

## LAS METAMORFOSIS DEL TEXTO

### UNA

Hay un nivel de significación en que *Cobra* (Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1972, 263 pp.) es apenas la crónica de las metamorfosis que sufre el (a) protagonista. Crónica en dos partes, especularmente enfrentadas y que se concentra en presentar las mutaciones que sufre (a) ese travestido del Teatro Lírico de Muñecas (París, años sesenta) que

(b) es, también, su propia reducción en forma de enana blanca (Pup);

y (c) es, asimismo, el quinto de una banda de motociclistas (*blusons noirs*) que parten de Saint-Germain des Près para cumplir un rito de iniciación erótica en un bosque que se parece sospechosamente a los paisajes de la pintura china (o, tal vez, no hay iniciación, no hay bosque, no hay rito, sino palabras que hablan de iniciación, bosque, rito, etc.);

y (d) es, acaso, miembro de una banda de lamas tibetanos que parecen hippies (o de una banda de hippies disfrazados de lamas tibetanos) que se droga y fornicación, o fornicación y se droga, o drogafornicación, en los barrios bajos de Amsterdam;

y (e) es, al mismo tiempo, o sucesivamente (no hay cronología válida aunque hay sucesión lineal de episodios sobre las páginas, convencionalmente encuadradas en un sólido que se llama libro), un dócil candidato a la cuchilla castradora del Dr. Katzob (né Cadillac, otro travestido) que ejerce su oficio en los intersticios que le deja un tráfico de drogas en Marruecos;

y (f) es, finalmente (pero quién puede asegurar que no sea éste el verdadero comienzo) un turista ávido de tantrismos, que ha leído sin duda a Octavio Paz y que recorre una India de pacotilla que es, a la vez, y complementariamente, el escenario imaginado de *les Indes Galantes* y de las imposiblemente bautizadas Indias del inocente don Cristóforo.

### DOS

Estas metamorfosis del protagonista no son las únicas. *Cobra* es, también, esa "mujer" asustada, de sombrero con borlas cardenalias que aparece y reaparece en las calles de París (acaba de salir de la leprosa entrada del Metro) y que los otros personajes, y nosotros los lectores, sus cómplices, descubrimos pautando la narración en los lugares más inesperados;

y es (por qué no, si el autor lo dice y lo repite) una serpiente de la India, fálica e insaciable que se enrosca sobre sí misma para morderse la cola cuando no está devorando viva (todos los orificios son viables para ella) alguna víctima cómplice; y es, naturalmente ya que Sarduy me lo explicó en una entrevista (*Revista de Occidente*, Núm. 93, diciembre 1970, pp. 315-343), el anagrama de un grupo de pintores (Appel, Aleschinsky, Corneille, Jorn) que provenía simultánea y sin duda sucesivamente de Copenhague, Bruselas y Amsterdam (lo que da *COBRA*); y es, al mismo tiempo, en español al menos, voz del verbo *cobrar*, aunque esto sólo tenga importancia al nivel de una reinterpretación del capitalismo burgués y su horror al *gaspillage* (es decir, al barroco, es decir, al sexo, es decir, al arte); y es, finalmente (por ahora), nombre que

alude por contigüidad a la palabra española *cobre* que en la mitología cubana es el emblema de Ochum, la diosa yoruba y de su equivalente católica, la Caridad del Cobre, con lo que el travestido del Teatro Lírico de Muñecas de la Place Pigalle termina cómodamente incrustado en el espacio metafórico cubano.

Nuevo Colón (pero reflejado en un espejo; es decir: invertido especularmente), *Cobra* viaja a las Indias para reencontrar sus (nuestras) Indias.

