mediación del lenguaje se construye en el texto, al tomar su propia existencia cotidiana como sustancia y espacio de la escritura, permitiéndole interrogarse sobre sí mismo y por el que puede acceder al conocimiento de sí. (Hierro 1999:114)

El diario, para Hierro, es una representación del yo; pero es un yo abstraído del simbólico que lo rodea y se construye a través del lenguaje como un producto de arte. Esta idea se ve ampliada debido a que el autor del diario no escribe sobre su realidad, sino sobre abstracciones e imprecisiones que genera su mente: “El diarista no maneja recuerdos, sino impresiones, las cuales, al ser anotadas, muestran la mayor semejanza

posible con su propia realidad: lo subjetivo de las mismas coexiste con los datos objetivos, en mutua relación”. (Grannel citado por Herrera 1999:116).

El “Diario indio” en *Cobra* se presenta e incluye, una gran cantidad de abstracciones. Siguiendo lo establecido por Herrera, estas abstracciones representarían todo aquello que Cobra considera importante en su vida y que en este espacio privado, reescribe su yo. Un yo que no encaja con la heteronormatividad que impera en el segundo capítulo de la novela. Además de ello, este diario, literalmente, se tiene que rearmar, pues sus estrategias de narración, demandan la atención del lector a fin de que pueda encontrar las relaciones entre los múltiples relatos que se van desarrollando.

Esta discontinuidad del “Diario indio” permite resaltar otra característica de los diarios íntimos que señala Hierro: su fragmentación: “El diario íntimo... nos ofrece una vida en celdillas... que contienen las experiencias desvinculadas normalmente unas de otras y que el redactor salva de la corrosión del tiempo” (Herrera 1999:119). Las pequeñas narraciones se convierten en experiencias que Cobra presenta a su lector como imágenes de sus vivencias o experiencias. Finalmente, si se sigue la cronología que propone la disposición de los capítulos de *Cobra*, se puede interpretar que este diario es leído luego de la muerte de Cobra que ocurre, como se sabe, al final de *Cobra II*.

Hierro resalta que la muerte del autor es otra característica indispensable al calificar al diario como un producto de arte: “Históricamente se han considerado diarios íntimos todos aquellos escritos que no están destinados a la publicación hasta la muerte del autor, con independencia del grado de introspección que puedan contener” (Herrera 199:114). Si bien esto no es una norma y existen casos anómalos, es una característica muy importante de señalar, ya que, a partir de lo propuesto por Herrera, se puede inferir que al morir el autor, desaparece el referente primario que permitiría entender la subjetividad de lo que está escrito en el diario.

Por lo dicho, el “Diario indio” se convertiría en un producto de arte, en un diario íntimo, lo cual le permitiría cubrir el vacío que deja la Cosa. De esta manera, se revela una faceta de Cobra que no había sido considerada: su capacidad como artista: “El artista anima un objeto que no obtura el vacío de la Cosa, pero la organiza de otra forma, porque solo en otra Cosa, la Cosa puede aparecer” (Recalcati 2006:19). Cobra reorganiza, a través de este diario, el simbólico que la rodea; pero al hacerlo lo abstrae de esta simbolización, por eso el “Diario indio” es una renovación de lo acontecido en los otros

dos capítulos de la novela y no un simple calco. Esta reescritura se puede observar en los paralelos entre escenas o personajes que aparecen de nuevo en esta parte transformados: La Señora como la madre del dios sol, sus amigos como divinidades, las prostitutas indias como paralelo de los travestis de la primera parte y él mismo como indio o dios sol. En suma, El “diario indio” se presenta como el producto de la creatividad de Cobra que le permite mantenerse alejado pero, a la vez, vislumbrar algún atisbo de lo real.

¿El género real?

Termino este capítulo, al igual que los dos anteriores, con una reflexión acerca del género y cómo este se problematiza en el último capítulo de *Cobra*.

