

DE LIBROS

EL DOBLE MAQUILLADO

La doublure de Severo Sarduy perfila una reminiscencia de *Gestos*, la primera novela publicada por el autor en 1963. Una lectura retrospectiva de la obra de Sarduy muestra que la preocupación por el doble, motivo de este reciente ensayo, se plantea ya desde la ficción inicial. La protagonista de *Gestos* —una mulata anónima— mantiene una doble actuación: terrorista en el teatro político y actriz en el clásico. Guerrillera en un escenario y *Antigone* tropical en el otro, “ella” sufre un “doble” dolor de cabeza, indicio de la duplicación de funciones. Esta tensión por la (des)semejanza repercutirá en toda la obra sarduyana, hasta sublimarse ahora en *La doublure*.

¿Qué ocasiona en Sarduy esta pena por el doble? *La doublure* propone un imposible: ¿cómo ser otro al igual que semejante? ¿Cómo ser uno y a la vez el otro? Estas preguntas se juegan en el ámbito de lo simbólico: el concepto de representación que ha dominado el Occidente. La representación —verbal y visual— se ha basado en el impulso mimético, en el anhelo de acercar “las palabras y las cosas”, las imágenes y los objetos. El deseo de ser otro, de ser “como” o “igual” al modelo, ha conducido a la noción de la copia como doble artificial de un primogénito natural. En consecuencia, tanto la imagen pictórica como el signo lingüístico se han conceptualizado a partir de un “doble”. El interior del signo opera a base de la identidad entre significado y referente (el “objeto real”); hacia el exterior, se mantiene la diferencia o desemejanza entre lo natural representado y su “falsificación” en el verbo o en la imagen.

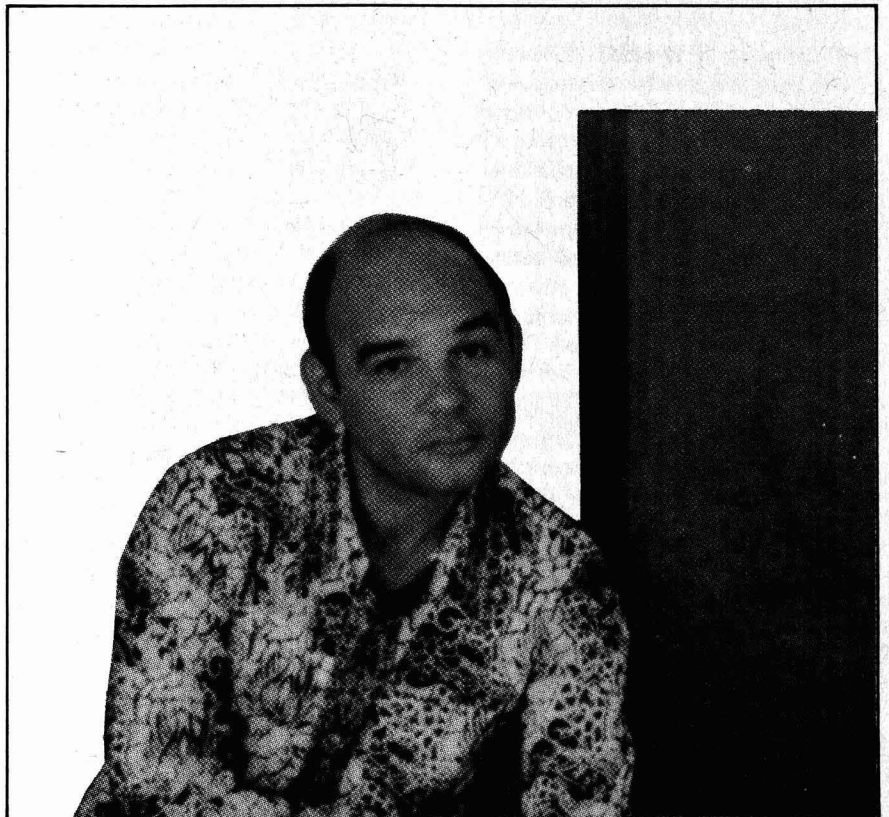
La doublure traza la franja de este desdoblamiento: la línea que divide el signifiante del significado, y su análo-

go pictórico, el marco que separa a la imagen. En *La doublure* la pintura es vista como el “doble” de la palabra. En un gesto típicamente sarduyano, la obra muestra que no hay ni un “adentro” ni un “afuera” de la representación, conforme el mecanismo mimético de Occidente, sino sólo un simulacro, una apariencia de copiar al modelo. Los estudios de arte visual contemporáneo que se elaboran en *La doublure* tienen, asimismo, un doble propósito: por un lado, destapar la prohibición del signo que restringía su funcionamiento a la referencia y al sentido unidimensional, y, paralelamente, liberar a la imagen pictórica de su conformidad con el modelo.