### TRES

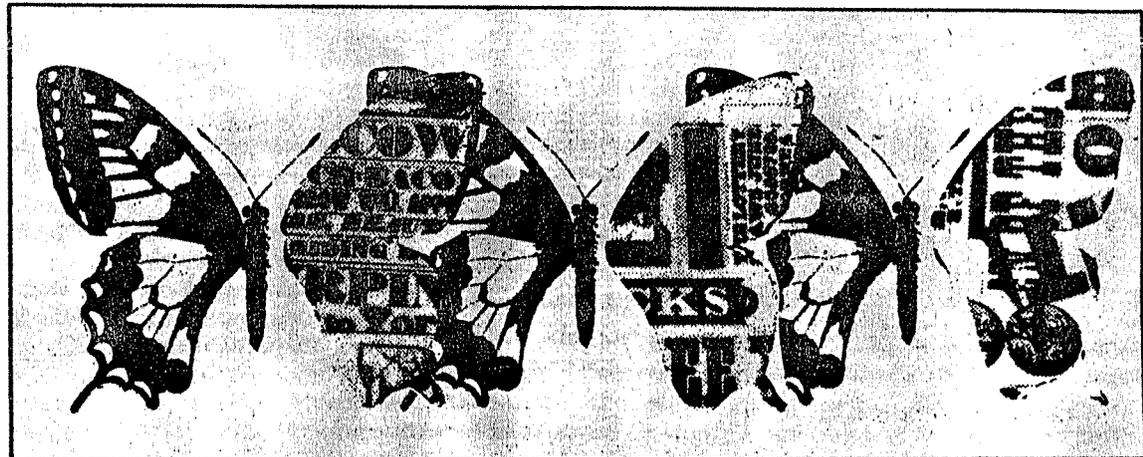
Hay otras metamorfosis a las que el texto también alude pero que exigen una lectura extra-intratextual. Quien haya leído *De dónde son los*

*majestuoso y muriente. (...) Dos mujerangas vestidas de negro, pero violentamente pintadas, corren hacia el primer plano, los brazos abiertos, dando gritos:*

y como en la página 91 en que la Señora y Pup encuentran en Toledo (sí, es claro) a sus precursores: "*Auxilio y Socorro. Más que textuales apergaminadas y retóricas: de tan toledanas moras, de tan hispánicas carpetoverónicas*": texto en que se escucha (además) un eco del *Don Julián*, de Juan Goytisolo.

### CUATRO

Roberto González Echeverría (ver *Revista Iberoamericana*, Núms. 76-77, Pittsburgh, julio-diciembre 1971, pp. 725-740, y *Review 72*,



*cantantes* (México, Joaquín Mortiz, 1967, 153 pp.) no podrá no reconocer en la pareja que forman ahora *Cobra* y la Señora, la dueña del Teatro Lírico de Muñecas, así como en la pareja de la enana blanca y la reducción de la Señora (o  $\sqrt{\text{Señora}}$ ), a otra pareja ya célebre en las letras hispanoamericanas. Me refiero a las ubicuas *Auxilio y Socorro*, esos dos travestidos que recorren las tres partes de aquella novela, mudando pelucas y apodos, vestidos y posiciones, pero conservando siempre la misma capacidad mimética del habla. En otro avatar, *Auxilio y Socorro* se multiplican especularmente en esta nueva novela. El periplo que habrían concluido en Cuba (una Cuba extrañamente abrumada por la nieve) se continúa desde el otro lado del mar de sargazos en París y en Amsterdam, en Marruecos y en la India, pero sobre todo en la página blanca recubierta de signos negros que es *Cobra*.

Pero no son sólo los inefables *Auxilio y Socorro* los que reaparecen en *Cobra*: es la otra novela entera, o (mejor dicho) la cita, la alusión, la iconografía de su texto:

como en la página 61, cuando se habla de los "*cintajos y floreros que hubieran dado envidia a la misma Dolores Rondón*", protagonista del segundo episodio de *De dónde son los cantantes*;

y como en la página 69 en que se describe un cofre de plata que ilustra el tercer episodio de la otra novela: "*En el reverso de la tapa se extendía un paisaje logrado con incrustaciones minuciosas: a una ciudad tropical —al fondo se veían palmeras, fachadas coloniales, un ingenio azucarero— entraba un Cristo de madera,*

Núm. 6, New York, Fall 1972, pp. 28-31) ya ha elucidado muchas de las alusiones extra-textuales de la obra anterior de Severo Sarduy. Por ejemplo,

(a) su inserción literaria en un contexto cubano de los años cuarenta y cincuenta, presidido por la figura inmensa de José Lezama Lima, por el contacto con el grupo (disidente) de Rodríguez Feo en la revista *Ciclón*, y con el grupo, más nuevo, de Cabrera Infante en *Lunes de Revolución*;

