

# EL CUERPO TRAVESTI COMO URDIMBRE NEOBARROCA Y COMO DESECHO EN LA NOVELA COBRA (1972) DE SEVERO SARDUY<sup>1</sup>

Andrés Arteaga<sup>2</sup>  
Psicólogo

## Resumen

En el presente trabajo analizaremos el lugar del cuerpo travesti como desecho y urdimbre en la novela *Cobra* (1972) del escritor cubano Severo Sarduy. En primer lugar haremos una breve diferenciación entre el barroco de Alejo Carpentier, Lezama Lima y el barroco de Sarduy a partir de algunos elementos conceptuales que da Sarduy sobre el neobarroco y el cuerpo en sus ensayos *La Simulación* (1982), *Escrito sobre un cuerpo* (1968) y *Barroco* (1974). Posteriormente mostraremos, a lo largo de la novela, cómo el estatus del cuerpo del personaje principal de la novela *Cobra* deviene un lugar de desecho, a partir de la conceptualización de Jacques Lacan sobre la letra (lettre) como desecho (litter) en el seminario *Le Sinthome* (1975).

<sup>1</sup> El presente artículo hace parte de la investigación adelantada por el autor en el marco de la Maestría en Literatura latinoamericana, en la Universidad de Ottawa (Canadá).

<sup>2</sup> Psicólogo. DEA en Psicoanálisis, Paris VIII. Especialista en Estética. Ph. D. Candidate Literatura Latinoamericana. Investigador y docente asistente de la Universidad de Ottawa (Canadá).

**Palabras clave:** Severo Sarduy, Lacan, barroco cubano, letra.

## THE TRANSVESTITE BODY AS NEO-BAROQUE LITTER AND WEAVE IN SEVERO SARDUY'S NOVEL COBRA (1972)

### Abstract

In the current work we will analyze the role of the transvestite body as litter and weave in Cuban writer Severo Sarduy's novel *Cobra* (1972). First, we will present a brief differentiation among Alejo Carpentier's, Lezama Lima's, and Sarduy's baroque, from some conceptual elements given by Sarduy about the neo-baroque and the body in his essays *La Simulación* (1982), *Escrito sobre un cuerpo* (1968) and *Barroco* (1974). Subsequently, we will show how all along the novel the status of the main character's body turns into a place of litter, from Jacques Lacan's conceptualization about the letter (lettre) as litter in the seminar *Le Sinthome* (1975.)

**Key words:** Severo Sarduy, Lacan, cuban baroque, letter.

## LE CORPS TRAVESTI COMME DÉCHET ET CHAÎNE NEOBAROQUE DANS LE ROMAN COBRA (1972) DE SEVERO SARDUY

### Résumé

Dans ce travail nous analyserons la place du corps travestido comme déchet et chaîne dans le roman *Cobra* (1972) de l'écrivain

Cubain Severo Sarduy. D'abord, nous ferons une courte différenciation entre le baroque d'Alejo Carpentier, Lezama Lima et celui de Sarduy à partir de quelques éléments conceptuels que donne Sarduy sur le neobaroque et le corps dans ses essais *La Simulation* (1982), *Escrito sobre un cuerpo* (Écrit sur un corps) (1968) et *Barroco* (1974). Ensuite, nous montrerons comment le statut social du corps du personnage principal du

roman *Cobra* devient un lieu de déchet, à partir de la conceptualisation de Jacques Lacan sur la *lettre* comme déchet (litter) dans le séminaire *Le Sinthome* (1975).

**Mots-clés:** Severo Sarduy, Lacan, cuba baroque, lettre.

Recibido: 26/08/08 Evaluado: 20/10/08

Aprobado: 27/10/08

---

### Los tres barrocos cubanos

Sin lugar a dudas, la obra de Severo Sarduy es una de las más completas y complejas de la literatura latinoamericana de finales del siglo XX. No solo por su erudición sino también por los diversos campos en los que transcurrió su vida intelectual: novela, poesía, ensayo, teatro y pintura. Lo que hace de Sarduy unos de los intelectuales y autores latinoamericanos más prolíficos y a la vez menos estudiados en la actualidad. Gracias a la capacidad de moverse entre varios discursos su obra está atravesada por una permanente yuxtaposición de historias, personajes, relatos e imágenes, lo que hace que obra y autor se fundan por momentos, tal como sucede con *Las Meninas* de Velásquez en donde el pintor es a la vez parte y autor de la obra.