Colocada en esta disyuntiva signica, *La doublure* puede leerse también como “cola” de *Barroco* (1974), una colección de ensayos donde Sarduy estudia el descentramiento del signo pictórico y verbal acontecido entre las épocas clásica y barroca. El punto de partida de *Barroco* es el análisis de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* de la unidad del signo clásico, caracterizada por el equilibrio o transparencia entre lo representado y el mecanismo representativo. El barroco tras-

torna este equilibrio al privilegiar el signifiante, generando circuitos metafóricos de sentidos. En *Barroco* Sarduy retoma la ruptura en el orden clásico postulada por Foucault, y traza la transición del signo entre clasicismo y barroco como efecto de los modelos cosmológicos vigentes. El círculo, figura de la transparencia clásica, se convierte en la elipse, trazo que representa el descentramiento barroco. A su vez, estas figuras geométricas tienen sus análogos retóricos: la metáfora, sostén del sentido unívoco del clasicismo, a diferencia de la parábola y la elipsis, mecanismos de la posterior complejidad del signo.

Tres ensayos breves clausuran *Barroco* y sirven de enlace con *La doublure*. Titulados “Cero”, “Círculo”, “Ciclo”, son estudios de prácticas pictóricas y fílmicas que cifran la desórbita barroca en la actualidad. *La doublure* retoma el mismo proyecto de analizar los fenómenos artísticos y visuales que, en el arte contemporáneo, transforman el orden de la representación gráfica. El concepto de “retombée” postulado al principio de *Barroco*, una causalidad espacio-temporal que permite describir las correspondencias entre diversos ámbitos simbólicos, reaparece en *La*



Severo Sarduy

doublure. Aquí, las manifestaciones artísticas son estudiadas como efectos de una sola causa: la "pulsión de simulación" (p. 9). La hipótesis que maneja Sarduy a lo largo del ensayo es que la ruptura del arte moderno y contemporáneo culmina en la instauración del simulacro, la copia de la copia, en ese lugar anteriormente privilegiado por la ilusión mimética.

A pesar de esta aparente continuidad, *La doublure* sobrepone al edificio estructural de *Barroco* un piso más: ya no se trata de una remodelación de las equivalencias entre pintura, escritura y ciencia cosmológica para sustentar el "suelo del barroco",¹ para mostrar su *episteme*, en términos de Foucault o, lo que es igual, su estatuto como discurso. En *La doublure* la idea de un fundamento epistémico (epistemológico) a la representación visual y, por extensión, verbal se somete a un cuestionamiento insistente y corrosivo. Lo que se postula y se apuesta a muerte en *La doublure* es el reverso de la tela: el agotamiento de la representación como orden simbólico y la sorpresa de un nuevo sustituto, el orden del simulacro. Justamente, *La doublure* se instala en el borde de un sistema de organización signica para vislumbrar otro modelo:

Al contrario de la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro.²

Igual que el paso dado entre clasicismo y barroco, el tránsito entre representación y simulación inaugura una práctica "divergente" del signo, con la única y sustancial diferencia que, en el umbral del simulacro, se cierra la noción misma del signo como *representamen*.

En breve, la pregunta que suscita *La doublure* es si el nuevo espacio simbólico que abre el simulacro configura un *episteme* o si, al contrario, implica el final catastrófico de la cultura de Occidente. Para Baudrillard, la expansión del simulacro anuncia una negatividad regresiva que se patentiza en la amena-

za de hecatombe nuclear y en la degradación de la vida social. La perspectiva de Sarduy en *La doublure* no podría ser más opuesta a esta visión apocalíptica; el simulacro se celebra aquí como "venganza de la copia sobre el modelo" (p. 62).

Una posible respuesta a la pregunta que provoca *La doublure* se da en el hecho de que, más allá de transcurrir un nuevo espacio de significaciones, *La doublure* muestra cómo el simulacro estaba ya latente en el cuadro de la *mimesis* occidental, minándola desde adentro como un insecto hibernando en los intersticios del bastidor. Según Baudrillard, el efecto del simulacro no es un anti-mimetismo, sino, a la inversa, una magnificación, un aumento desproporcionado de la copia que él denomina "lo hiperreal". Este efecto se produce precisamente por la posibilidad ilimitada de reproducción de un modelo, multiplicación que engendra el simulacro y así elimina la diferencia entre el suceso real y la copia falsificada.³ Lo "hiperreal" de Baudrillard, el efecto que genera el simulacro de magnificar lo verdadero, se traduce en *La doublure* por un término lezamiano, "lo hipertético". Lezama define el "método hipertético" como "lo que va más allá de su finalidad venciendo todo determinismo".⁴ En la poética lezamiana es uno de los métodos fundadores de la poesía ya que engendra una causalidad o relación entre lo posible y lo imposible. Fiel a la concepción lezamiana, en *La doublure* "lo hipertético" designa esa radicalización del impulso mimético que es todo simulacro, el "ir más allá" de los límites biológicos (la inversión sexual) o la transgresión a los presupuestos culturales (el símil del modelo).