(b) su inserción en el contexto parisino, de los años sesenta, con el grupo estructuralista de *Tel Quel* (años después Philippe Sollers traduciría *Cobra* en francés, París, Editions du Seuil, 1972, 167 pp.);

(c) su aprendizaje junto a Roland Barthes en l'École Pratique des Hautes Etudes, del que derivarían algunos estudios críticos coleccionados en *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, 107 pp.);

(d) su inserción en un contexto de literatura hispanoamericana más general a través de la permanente colaboración en *Mundo Nuevo* ("primera época", Núms. 1-25, París), de la que derivarían algunos estudios centrales del libro citado en el párrafo anterior.

Como resultado de esta múltiple experiencia (González dixit), Sarduy funda en dos preceptos su retórica de la ficción:

(1) "La autonomía de la escritura, o sea la escritura como sistema específico sujeto a sus propias leyes, no circunscritas a un significado, sino abierta a una multiplicidad de significados." (*RI*, 731);



(2) "La organización del subconsciente como discurso; es decir, la estructuración de todo conocimiento como un lenguaje que enmascara la falta de sujeto, que crea (he aquí la dimensión ontológica de que hablaba Sarduy) una *persona* allí donde se manifiesta su ausencia." (id., 731-732)

La conclusión (después de una cita de Lacan que, realmente, aclara las cosas): "La novela se convierte así en representación de una representación de una representación de una representación, aboliendo a su autor, que queda sumido en el lenguaje, en el discurso que se habla a través de él." (id., 732)

O dicho en términos de *Cobra*: No hay tales metamorfosis del "protagonista", o de sus acólitos, hay sólo metamorfosis del texto: un texto que se vuelve sobre sí mismo (como una cobra) para citarse, criticarse, parodiarse, morderse su propia cola, formando una estructura perfectamente circular en cuyo centro sólo es advertible la ausencia del sujeto. Las máscaras de que se vale la protagonista (Pup, o la señora enajenada del sombrero cardenalicio, el *blouson noir* de Saint-Germain des Prés, el falso lama/hippie auténtico de Amsterdam, la cobra que se revuelve sobre sí misma) son apenas eso: representación de una representación de una representación que sólo existe a nivel del discurso.

#### QUINTA

Lo que obliga a precisar aún más las metamorfosis del texto. Porque no sólo Cobra cambia, se disfraza, muere para reaparecer en un nuevo avatar, una nueva *persona*. También el texto de la novela padece similares metamorfosis. Así como Cobra es siempre un hombre, evidentemente un hombre, centralmente un hombre, a pesar de las toneladas de pinturas, de joyas, de ropas que se echa encima (el travestido es siempre una imagen doblada en que lo masculino resulta más subrayado por la misma ficción femenina), también el texto es siempre el mismo a pesar de las metamorfosis de episodios, personajes, lugares. Tiempos y espacios cambian, las figuras que los pueblan cambian vertiginosamente: el texto sigue inmovilizado en su propia superficie cambiante. Esta sádicamente fijado.

Para subrayar (o revelar) esa fijeza, Sarduy se cita a sí mismo constantemente. O mejor dicho; *Cobra* se cita a sí misma. Ya se han visto las menciones o alusiones al texto gemelo de la novela anterior. Conviene ver ahora la *autocita* del libro. El capítulo primero de la Primera Parte (I), "Teatro Africo de Muñecas", utiliza el socorrido recurso del autor que, como puntual cicerone, informa al lector: "... como les decía hace un párrafo..." (p. 13), o, más escolarmente: —cf.: capítulo V— (p. 14).

La cita explícita, la intromisión de la inmensa mano del autor en el espacio titiritesco del texto, no es el único recurso. Más frecuente, a medida que la novela desenvuelve su flexible cuerpo de cobra, es la cita sin comillas, la repetición de un fragmento (unas líneas a veces) que citado fuera de contexto parece (es) nuevo y viejo. Hay algunos que podrían llamarse, en más de un sentido, *lugares comunes*, porque son sitios privilegiados de la narración: nódulos en que el texto se espesa al concentrarse sobre sí mismo y en que la pura superficie se vuelve relieve. Uno de estos lugares: la "mujer" (Cobra, es claro) que sale del Metro: "Va contra las paredes envuelta en una capa negra, cubierta por un sombrero de cardenal, cabizbaja, como si acabara de perder un

rubí, para que el pelo le encubra, como a Verónica Lake, o una leprosa, la cara." (p. 127). Texto que reaparece, no menos de dos veces, en el curso de la narración.