La novela más representativa de Sarduy es *De dónde son los cantantes* (1967), escrita después de su primera novela *Gestos* (1963) antes de su exilio en París en 1972. Sin embargo, en esa época ya había comenzado una serie de ensayos que lo lanzarían al ámbito intelectual francés como uno de los críticos latinoamericanos más importantes, entre estos se destacan: *Escrito sobre un cuerpo* (1968), el manifiesto "*El Barroco y el Neobarroco*" (1972), *Barroco* (1974), *La simulación* (1982) y *Nueva Inestabilidad* (1987). Otras novelas suyas son: *Cobra* (1972), *Maitreya* (1978), *Colibrí* (1984), *Cocuyo* (1990) y *Pájaros en la playa* (1993). Igualmente Sarduy tiene una obra dramática importante: *Para la voz* (1978); *La playa*, *La caída*, *Relato* y *Los Matadores de Hormigas*; y *Tanka* (1988). Su obra poética más importante la constituyen los libros *Bing Bang* (1974), *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985), *Un testigo perenne y delatado* (1993) y *Poemas bizantinos*

(1999). Finalmente destacamos su texto *El Cristo de la Rue Jacob* (1987) como una especie de autobiografía. En todos estos textos hay una constante exploración estética del erotismo, del cuerpo, del orientalismo y de la teatralidad.

Cuando hablamos del barroco americano no podemos dejar de mencionar tres figuras centrales en la literatura cubana: Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy. Carpentier es el primero en postular un barroco americano en su novela *Concierto Barroco* (1974), y también en su *Crónica de lo real maravilloso* (1967); Lezama Lima, por su parte, postula su idea de Barroco en *La expresión americana* (1977). Sobre la diferencia entre el barroco de Carpentier y el de Lezama Lima, Françoise Moulin-Civil en su artículo "*Invención y epifanía del Neobarroco: Excesos, desbordamientos, reverberaciones* (1999)" escribe:

El barroco carpenteriano, de innegable fundamento intuitivo y mitificador, se nutre de una visión telúrica del mundo que sanciona el cartesianismo y racionalismo y propone una nueva definición de la historia, a la par que una exploración renovada de la geografía americana, un barroco ontológico, que constituye, según Carpentier, una incondicionable admiración por América y vía de acceso a la ciencia y conciencia de la misma. En Lezama Lima el barroco americano se nutre más explícitamente de la tradición barroca española, en *La expresión americana* (1977), él vio la capacidad de América de incorporar sus raíces, cualquiera que ellas fueran. (p.1650).

La definición de neobarroco para Sarduy se entiende, en palabras de Moulin, como "un resurgimiento contemporáneo del barroco histórico y como modelo operatorio para la escritura y lectura de ciertas obras modernas" (Moulin, 1999, p.1657); lo cual entendemos como una puesta en escena del artificio, el carnaval y el despilfarro, que de alguna manera se reúnen en un discurso en constante elaboración. Toda su obra está en permanente mutación, por todas partes vemos notas, textos reescritos, anotaciones al margen; para él un texto nunca está acabado.

Sarduy realiza, al igual que Kristeva, una lectura semiológica del barroco a través de "gramas" o unidades textuales perceptibles, "en filigrana, lo que permite, a su vez, dos prácticas: la intertextualidad y la intratextualidad" (Moulin, 1999, p.1666). El autor cubano construye un ensamblaje de textos, un ensayo que pretende nutrir con rememoraciones, repeticiones, citas y lenguas que se superponen y hacen del texto un *palimpsesto* que hay que descifrar. Más que la letra, lo que se encuentra en sus textos es una *grafé*.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Hablamos de grafé a partir de las ideas de Kristeva en *El texto de la novela* (1974) en tanto éste es un significante puro, no necesita remitirse a otro para tener sentido

La definición que da Sarduy del lenguaje barroco nos señala la tarea que debe ejercer el lector al ingresar en su universo discursivo, nos enseña los elementos a los que debemos estar atentos y dónde debemos poner nuestro acento, sobre esto dice Sarduy en su ensayo *Barroco* (1974),

Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, las múltiples emisiones de voces, niega toda unidad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia de su juego (p.1221).