Lo primero que quiero resaltar es que, a diferencia de los otros dos capítulos de la novela, en el “Diario indio”, la cuestión del género no es un problema central en su narración; es más, prácticamente no se menciona. Sin embargo, esta invisibilización permite la afirmación del género real, entendiendo real como desconocido. Al igual que con las interpretaciones que he realizado con el “Diario indio”, no busco afirmar qué es lo real, sino dejar en claro su “no significación”. Ese vacío constante que puede ser llenado con múltiples significados es la causa de los más grandes problemas sobre el deseo de definir el género.

En el capítulo “Hacerle justicia a alguien” (*Deshacer el género*), Judith Butler analiza el caso de David Reimer, un chico que, al sufrir un accidente en sus genitales a muy corta edad, es obligado a vivir como mujer por sus padres y médicos. Sin embargo, el niño se resiste a esta imposición, pues su comportamiento es masculino. Del caso de David, Butler concluye:

No se puede dar contenido de una forma precisa a la persona en el momento mismo en que él habla de su valoración, lo que significa que su humanidad emerge precisamente en las maneras en que él no puede reconocerse totalmente, en que no es totalmente desechable, ni totalmente categorizable. Y esto es importante porque podemos pedirle que entre en la inteligibilidad con el fin de hablar y de darse a conocer, pero en lugar de eso lo que él hace a través de su habla es ofrecer una perspectiva crítica sobre las normas que confieren la inteligibilidad misma. Podríamos decir que él muestra que se puede obtener una comprensión que excede las normas mismas de la inteligibilidad. (2006:110)

El caso de Reimer explica cómo la cuestión de género está muchas veces determinada por normas que buscan aclarar la concepción del género para el ser humano.

Sin embargo, estas normas no son más que parámetro ficcionales que se sustentan en sí mismas. En término del psicoanálisis, la norma, simbólica, se sostiene por el vacío que crea al introducirse en el ser y no porque sea necesaria. Reimer problematiza esta normativa sexual y complejiza el tema en tanto demuestra que existe el vacío --lo real-- que la norma trata de ocultar. En este sentido, Butler concluye que el género no puede ser una norma inamovible; todo lo contrario, el género es incategorizable.

Esta idea se complementa con la propuesta de Staravakakis que señala: “se despliega una distinción entre un primer real, lo real presimbólico,... y un real que aflora luego de la introducción del símbolo” (2007:81). La existencia de un primer real incognoscible e inalcanzable --debido a que este se contemplaría a través de un registro no simbólico-- permite plantear la idea de un género real, incategorizable, que no se rige por lo simbólico. En cambio, el segundo real es el que se crea luego de la introducción del símbolo; y, por lo tanto, es falso, el goce que se puede alcanzar a través de la fantasía. Si el binarismo sexual del género humano es la norma creada, simbólico, la fantasía sería la idea de que se puede comprender qué es el género; y más grave aún, clasificarlo. Al igual que toda fantasía, esto es imposible. Incluso, los transexuales o cualquier formulación trasgresora del binarismo sexual existirían debido a la creación de la norma; sustentándola, y no problematizándola.

En el “Diario indio” se busca plantear ese desconocimiento de la sexualidad real. Por ello, intervienen en el relato seres divinos con formas zoomórficas: “un dios elefantito juguetea entre las flores” (Sarduy 1972:230) o divinidades hermafroditas: “donde recibe grandes flores moradas un dios con medio bigote y un seno” (Sarduy 1972:240), seres que escapan a la comprensión del ser humano. Además, las actividades sexuales son vistas como cuestiones públicas y no privadas: “...comiendo maní chillan las putas. Una cortina mugrienta deja ver la cama y las esteras donde, encaramada, la familia juzga el jadeo” (Sarduy 1972:232), o se presentan monjes, ascetas que se recluyen y no tienen ningún tipo de preocupación por la sexualidad: “Desde lo alto de la colina nos llega el estampido de los platillos, la nota única de las grandes cornetas plegables que los monjes transportan sobre patines, continuas, las voces, ásperas. (Sarduy 1972:256). Estos personajes, que no cumplen con la norma heteronormativa, complejizan y problematizan lo establecido como género. Su existencia demuestra el gran error del simbólico heteronormativo, y de cualquier tipo: el deseo de clasificarlo todo. Tratar de determinarlos implicaría problemas

para norma simbólica heteronormativa, lo cual decantaría en la eliminación o la invisibilización de los mismos.