(a) cuando Cobra está en un bar, a punto de ser iniciado por los *blousons noirs*, la "otra" imagen de sí mismo, sale, asustada, del Metro: "Llevaba un sombrero rojo cuyos cordones, cayendo hasta una capa negra, del rostro ocultaban las flores de oro." (p. 143);

(b) El mismo texto reaparece, citado en su integridad, en otro episodio, cuando Cobra y sus compañeros son (nueva metamorfosis) un grupo de *hippies* disfrazados de lamas tibetanos, o a la inversa, un puñado de lamas que parecen *hippies*. Ahora el escenario es Amsterdam; sin embargo, la misma mujer asustada (Cobra) sale de la misma puerta del Metro, con el mismo sombrero cardenalicio.

(La cita no es sólo del texto de *Cobra*: por un proceso que los latinos llamaban de contaminación, el texto de Sarduy a veces se enriquece, o dobla, de un texto ajeno. Cuando se da la primera aparición de la mujer asustada en el Metro, se cita en cursiva un largo texto: *Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco.* (p. 126)

Al volver a citar la salida de la "mujer" (p. 143), el texto continúa repitiendo, hasta mediada la página siguiente, palabra por palabra, la descripción ya copiada. Esta misma descripción había sido citada por Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*, en el ensayo inicial, "Del Yin al Yang", que fue originalmente publicado en *Mundo Nuevo* (núm. 13, París, julio 1967, pp. 4-13). Al comentar la novela, *Storia di Vous*, di Giancarlo Marmorì, Sarduy transcribe el texto, que es el mismo que ahora cita *Cobra*, con una diferencia: la omisión del nombre de Vous, protagonista de Marmorì, para que la cita ajena pueda aplicarse idénticamente a Cobra. La contaminación es doble y asegura, además, otra metamorfosis del texto.)

#### SEIS

La cita no es únicamente textual en *Cobra*. También suele ser iconográfica. No es difícil reconocer, aquí y allá, algunos discretos o explícitos homenajes a conocidos pintores o escultores: Calder (p. 11). Eéro Saarinen (p. 31), Velázquez (alusión a las *Meninas*, p. 47), Rembrandt (la guardia "nocturna", p. 47), Carreño (p. 88, nota), Sam Francis (p. 109), Canova (p. 113) Vieira da Silva (p. 142), Albers (p. 176), Karel Appel (p. 177), Murillo (p. 191), Duchamp (alusión a los *objets trouvés*, p. 196), O Aleijadinho (p. 203), etc. (Hay muchos más, sin duda.)

Sin hablar, es claro, de todas las citas, alusiones, parodias, a la cultura Pop, desde el uso frecuente de marcas de fábrica (Shell, Coca-Cola, Life) hasta las referencias a estrellas de cine (la Garbo, Marlene, Verónica Lake), a músicos de hoy (los Beatles, Ravi Shankar), a los pintores (una cita textual de las palabras de un cuadro de Roy Lichtenstein, p. 143). Toda una iconografía,

toda una cultura aural, todo un sistema de signos que también remite a la literatura *hippie* por la vía de William Burroughs (a quien se interpola en la p. 96, episodio marroquí) o de Juan Goytisolo (cuyo Conde don Julián integra de pleno derecho el travestismo de este mismo episodio, p. 97).

Pero si las citas (textuales o iconográficas, que es lo mismo) se multiplican y proliferan para recoger o señalar significaciones fuera del texto, la mera acción de convertirlas en palabras del texto sirve para incurstarlas en él; es decir: para reconvertirlas a la realidad (espacio único) del texto de *Cobra*. Ahora son el texto.

#### SIETE

Uno de los ejemplos más claros de esa metamorfosis por incorporación (contaminación) es ese pasaje (pp. 173-174) en que Sarduy describe cómo unas niñas contemplan un cadáver:

"En una mesa verde, escueta como un cadalso, la cabeza recostada a una estaca, yacía un joven boquiabierto y desdentado, el abdomen vacío, los ojos hinchados, esférulas que dividían ranuras negras.