Sarduy equipara el lenguaje neobarroco con el *Grundsprache* del discurso psicótico en donde el mensaje de la comunicación son los significantes y no el significado. Finalmente Sarduy nos propone su concepto de “Neobarroco Furioso” el cual está caracterizado por un *trompe l’oeil*, un engaño, un artificio en donde el mimetismo, el camuflaje, el tatuaje y la escritura en la piel, constituyen algunos de sus elementos esenciales. A partir de estos elementos analizaré el estatuto del cuerpo en la novela *Cobra* (1972), el cual es un puro receptáculo de significantes.

#### ***Del cuerpo como urdimbre neobarroca....***

La novela *Cobra* (1972) pertenece a la trilogía compuesta por las novelas *Colibrí* (1984) y *Cocuyo* (1990). Sobre esta trilogía J. Kushigian en su artículo “*Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino hacia la autorrealización. Une menagerie a trois: Cobra, Colibrí y Cocuyo*” dice que “en las tres novelas hay una búsqueda hacia la autorrealización a través del subgénero literario conocido como *Bildungsroman*.” (Kushigian, 1999, p.1606)

*Cobra* es una novela en donde los personajes están en permanente mutación, especialmente la (el) protagonista que lleva el mismo nombre de la novela. Ella es una reina travesti que actúa en un teatro lírico de muñecas, allí se da cuenta que tiene un problema: sus pies son desproporcionados y desagradables, contrario al resto de su cuerpo. Durante la narración, la cual está poblada de citas, intratextos, hipertextos y repeticiones, la (el) protagonista emprende un viaje de transformación en el cual su yo varía de acuerdo al lugar donde se encuentre: los géneros, las nacionalidades y las culturas cambian tanto como los protagonistas del relato. Su yo es un compuesto de identidades, artificios y mutaciones que nos hablan de ese lenguaje neobarroco en donde no hay un centro emisor ni en la historia, ni en el personaje; todo gira en torno a varios ejes, configurando un complejo juego en donde el mensaje de la comunicación son los significantes.

El cuerpo actúa como uno de los protagonistas de la novela en tanto hay que transformarlo para alcanzar la supuesta perfección que busca Cobra: *tener el cuerpo de una verdadera mujer en escena*. Sin embargo, en el transcurso del relato esto no es más que un artificio en la escritura de Sarduy, pues el destino de Cobra no será ese. Su objetivo último es la transformación del cuerpo, y para alcanzar este supuesto fin, Cobra deberá someterse a una serie de transformaciones que le harán “divina (por) cinco minutos en escena: pinchazos, silicona, depilaciones y curetajes; una verdadera carnicería realizada por el Dr. Ktazob, un cirujano travesti de pelo plateado” (*Cobra*, p. 486).

Después de la intervención quirúrgico-simbólica Cobra adquiere una nueva identidad, *Cobrita o Pup*, a partir de ese momento se mezcla con una banda de motociclistas, *Tótem, Escorpión, Tundra y Tigre*, que quieren hacer un viaje iniciático a la India tántrica, allí comienza lo que Kushigian llama la “auto transformación característica del *Bildungsgroman*, y es allí donde el travestismo se fundamenta en la cultura posmoderna como un proceso de ruptura política y social” (p. 1606).

El cuerpo de Cobra aparece inicialmente como un objeto en toda la novela, no se trata solamente de la impostura travesti sino más bien de una mutación del cuerpo-objeto al cuerpo-significante. La agresividad sobre el cuerpo de cobra nos muestra la imposibilidad de su desaparición, no solo pasa por el bisturí sino también por la incineración y el canibalismo.

Según Richard Sennet, en su texto *Carne y Piedra* (1997), en la antigua Grecia el cuerpo masculino era una “*panoplia*, es decir, una creación civilizada que representaba los ideales de la *paideia* o educación del hombre griego” (p. 92); en la novela *Cobra* el cuerpo travesti también es un texto político, pero a diferencia de su representación helénica no es ni único ni universal, es un artificio que sirve para mostrar la tensión de los géneros, la subversión del sentido que se presenta en la identidad del personaje.