El género se problematiza y se hace incomprensible; pero es así como debe ser. El ser humano no debe buscar reglamentar e instituir todos los aspectos de su existencia pues esa manía por categorizar todo no ha hecho más que causar daños y sufrimientos a lo largo de la historia. El género es un vacío incategorizable e irreconocible, y el ser humano debería aceptarlo, y no tratar de que todo encaje en las normas simbólicas que el mismo se ha instaurado. Ilustra esta propuesta la última parte de la novela: el diario íntimo ya sea visto como un trauma, una fantasía o un producto de arte que subjetiva a su autor, siempre se construye en base al deseo de Cobra de querer encajar en la norma binaria del género. Sin embargo, esta obsesión lo lleva, finalmente, a su muerte, como se aprecia en “Cobra II”. Así, “El diario íntimo” se presenta como un testimonio de los límites que la sociedad impone en los seres humanos y sobre cómo, además, estos tratan de encajar, así como las consecuencias funestas que padecen a quienes no lo logran. Para ellos, solo queda un diario como un recuerdo de su existencia, nada más.

Finalmente, Cobra se convierten en una representación de todos aquellos que no se ajustan con las normas simbólicas heteronormativas. Cobra vive obsesionado con la idea de ser aceptado, y, por alcanzar dicho objetivo, muere. Lo paradójico de su obsesión es que Cobra, en algunos momentos de su vida, sí fue aceptado, por los travestis y la Señora del Teatro lírico de muñecas y por el grupo de amigos que lo acogió cuando fue expulsado del cabaret. Sin embargo, la norma simbólica impera en él y lo condiciona a creer que nunca perteneció a algún lugar. La idea de homogenización es tan fuerte que lo transforma físicamente, en “Cobra I” como mentalmente, en “Cobra II”. De esa manera, él se convierte en una víctima de la sociedad, pues esta obvia su existencia, ya que no se categoriza dentro de lo establecido. La sociedad se convierte, así, en cómplice de la muerte de Cobra a fin de mantener lo establecido.



Conclusiones

1. El desarrollo de Cobra, personaje de la novela de Severo Sarduy, es análogo al proceso de desarrollo psíquico de todo ser humano. Dicho proceso, de acuerdo con Lacan, inicia con un ser humano que desconoce el lenguaje y que, por desconocerlo, no se ve limitado por este en el momento de constituirse como ser. Luego, con el lenguaje y la norma, se problematiza el ser, pues al introducirse la ley se crea el vacío de lo real. Finalmente, el ser humano vive el resto de su vida tratando de llenar el vacío presente en sí; sin embargo, dado que esta tarea es irrealizable deviene en un mecanismo falso que el simbólico crea para hacer más sobrellevable la existencia del mismo ser. De manera equivalente, la novela desarrolla estas fases en tres capítulos: “Cobra I”, “Cobra II” y “Diario indio”.
2. En la primera parte de la novela, “Cobra I”, la vida transcurre en un lugar idílico, equivalente al registro imaginario donde habita el sujeto mítico real pre-simbólico. Cobra es representado como perteneciente a ese género imaginario carente de restricciones, el de los seres divinos andróginos del *Banquete* de Platón. La posibilidad de la existencia de un género que no se ve limitado por la normativa heteronormativa se observa en que todos aceptan a Cobra tal como se ve y tal como se presenta. Sin embargo, la sociedad busca siempre la normativización. Por ello, el capítulo finalizará con Cobra sometándose a una operación para convertirse en mujer, operación que fallará, pues la sociedad no permite ningún tipo de trasgresión al sistema simbólico establecido.
3. El registro simbólico, presente en “Cobra II”, se muestra a través de las normas sociales que regulan la conducta de Cobra. Una vez expulsado del cobijo del Teatro Lírico de Muñecas tendrá que adaptarse a la ley y lo que esta espera de él. Sin embargo, cuando se demuestre que para él es imposible ser parte de este sistema, este se encargará de deshacerse de él. La figura del policía que lo asesina aparece como representante del sistema simbólico establecido, el cual se encarga de mantener el status quo.
4. En el segundo capítulo, Cobra se presenta como un ser humano que debe definirse bajo el binarismo sexual. La heteronormatividad se presenta como la sexualidad simbólica, entendida esta como normal. Cobra, en este sentido, representa a todos los seres humanos que, desde su nacimiento, se ven bombardeados con un