"Junto al cuerpo tendido, permanecían cuatro niñas igualmente grisáceas y peinadas, cubiertas con enormes pamelas de encaje que puntuaban flores amarillas. Una de ellas había doblado hacia abajo las alas del sombrero —sólo se veía su boca—, la otra las había plegado hacia arriba y mostraba su rostro, activa.

"Más pequeña que las precedentes, una regordeta, que apretaba una gasa azul bordada de escamas, del pellejo que muda una serpiente, bajo su bonete desmesurado, de algas rosadas, abría la boca, el mentón apoyado en una mano abierta, el codo apoyado sobre el cadáver.

"Del sótano subía otra niña. No la cubría un sombrero, sino, por supuesto, un paraguas abierto."

Inútil buscar algunos detalles de este "tableau" en el cuadro de Leonor Fini que le sirve de pretexto. Bastará revisar la reproducción que incluye el excelente libro de Constantin Jelenski (*Leonor Fini*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1968, p. 153: "Leçon d'anatomie") para advertir alguna discrepancia —el cadáver no parece de un joven sino de un viejo; no hay tal niña subiendo del sótano, con o sin paraguas abierto—. De todos modos, esos cambios no importan. En *Cobra*, el cuadro de Leonor Fini se convierte en texto de Sarduy.

#### OCHO

Otras citas son no menos explícitas aunque también contienen sus distorsionantes efectos de contaminación, o metamorfosis. Al presentar la operación a que será sometida Cobra por el Dr. Katzob para poder ser (al fin) una mujer remendada, se alude más de una vez al *Leng-T'che*, "la tortura china de los cien pedazos" (p. 89). Esa tortura —que consiste en ir cortando (o trinchando) un individuo de manera de irle quitando pedazos, articulaciones, miembros superfluos pero sin tocar ningún centro vital, para que el paciente pueda asistir (relativamente vivo) a la ceremonia— proviene a la vez de un texto y unas fotografías.

Las fotografías estaban en el *Traité de Psychologie*, de Georges Dumas, antes de ser recogidas por Georges Bataille para ilustrar su vertiginoso libro, *Les larmes d'eros* (París, Pauvert, 1961, pp. 232-234; son cuatro). De allí pasaron al capítulo 14 de *Rayuela* (Córtazar modifica la fecha en que fueron tomadas y hasta la nacionalidad del



fotógrafo; introduce como testigo una inidentificable mujer) y también a la novela de Salvador Elizondo, *Farabeuf* (en que el suplicado es una mujer, lo que es por lo menos dudoso). En el ensayo, "Del Yin al Yang" (ya mencionado en este trabajo), sigue Sarduy la pista de esa imagen sádica desde Bataille a Elizondo, partiendo del divino Marqués, que es el teorizador, y pasando por Marmorì, por Cortázar.

Las fotografías y el texto (o textos) que enriquecen, o deforman, su iconografía sufren varias metamorfosis en *Cobra*. Indico dos:

(a) Al operar el Dr. Katzob a Cobra y despojarla de lo superfluo, se escribe: "Sea un hombrillo que sonríe, atado a un madero. Atracarlo de opio. Uno a uno, sin sangre —en los tendones de las articulaciones breves tajos—, separarlo en pedazos, uno a uno, hasta cien. Que un traficante, fumando en pipa, lo señale. Una foto. Que una mujer ría." (p. 114) La foto viene de Bataille; la mujer, de Cortázar-Elizondo; la risa, de *Cobra*.

(b) La castración es mostrada en primer plano metafórico: "Ramas rojas que bajan bifurcándose, rápidas, por los lados de un triángulo —el vértice arrancado—, sobre la piel blanca de los muslos, por la superficie de níquel, contorneando las caderas, entre el tronco y los brazos, encharcándose en las axilas, hilillos veloces sobre los hombros, empegotándole el pelo: dos chorros de sangre, hasta el suelo." (p. 115) El texto paralelo de Cortázar es éste: "...y acercándose bastante la foto a la cara se veía que el cambio no era en los muslos sino entre las ingles, en lugar de la mancha borrosa de la primera foto había un agujero chorreado, una especie de sexo de niña violada de donde saltaba la sangre en hilos que resbalaban por los muslos." (capítulo 14, p. 72).