El cuerpo travesti de Cobra aparece como una construcción del “neobarroco furioso” de Sarduy, en donde el mimetismo, el tatuaje, el camuflaje y el artificio son los elementos que lo componen. Su cuerpo es un texto en tanto hay capas que lo cubren, capas que dejan entrever una impostura, no la ocultan, la señalan, el cuerpo de Cobra no es el cuerpo de una mujer, simula serlo.

Sobre el cuerpo travesti Sarduy en su ensayo *La simulación* (1982) nos plantea que,

El travesti no imita a la mujer. Para él, à *la limite*, no hay mujer, sabe –y quizás paradójicamente sea el único en saberlo-, que ella es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto....El travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula la pulsación goyesca: entre la risa y la muerte (p. 1267).

El cuerpo travesti de Cobra aparece como una *urdimbre* en donde se van tejiendo diferentes capas de textos, imágenes y objetos. El cuerpo por momentos deviene objeto, tatuaje, cadáver. Quisiera entonces mostrar la transformación del cuerpo de *urdimbre* a *desecho* en algunos pasajes de la novela.

En un primer momento Cobra aparece como la reina del teatro lírico de muñecas y su defecto se muestra como aquello que le impide alcanzar la perfección. La puesta en escena comienza desde el camerino, en donde pasa varias horas antes de “entrar en escena”. En este sentido el escenario es el punto de encuentro de la *simulación*, el *fetiche*<sup>4</sup> se hace efectivo ante el espectador imaginario con el cual Cobra habla en su monólogo,

(Cobra) ¿Porqué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina?(...) ¿De qué me sirve ser reina del teatro lírico de muñecas, y tener la mejor colección de juguetes mecánicos, si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos? (...) Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos –ojos de tigre-, los polvos de las grandes motas blancas. (p.427) (...) Una noche, obturados los sentidos, cerrada a la distracción exterior pero alerta al espacio de su cuerpo, Cobra sintió que los pies le temblaban; unos días después, que algo se le rompía en los huesos; la piel se debilitaba (pp. 448-449).

La vida de Cobra transcurre noche tras noche de manera rutinaria, hasta la noche en donde comienza a producirse la transformación interior. El punto de quiebre de la homeostasis interior se produce por la ruptura de la piel, algo en ella está cambiando y allí comienza el camino que la conducirá hasta el Doctor Ktazob; la búsqueda de sus identidades se marca con una ruptura, con una crisis. La construcción del cuerpo no es la obra de un cirujano sino de un escultor ante su Frankenstein, Cobra deviene una metáfora

<sup>4</sup> La referencia al fetiche está presente en toda la novela pues al tratarse de una simulación de géneros y personajes el fetiche aparece y desaparece al tratarse de un objeto imaginario. En escena está presente pues hay una relación erótica entre el espectador y Cobra, en tanto reina travesti. Para ampliar más la referencia al fetiche como objeto imaginario ver: Serge André. *La Impostura Perversa*. Paidós, Barcelona, 1998.



de la alteridad animal, un fetiche que debe ser cifrado por el “Otro” espectador, pues en tanto mensaje intratextual e intertextual se hace móvil, volátil, escurridizo.

(...) Cobra ya el maestro cincela tu cuerpo. Ahora va a esculpirte la nariz, a dibujarte las cejas. Tendrás ojos enormes, coronados por arcos perfectos, ardientes, de antílope que en la noche huye, desmesurados: un Cristo de mosaico; serás fascinante como un fetiche (p.493).

El punto donde nos damos cuenta que el cuerpo no es mas la carne de Cobra sino que es una colección de objetos es cuando éste se construye con elementos, el cuerpo no está más en su lugar de origen, ahora es objeto. Aquí asistimos a la verdadera función de la metáfora: situar el objeto por su ausencia.

(...) Con una silla y su ropa empezó a armar la imagen del muerto (Cobra). Le puso pantalones a las patas delanteras y un par de botas, vistió el espaldar con un suéter rojo, le abrochó un jacket de antílope, raído y sucio: en el dorso aún podía adivinarse un arco vertical abierto en la piel, chorreado, embebido en la felpa, retorcido como una serpiente macheteada; luego, como antaño, trazado de un solo gesto por un calígrafo de estilo anguloso, el círculo de la adivinación, torcido sobre sí mismo y sin bordes el aro perfecto; estampado por un cuño de piedra, junto a un círculo un sello cuadrado: BR, lacerada junto al hombro una A (p. 549).