La noción de lo hipertético permite a Sarduy concebir un imposible: ser a la vez uno y el otro. La "pulsión de simulación", definida por el deseo de ser el doble, rebasa esta instancia de identidad para propagarse con un fin propio, fuera de lo imitado (el modelo) y dentro de la imitación misma (la copia reproducida, el simulacro). Explica Sarduy:

el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: *que lo mis-*

mo sea lo que no es. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una *intensidad de simulación* que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación. (*La doublure*, pp. 13-14: subrayados en el original).

Curiosamente, una doble metáfora del "doble" atraviesa las páginas de *La doublure* casi para copiar, en la forma y sustancia del libro, el pánico imitativo que lo provoca: el análogo insecto/ travestí. Ambos ejemplos de la hipertelia de lo mimético, esta "pareja" confirma la coincidencia en el simulacro de los dos órdenes escindidos por el esquema clásico de la representación: *ars y natura*. El logro de Sarduy en *La doublure* es disipar la diferencia entre el artificio que es el arte y la naturaleza, supuestamente espontánea, del modelo. La insistencia de una misma energía en el ámbito de lo natural —la "pulsión de simulación"— comprueba que el ansia imitativa proviene más de un imperativo biológico que de un intento de falsificación, en contra del postulado clásico.

En el ensayo "Copia/simulacro" Sarduy explora el juego de semejanzas e identidades que comparten el "doble" humano, el travestí, y su "otro yo" animal, el insecto. Tanto uno como el otro "representan", pero no ya un sujeto o significado pleno, sino, justamente, el corte al interior del signo. El cuerpo del travestí encubre la diferencia fundadora en la naturaleza que se "refleja", a la vez, en la distinción pronominal —*Cobra* castrado(a). "Es él" ¿o es ella?⁵ El travestí no sólo transgrede las reglas que rigen el sujeto gramatical, sino que además viola el mecanismo que sustenta la metáfora. El "yo" masculino del travestí suprime la comparación metafórica, "como si fuera ella", para lucirse, resplandeciente, en la fingida semejanza, en el escamoteo de una esencia; a la inversa, "él" es el "otro yo" maquillado. De igual manera, el animal encubierto de su entorno traspasa la raya límite de la *mimesis* protectora, el camuflaje, al emular más allá de lo discreto: el insecto que aparenta ser la hoja y, por añadidura, la misma plaga que ahoga a la planta y que *es él*.

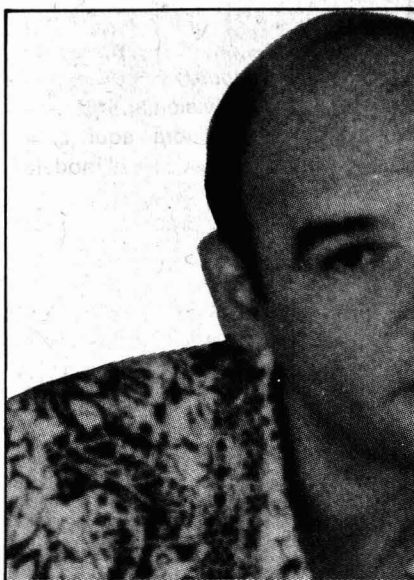
Sarduy utiliza la analogía insecto/travestí para adentrarse en otro campo simbólico, la pintura. Mediante la causalidad de repercusión, el "retombée"

de *Barroco*, el autor delinea las correspondencias entre el exceso de mimetismo animal y las manifestaciones artísticas del mismo fenómeno. El "puente" entre los dos ámbitos del arte y la naturaleza lo proporciona la noción de travestismo, término desarrollado como metáfora de la escritura en el primer volumen teórico de Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* (1969). En *La doublure* el travestismo se aplica al fenómeno pictórico de una manera parecida al texto anterior: si en *Escrito* el texto se convierte en cuerpo mediante la inscripción de figuras retóricas que enmascaran al sentido, en *La doublure* el cuadro cobra materialidad, está "Pintado sobre un cuerpo" (Capítulo II) porque cifra la línea de un cuerpo fragmentado y fantasmático.

Dos mecanismos simuladores dominan el análisis de la imagen pictórica en *La doublure*: la anamorfosis y el *trompe l'oeil*. El primer efecto consiste en la aparición de una figura oculta al interior del objeto representado. Practicando la anamorfosis, por ejemplo, el juego con el doble de *Gestos* se transparenta al interior de *La doublure*, igual que en esa primera novela la descripción de los lugares (la planta eléctrica de La Habana) dibujaba una serie de cuadros.