El hombre (mujer, según Elizondo) de la tortura del *Leng-T'che* es metamorfoseado por Cortázar en una niña violada y por Sarduy en un travestido cuyo doble (la enana Pup) está sufriendo por simpatía las torturas de la castración. De foto a texto y a texto y a texto, las metamorfosis del sistema de signos no cesan.

## NUEVE

Aunque Sarduy advierte en su ensayo sobre Lezama Lima: "No caer en la trampa de la crítica: un lenguaje mimético, una recreación del estilo —que se vuelve una repetición de los 'tics'— del autor. Evitar todo giro lezamesco." (Escrito sobre un cuerpo, p. 67), parece inevitable acudir a la colección citada de sus ensayos para elucidar algunos aspectos de *Cobra*. Se puede empezar por la obsesión citacional que él comparte con Lezama.

En la página 63 al discutir una defensa de la erudición descabada de Lezama que hace Cortázar en un célebre ensayo (ahora está en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México-Buenos Aires, Siglo XXI, 1967, pp. 135-145), apunta sabiamente Sarduy: "Hablar de los errores de Lezama —aunque sea para decir que no tienen importancia es ya no haberlo leído. Si su *Historia*, su *Arqueología*, su *Estética* son delirantes, si su *latín* es irrisorio, si su francés parece la pesadilla de un tipógrafo marsellés y para su alemán se agotan en vano los diccionarios, es porque en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad —en el sentido de identidad con algo no verbal— de la palabra, sino su presencia dialógica, su espejo. Cuenta la textura francés, latín, cultura, el valor crómico, el estrato que significan en el corte vertical de la escritura, en su despliegue de sa-

piencia paralela. (p. 63)" Por eso, podría decirse de la erudición de Sarduy, de su *Historia*, su *Arqueología*, su *latín*, lo que él dice de los de Lezama; por eso el subrayado crítico debe estar no fuera del texto sino en el texto: en la presencia dialógica de la cita.

En otro ensayo, sobre el libro *Compact*, de Maurice Roche, hay otra indicación útil para la crítica de Sarduy: "La literatura es (...) un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. (...) La escritura sería el arte de esos grafos, de lo pictural asumido por el discurso pero también el arte de la proliferación." (p. 52) A la luz de este texto se advierte mejor el sentido de algunas correspondencias (uso la palabra en homenaje irónico a Baudelaire) entre el texto y la anécdota de *Cobra*: entre trama y trama. Si al nivel escriptural toda la novela es un tatuaje de textos (cifra sobre cifra sobre cifra), al nivel metafórico de la anécdota *Cobra* prolifera los tatuajes. Un ejemplo: para la representación en el Teatro Lírico de Muñecas, *Cobra* se cubre y recubre durante seis horas: "Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual litorante 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. 12) A partir de allí, *Cobra* pasará por sucesivas y a veces simultáneas metamorfosis (véase el párrafo primero de este trabajo), cuyo significado central, reiterativo, circular, es el mismo: el tatuaje, la inscripción sobre su piel (por la pintura, por el vestido, por las joyas, pero también por la cuchilla del Dr. Katzob que trincha en su carne, que cava espacios sedosos y húmedos que antes no existían), la escritura, en fin. Y la proliferación, es claro.

El texto crítico de Sarduy sobre Roche continúa, programático: "Puede ser que *Compact* no sea un hecho aislado, sino uno de los trabajos inaugurales de una nueva literatura en la cual el lenguaje aparecerá como el espacio de la acción de cifras, como una superficie de transformaciones ilimitadas. El travestismo, las metamorfosis continuas de personajes, la referencia a otras culturas, la mezcla de idiomas, la división del libro en registros (o voces) serían, exaltando el cuerpo —danza, gestos, todos los significados somáticos—, las características de esa escritura. El carnaval, el Circus —así se titula el nuevo libro de Maurice Roche— y el teatro erótico serían los lugares privilegiados para desplegar esa ficción. Más allá de las censuras, del pensamiento común, en esta escena de la escritura vendrían a dialogar todos los textos anteriores y contemporáneos del libro, se harían explícitas todas las traducciones que hay en el interior de un mismo idioma. Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nos piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página." (p. 52) Este programa, que Sarduy diseña sobre el pretexto visible de Roche, ha sido llevado a cabo por él mismo en sus ficciones. Publicado en mayo 1968, en el periódico *Confrontations* (p. 2), este programa aparece cuando ya Sarduy ha escrito y publicado *Gestos* (1963) y *De dónde son los cantantes* (1967), y lleva proyectada *Cobra*. Es fácil reconocer en él los topoi de estas ficciones (travestismo, carnaval, teatro erótico) así como los procedimientos (metamorfosis, citas en varios idiomas, registros de voces, traducciones), que se confunden en una sola superficie textual: las metamorfosis dialógicas del texto.