La desaparición final del cuerpo no se produce, queda el registro puro del significante, como ya se ha señalado, quedan los restos del cuerpo-objeto. Sin embargo, allí está tan presente Cobra como si estuviera en escena, el registro queda intacto en el tatuaje, la silla se vuelve piel para devenir *grafé*. La combinación de letras BR...A, nos muestran la presencia del significante dentro del círculo adivinatorio. Sólo hay transformación, mutación, para señalar que todas las formas de representación del cuerpo no hablan más que de “*las imagos del cuerpo fragmentado*” que señala Lacan en su texto *La agresividad en psicoanálisis* (1948), recordemos la segunda de sus tesis,

La agresividad, en la experiencia, nos es dada como intención de agresión y como imagen de dislocación corporal. *La imago* del cuerpo moldea las diferentes formas de representación de la agresividad referidas al cuerpo: castración, mutilación, eviración, desmembramiento, dislocación, destirpamiento, devoración, reventamiento del cuerpo, todas reunidas bajo lo que he llamado *imagos de cuerpo fragmentado* (p. 96).

El cuerpo travesti de Cobra se convierte entonces en una metáfora neobarroca al tener categoría de *urdimbre*, como decíamos más arriba, esto le permite a Sarduy hacerse una *imago del cuerpo*.

### **...al cuerpo como desecho.**

El *sinthoma* en la teoría de Lacan ocupa un lugar fundamental al final de su enseñanza en 1975. Su seminario *Le Sinthome* (2005) gira alrededor de la obra del escritor irlandés James Joyce, quien para Lacan es una especie de *désabonné*<sup>5</sup> del inconsciente, alguien que está a la merced del goce y no del inconsciente; y sobre el cual Lacan hace un juego de palabras: *joy, joyce, jouissance*. A partir de allí su posición clásica sobre el inconsciente estructurado como un lenguaje cambia para dar el paso conceptual de La Lengua (*La Langue*) a la lengua (*Lalangue*) en la psicosis de Joyce.

Dentro de la teorización sobre el *sinthoma* nos interesa enfatizar, especialmente, en un aspecto del texto de Sarduy: la letra como desecho. Para Lacan la escritura de Joyce está más del lado del desperdicio "*litter*" que de la letra "*letter*", sobre esto dice Lacan en *Le Sinthome* (2005), "*On n'avait jamais fait de la littérature comme ça. Et pour ce mot littérature, en souligner le poids, je dirais l'équivoque sur quoi souvent Joyce joue – letter, litter. La lettre est déchet*"<sup>6</sup> (p.166).

La letra como desecho no es para Joyce un campo exclusivo de la creación sino más bien un campo del goce (*joy*), donde, en palabras de Lacan, "*cette jouissance est la seule chose que de son texte nous puissions attraper. Là est le symptôme*"<sup>7</sup> (p.167).

La escritura en Joyce cumple una función de relación entre el síntoma (*symptôme*) y lo que Lacan llama *lalangue*, lo que le permitirá como escritor tener un acceso privilegiado al lenguaje, y cito a Lacan, "*Le symptôme est purement ce que conditionne lalangue, mais d'une certain façon, Joyce le porte à la puissance du langage, sans que pour autant rien n'en sois analysable*"<sup>8</sup> (p.167). James Joyce juega con los significantes puros que son los que conforman *lalangue*, y hace de este juego una forma de escritura que, en palabras de Lacan, "*la littérature ne peut plus être après lui ce qu'elle était avant*"<sup>9</sup>(p, 167).

La representación del cuerpo travesti en la novela *Cobra* pasa de ser urdimbre a ocupar el lugar del desecho, éste es abierto en pedazos para luego ser lanzado a los

<sup>5</sup> Desabonado, no suscrito o por fuera del inconsciente.