determinismo que solo acepta las categorías de varón o mujer, y toma medidas extremas contra aquellos que desean desafiar este sistema.

5. El “Diario indio” propone el concepto del registro real como incognoscible; de allí que se presentan múltiples interpretaciones de cómo aproximarnos a dicho registro. De allí la necesidad de elaborar interpretaciones como única posibilidad de conocimiento.
6. Como no hay manera de determinar la existencia del género real como tal, lo que se presenta es la abolición del sistema simbólico binario heteronormativo de la sexualidad. Desde esta perspectiva, es clara la intención crítica de Sarduy a los sistemas represivos sobre la sexualidad que aún imperaban en las sociedades occidentales durante la década de los 70. Sin embargo, más de cuarenta años después, en sociedades como la peruana, aún siguen subsistiendo dichos sistemas y cada vez parece más lejana la posibilidad de comprender lo real de la sexualidad.
7. Como se ha demostrado a lo largo de este estudio, existe una correspondencia entre los registros lacanianos y el género. Si bien, autores como Judith Butler ya lo habían esbozado, constatarlo en esta novela permite otra aproximación desde una perspectiva artística. Así, la obra de arte, como producto mucho más cercano al público que los textos teóricos, me parece una herramienta mucho más plausible para la transmisión y desarrollo de temas tan problemáticos e importantes como es el género.

Bibliografía

Alsina, Cristina, Laura Borrás

2000 “Masculinidad y Violencia” En *Nuevas Masculinidades*. Ed. Ángel Carís y Marta Segarra. Barcelona: Icaria Editorial. 83-102.

Andre, Serge

2002 *¿Qué quiere una mujer?*. Trad. Margarita Gasque y Antonio Marquet. Buenos Aires Siglo: XXI.

Booth, Wayne

1974 *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.

Carbajal, Eduardo, Rinty D'Angelo, Alberto Marchilli

2009 *Una introducción a Lacan*. 14ava reimpr. Buenos Aires: Lugar Editorial.

CONNELL, Robert

1997 “La organización social de la masculinidad”. En *Isis internacional*, 24.

Santiago de Chile: Ediciones de las Mujeres. Consulta: 16 de Mayo de 2016.

http://www.pasa.cl/wpcontent/uploads/2011/08/La_Organizacion_Social_de_la_Masculinidad_Connel_Robert.pdf

Butler, Judith

2006 *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós Ibérica.

2001 *El género en disputa: el feminismo y subversión de la identidad*. Ciudad de México: Paidós.

Forero, Gustavo

2011 “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización” *Acta literaria*. Núm. 42. 33-44.

Herrera, Lizardo

2006 “Cobra y el juego de la simulación” *Kipus: revista andina de letras*. No. 20. 139-154.

Hierro, Manuel

1999 “La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo”. *Mediatika*. Núm. 7. 103-107.

Jameson, Fredric

1995 *Imaginario y Simbólico en Lacan*. Trad. Alicia de Santos. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Freud, Sigmund

1991 “Recordar, repetir y reelaborar”. En *Obras completas*. Vol. XII. Trad. José Luis Etcheverry. 2da edición. 3era reimpr. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 149-157.

Gallo, Rubén

2006 “Severo Sarduy, Jacques Lacan y el psicoanálisis. Entrevista con François Wahl”. *Revista Hispánica Moderna*. Año 59. Núm. 1/2 (Jun. - Dec., 2006). 51-59.