## DIEZ

Pero ni siquiera es necesario salir de *Cobra*: la novela misma provee los elementos básicos de su exégesis. Basta remitirse al capítulo primero en que a medida que el texto define las etapas de la primera metamorfosis del protagonista, el autor acota retóricamente las metamorfosis del texto. Enfiladas ordenadamente al comienzo de sucesivos párrafos, esas acotaciones indican:

*La escritura es el arte de la elipsis* (p. 15), y a continuación se ilustra esa figura condensando en pocos párrafos la corte de admiradores de *Cobra*:

*La escritura es el arte de la digresión* (p. 16), frase que sirve para introducir al indio "costumista" que viene al Teatro Lírico de Muñecas a travestir de dibujos y arabescos los travestidos;

*La escritura es el arte de recrear la realidad* (p. 17) en que se da otra (segunda) versión de la llegada del "costumista";

*La escritura es el arte de restituir la Historia* (p. 18), frase alarmante que introduce la (seguramente falsa) biografía del personaje en cuestión:

*La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden* (p. 20) en que se detalla la (seguramente imaginaria) orgía del costumista con las entreabiertas ninfas travestidas;

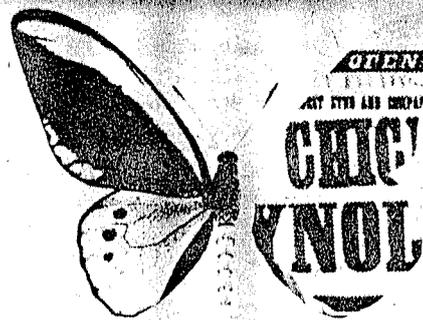
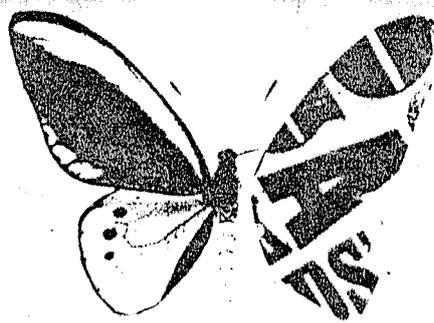
*La escritura es el arte del remiendo* (p. 25) en que el célebre "bricolage" de Lévi-Strauss adquiere una connotación literalmente textual y sirve para demostrar que la orgía arriba citada es, muy probablemente, imaginaria.

Texto sobre metamorfosis que se metamorfosea continuamente; narración que se interrumpe para definirse retóricamente y para hacer recordar al lector que no hay otra realidad que la del texto; serpiente que se retuerce sobre sí misma para morderse la cola, en un doble ejercicio erótico-tanático: eso es el texto de *Cobra*. O, por lo menos, así lo quiere hacer leer su autor. Lo que abre otra perspectiva.

## ONCE

Para entender mejor qué ocurre en el espacio central de esas metamorfosis del texto (si hay tal espacio), conviene repasar el tantas veces citado ensayo, "Del Yin al Yang". Al hablar de la novela, *Storia de Vous*, Sarduy advierte que la configuración sádica crea en su retraimiento una "especie de estructura de centro vacío" (p. 21). La referencia explícita aquí es a la primera parte del ensayo en que se estudia a Sade. Allí se advierte que en su delirio textual, el marqués busca una sola cosa: "Fijar, impedir el movimiento" (p. 11). Es decir: privar al Otro de su libertad, reducirlo al estado de objeto, atado, fijado, lo que restituye al sádico "su total arbitrio, lo devuelve al estado inicial de posible absoluto, lo libera, lo 'desata'." (*idem*)