<sup>6</sup> "Nunca se había hecho literatura de esta manera, y para esta palabra, literatura, al señalar el peso, yo diría el equívoco sobre el cual Joyce actúa-letra, desecho. La letra es desecho" (Trad. del autor)

<sup>7</sup> "Este goce es la única cosa que de su texto nosotros podríamos atrapar. Allí está el síntoma" (Trad. del autor)

<sup>8</sup> "El síntoma es puramente aquello que condiciona *lalangue*, pero de una cierta forma Joyce lo lleva hasta la fortaleza del lenguaje, sin que por lo tanto nada sea en sí analizable" (Trad. del autor)

<sup>9</sup> "La literatura no puede ser después de él, aquello que era antes" (Trad. del autor)



campos del goce; allí no hay más que un desecho, un cadáver que de algún modo se recompone a partir del artificio. Toda la obra creativa de Severo Sarduy está atravesada por su propio cuerpo, sus fantasmas, sus obsesiones, aquellas que le permiten escribir y no morir. Como señala L. Ulloa (1999) en su artículo “*La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy*”,

En el Cristo de la Rue Jacob Sarduy propone la metáfora del cuerpo como un “saco de vísceras (sic)”, como un substrato o manojito de elementos sostenidos por la piel; por una piel marcada con relieves que permiten establecer una especie de lectura donde imperan las referencias a los accidentes o a las enfermedades que sufre a través de los años, comenzando en orden cronológico con la separación por el dolor (sic) de su madre hasta terminar con las referencias directas al SIDA que finalmente lo destruiría (p.1630).

La transformación del cuerpo de Cobra durante y después de la intervención quirúrgica del Dr. Ktazob da cuenta del proceso de mutación de su cuerpo entre la urdimbre y el desecho. Cobra es sometida a una brutal transformación que requiere la no intervención de anestésico alguno y que además supone la transmisión del dolor al cual será sometida durante la operación a un tercero (una enana blanca), que sentirá, como si fuera propio, el dolor de Cobra vía un transe místico tipo sufí. Veamos:

Has eliminado de ti la piedad. Con todas tus fuerzas dirige ahora el dolor hacia la enana: ella es diabólica, menesterosa y fea. ¿Qué más da lo que pueda sucederle? No es más que tu desperdicio, tu residuo grosero, lo que de ti se desprende informe, la mirada o la voz. Tu excremento, tus senos falsos, ¡Qué asco!: cuerpo de ti caído que ya no eres tú (p.493).

En un primer momento se trata de situar al otro en el lugar del objeto que ha de destruirse, se le carga con significaciones que supongan lo contrario a lo que Cobra quiere ser: *diabólica, menesterosa y fea*. Lograda esta carga simbólica se pasa ahora a la transformación del cuerpo de Cobra vía la descomposición del cuerpo del otro (la enana), se nombra primero negativamente lo que posteriormente se destruirá, pues al cambiar su valor significativo pasa de ser un cuerpo a ser un objeto de tortura presto a la desaparición.

Es la misma lógica utilizada en cierto tipo de actos en donde el fin último es la desaparición del otro, como por ejemplo el genocidio. Antes de cometer el acto criminal los asesinos cargan de significaciones objetivizantes y negativas al cuerpo de las víctimas, para que en el acto de la tortura y la muerte el cuerpo no sea más que un objeto que tenga que desaparecer. Quizás uno de los ejemplos más aterradores en la historia reciente de genocidios sea el perpetrado en Rwanda en 1994, en donde en menos de 100

días fueron masacrados más de 800.000 civiles pertenecientes a la etnia Tutsi por parte de la milicia Hutu; casi 10.000 muertos por día utilizando machetes y garrotes.

Todo esto después de una intensa campaña mediática utilizada por los Hutus, en donde los Tutsi no sólo fueron desprovistos simbólicamente de su estatus de hombres y mujeres sino que les fue atribuido el estatus de un animal-objeto que representa lo más cercano a lo infrahumano y el cual estaba cargado de la mayor significación negativa, no eran humanos sino “cucarachas” que había que “aplastar”. Se transforma así el cuerpo simbólico de una etnia en un objeto cargado de una significación tan negativa que el hecho de su destrucción masiva era contemplado como una “limpieza”<sup>10</sup>

Con una lógica similar Sarduy carga de valor de desecho al cuerpo de la enana para señalar cómo después de este ritual sufrió el personaje Cobra adquiere un nuevo cuerpo, que no deja de sorprender al lector pues adquiere características igualmente animales:

*Cobra:* No puedo más. ¿Falta mucho?