Lacan, Jacques

2008 “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” En *Escritos 1*. Trad. Tomas Segovia. 2 da edición. 4ta reimpr. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 99-106.

2008 “Función y campo de la palabra y del lenguaje en el psicoanálisis” En *Escritos 1*. Trad. Tomas Segovia. 2 da edición. 4ta reimpr. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 231-310.

2008 “El seminario sobre “La carta robada”” En *Escritos 1*. Trad. Tomas Segovia. 2 da edición. 4ta reimpr. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 23-72.

2008 “La significación del falo” En *Escritos 2*. Trad. Tomas Segovia. 2 da edición. 4ta reimpr. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 653-662.

1999 “La metáfora paterna” En *El Seminario: Libro 5: Las formaciones del inconsciente*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Enric Berenguer. Barcelona: Paidós Ibérica. 165-186.

1999 “Los tres tiempos del Edipo” En *El Seminario: Libro 5: Las formaciones del inconsciente*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Enric Berenguer. Barcelona: Paidós Ibérica. 185-202.

1999 “Los tres tiempos del Edipo (II)” En *El Seminario: Libro 5: Las formaciones del inconsciente*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Enric Berenguer. Barcelona: Paidós Ibérica. 203-220.

Levine, Suzanne

1975 “La escritura como traducción: Tres tristes tigres y una cobra” *Revista Iberoamericana*. Vol. XLI, Núm. 92-93, Julio-Diciembre 1975. 557-567.

Martínez, Sara

2004 *La metamorfosis de Cobra: un análisis de género a la novela de Severo Sarduy*. Informe Final de Seminario para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, con mención en Literatura. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Consulta: 17 de Mayo de 2016.
http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/martinez_s/html/index-frames.html

Montalbetti, Mario, Jean Stillemans

2009 *Lacan <<arquitectura>>*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Montes de Faisal, Susana

1999 “El relato como forma verbal”. En *El viejo oficio de contar historias*. Buenos Aires: Kapelusz. 13-39.

Recalcati, Massimo

2006 “Las tres estética de Lacan”. En *Las tres estética de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Trad. Leonor Fefer. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado. 9-36.

2006 “La sublimación artística y la Cosa”. En *Las tres estética de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Trad. Leonor Fefer. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado. 37-82.

Schwartz, Jorge.

1999 “Con Severo Sarduy en Río de Janeiro” En *Obra Completa/ Severo Sarduy: Edición crítica*. Coord. Gustavo Guerrero – François Wahl. Lima: ALCA XX/ Biblioteca Nacional del Perú. 1828-1833.

Stavrakakis, Yannis

2007 *Lacan y lo político*. Trad. Luis Barbieri y Martín Valiente. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Sarduy, Severo

1972 *Cobra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

1999 “Escrito sobre un cuerpo” En *Obra Completa/ Severo Sarduy: Edición crítica*. Coord. Gustavo Guerrero – François Wahl. Lima: ALCA XX/ Biblioteca Nacional del Perú. 1119-1194.

1999 “Barroco” En *Obra Completa/ Severo Sarduy: Edición crítica*. Coord. Gustavo Guerrero – François Wahl. Lima: ALCA XX/ Biblioteca Nacional del Perú. 1195-1262.

1999 “La simulación” En *Obra Completa/ Severo Sarduy: Edición crítica*. Coord. Gustavo Guerrero – François Wahl. Lima: ALCA XX/ Biblioteca Nacional del Perú. 1263-1344.

Téllez, Anastasia, Ana Dolores Verdú

2011 “El significado de la masculinidad para el análisis social” *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*. Núm. 2. 80-103.

Zizek, Slavoj

2000 “¿Cuán real es la realidad?”. En *Mirando el sesgo*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós. 17-120.

2004 *Slavoj Zizek: The Reality of the Virtual* [videograbación]. Londres: Ben Wright Film Productions.

2008 “Problemas con lo real: Lacan como espectador de Alien”. En *Como leer a Lacan*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós. 69-86.