En *La doublure* la anamorfosis se somete a una lectura más psicoanalítica que visual. Al deshacer el soporte de la representación, el simulacro revela su funcionamiento a partir de un centro devorador de las multiplicaciones: la pulsión de la muerte, inscrita en la sombra de la figura oculta. Dado que la anamorfosis había perfilado en *Barroco* la transformación del círculo clásico en la elipse barroca (*Barroco*, pp. 65-67), en *La doublure* este mecanismo indica, igualmente, una práctica barroca de lo figurado, complementada por la lectura analítica. La pintura de Rubens, por ejemplo, se interpreta como la exhibición de un "cuerpo deseante" reprimido por la Contrarreforma, y se relaciona con la obra de pintores más recientes, Kooning y Saura, que fabrica un cuerpo lesionado y reconstituido (pp. 93-95). El efecto del neobarroco se examina en Botero, cuya pintura escenifica un sujeto americano fragmentado y exiliado.

En modo paralelo, el segundo mecanismo del *trompe l'oeil* agrupa una serie de fenómenos pictóricos basados en la eliminación del referente. Es el *trompe*



pe *l'oeil* el que remite al efecto de sobre-realidad, de hipertelia, producido por el simulacro. Si la anamorfosis funciona a partir de la mirada oblicua, el *trompe l'oeil* se sustenta en la reciprocidad entablada entre cuadro y espectador; el artificio le "devuelve" la mirada al sujeto presente. La trampa consiste en hacer coincidir modelo y copia, hasta el punto en que el dos devore al uno, de esta manera invirtiendo y traspasando la relación mimética de semejanza y diferencia.

Las formas de *trompe l'oeil* estudiadas en *La doublure* son diversas; varían desde *Le Grand Verre* de Duchamp, los autoretratos de Broglia, las escenas hiperreales de David Hockney, los trazos de Tápies. A través del detenido examen de estas obras, Sarduy conduce al lector a la apoteosis del simulacro propuesto negativamente por Baudrillard, pero que aquí asume un tono triunfal. Si el mimetismo animal y humano suprime la identidad fundadora de la metáfora y el símil, la plástica actual da un paso más: eliminar al modelo para acentuar la imagen como ausencia. *La doublure* concluye con el descubrimiento de que el centro obliterado del simulacro ya no copia "nada"; el cero que antes permitía la reproducción a partir del uno, ahora corta la serie que origina. De ahí Sarduy postula que el cero encapsulado, que es la copia en sí misma, es análogo al vacío que sustenta la filosofía budista. De esta manera, *La doublure* atisba una salida al "ocaso de Occidente": fundirse en la semejan-

za transcendental del Otro de nuestra cultura que ha sido el Oriente.

Este final remata el proyecto de *Maitreya* (1978): fingir un punto de convergencia entre la mística de Occidente, deseo erótico/ divino, y la contemplación de Oriente, el cuerpo sublimado al vaciamiento del deseo. Hay otros ecos de *Maitreya* en *La doublure* —la escena del Aquelarre citada en la novela para ilustrar el robo y sustitución del modelo y, en el ensayo, para patentizar el trauma visual que provocan las muñecas alucinantes de Martha Kuhn-Weber; la cita textual de *Maitreya* que describe a "la Tremenda" desde un cuadro de Botero— para nombrar los más notables. Estas repercusiones permiten una lectura oblicua, de anamorfosis, de toda la obra sarduyana a partir de *La doublure*, "cabeza" y "cola" de un proyecto de escritura que, a manera de una serpiente que traza en círculos concéntricos su cuerpo, revierte sobre el mismo vórtice que la traga toda: el espacio negro de la estrella extinguida, el vacío de la representación.

En *La doublure* la extinción del signo queda superada por un nuevo reino, el trono del simulacro erigido sobre las ruinas del teatro del mundo. En este nuevo reino, el uno y el doble, como presencias simultáneas, se cancelan. Sólo existe el espacio diferido del simulacro, en el cual los dos aparecen como ausencias. Al mirarse ellos en ese "espejo escarchado" de Rauschenberg con que cierra la colección, ¿es posible aún sentir la excitación por el doble?

Adriana Méndez Rodenas

1. Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1974), p. 67.

2. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, trad. Pedro Rovira (Barcelona: Ed. Kairós, 1978), pp. 13-14.

3. "La simulación se caracteriza por la precesión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos —la presencia del modelo es anterior y su circulación orbital, como la de la bomba, constituye el verdadero campo magnético del suceso". Ibid., pp. 36-37. La definición de "lo hiperreal" se elabora en las págs. 5, 7, 15.

4. Armando Álvarez Bravo, "Orbita de Lezama Lima" en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. Pedro Simón (La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970), p. 62. Esta obra se cita en *La doublure*, nota No. 1, p. 68.

5. Severo Sarduy, *Cobra*, 2da. ed. (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1973), p. 130.