*Alterador:* La sutura.

*Instructor de Cobra:* Ya eres, Cobra, como la imagen que tenías de ti.

*Cobra:* ¿Cómo?

Se recobra

Se enrosca

(La boca obra) (494)

Asistimos finalmente a la transformación de un cuerpo a través de su valor signifiante, pues desde el título mismo de la novela se nos señala algo que por estar tan presente en el texto no había sido perceptible, que él/ella nos es más que un bífido.

### **Conclusión**

En este texto he querido señalar cómo en la novela *Cobra* de Severo Sarduy hay una transformación en el tratamiento ficcional del cuerpo-objeto al cuerpo-signifiante, en tanto el cuerpo travesti de Cobra adquiere la categoría de *urdimbre* desde la concepción sarduyana del “neobarroco furioso” y de *desecho* desde la conceptualización de Lacan

---

<sup>10</sup> Sobre este dramático episodio hay dos nuevas películas que han salido en los últimos 2 años: *Shaking hands with the Devil* (2007) de Peter Raymond y *Un dimanche a Kigali* (2006) de Robert Favreau.

sobre la letra como desperdicio. Esto nos sitúa en un campo en el cual lo Real del goce trata de ser cernido por la escritura, una escritura en donde el sufrimiento y la muerte rondan constantemente. Con esta afirmación no queremos decir que la obra de Sarduy, y más específicamente, el tratamiento del cuerpo como un significante en su novela *Cobra* tengan el estatuto de *sinthoma* propuesto por Lacan en su lectura de Joyce. Para nosotros se trata de situar la escritura de Sarduy de esta novela en el campo del goce, en el cual la letra ocupa el lugar del desecho. Para esto nos hemos servido de algunos conceptos de la teoría psicoanalítica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- André, S.** (1998). *La impostura perversa*. Barcelona, España. Paidós.
- Kristeva, J.** (1974) *El texto de la novela*. Barcelona, España. Lumen.
- Kushigian, J.** (1999). "Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino hacia la autorrealización. Une menagerie a trois: Cobra, Colibrí y Cocuyo". En: Guerrero, G. & Wahl, F (Eds) *Sarduy, S. Obra Completa* (pp.1605- 1618). Madrid, España. Galaxia Gutenberg.
- Lacan, J.** (1966). "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse" En: Lacan, J. *Ecrits*. (237-322) Paris, Francia. Seuil.
- . (2005) *Le Sinthome*. Paris, Francia. Seuil.
- Moulin-Civil, F.** "Invención y epifanía del Neobarroco: Excesos, desbordamientos, reverberaciones". En: Guerrero, G. & Wahl, F (Eds) *Severo Sarduy. Obra Completa* (pp.1649-1678). Madrid, España. Galaxia Gutenberg.
- Sarduy, S.** (1974) *Barroco*. En: Guerrero, G. & Wahl, F (Eds. 1999) *Severo Sarduy. Obra Completa* (pp.1195-1262). Madrid, España. Galaxia Gutenberg.
- . (1972) *Cobra*. En: Guerrero, G. & Wahl, F (Eds. 1999) *Severo Sarduy. Obra Completa*. (pp.427- 586). Madrid, España. Galaxia Gutenberg.
- . (1968) *Escrito sobre un cuerpo*. En: Guerrero, G. & Wahl, F (Eds. 1999) *Severo Sarduy. Obra Completa*. (pp.1119-1194). Madrid, España. Galaxia Gutenberg.
- . (1982) *La Simulación*. En: Guerrero, G. & Wahl, F (Eds. 1999) *Severo Sarduy. Obra Completa*. (pp.1263-1344). Madrid, España. Galaxia Gutenberg
- Sennet, R** (1997). *Carne y Piedra*. Madrid, España. Alianza.

**Ulloa, L & Ulloa, J.** “La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy”. En: Guerrero, G. & Wahl, F (Eds. 1999) *Severo Sarduy. Obra Completa.* (pp.1626-1643). Madrid, España. Galaxia Gutenberg.

Affectio Societatis