Es claro que en la realidad histórica, Sade casi nunca realizó su propósito. Hay alguna oscura historia de prostitutas, cantáridas, flagelación y sodomía pero qué mediocre resulta todo esto frente a los excesos textuales de sus *Obras Completas*. Sade realizó sí su experiencia en el texto; la practicó a través de una representación, en el sentido más literal de la palabra: un teatro, un escenario, un espectáculo: "El teatro como espacio de la representación, como exigencia de abertura escénica y mirada del exterior, como espectáculo, está presente en cada obra de Sade."



(idem). Ya se sabe que el marqués fue autor dramático y actor, que inventó el psicodrama cuando se encontraba recluido en Charenton (Peter Weiss ha popularizado en su *Marat-Sade* este aspecto de su carrera). Por eso, Sarduy insiste en los términos de la trilogía: *encierro, teatro y sadismo* (p. 12). Prosiguiendo su análisis, Sarduy muestra luego que el sadismo, como ideología, supone un espacio que es primero *cristiano*, y que al ser refutado por Sade pasa a ser *deísta* para terminar siendo gobernado por un *Dios* malvado. (p. 13) Esa "refutación de la impostura divina se complace en su reiteración continua. (...) este rechazo, esa plegaria al revés, ese otro conjunto, tienen un valor erótico." (idem). Sarduy continúa: "La blasfemia como acto erótico consagra cada jornada a la burla del poder invisible (Dios) para permitir la caída del poder visible (el Rey); reivindica cada acto en nombre del ateísmo y la revolución." (idem) Lo más importante para Sade no es sólo la repetición de la blasfemia sino que la repetición (en el sentido francés: ensayo de una obra teatral) "es el soporte último de la imaginación sádica y, sin duda, de toda perversión." (idem). Del encierro en la cárcel a la repetición de la blasfemia y la repetición de la pieza teatral y a la repetición del ritual de las perversiones, Sarduy ha hecho recorrer a su lector el camino que lleva a una definición del ritual de las perversiones. "Pervertirse no es sólo ampliar los gestos de la sexualidad, sino también reducirlos. (...) El perverso explora un instante; en la vasta combinatoria sexual sólo un juego lo seduce y justifica. Pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de su deseo se realiza, se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable, como si algo que cae, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla entre la realidad y el deseo. (...) En el fondo, el sadismo carece de sujeto, es pura búsqueda del objeto". (pp. 13-14). Por eso, el capítulo sobre Sade concluye con estas palabras: "Misa y orgía: ritos de iguales ambiciones, de iguales imposibles". (p. 15). Si el capitulito sobre Sade (para el que Sarduy se apoya en lecturas francesas muy conocidas), contribuye a aclarar el aspecto "perverso" de *Cobra* —no hay sino transferir a su representación esa "ideología" sádica—, el capitulito sobre Bataille ilumina el problema de la Muerte, con mayúscula, y la *muertecita* (o muerte del orgasmo), como dicen los franceses con tierno diminutivo. Lo que introduce Bataille es el horror. En la iconografía de *Les Larmes d'Eros* y en el texto de su última novela inconclusa, *Ma Mère*, se encuentran mezclados la obscenidad y el crimen. "Pero en esas imágenes están la belleza y el amor..." (p. 17), porque es la madre del narrador la que aparece como modelo en las fotografías de "repugnantes posturas" a que se refiere Bataille: "La madre y la ignominia estarán ya para siempre fundadas: Dios y el horror." (p. 17). Por eso, Sarduy habrá de citar las palabras finales de la novela, y del propio Bataille (que murió antes de terminarla). "La alegría y el terror anudaron en mí un lazo que me asfixió. Me asfixiaba y gemía de voluptuosidad. Mientras más esas imágenes me aterrorizaban, más gozaba al verlas." (p. 17).

También en Sade hay terror, pero transferido al Otro, a la víctima. Ya en un célebre ensayo de Jean Paulhan ("Le marquis de Sade et sa complice") se acalaraba esa transferencia y se demostraba, con elegancia, que Sade era realmente masoquista. Pero a Sarduy le interesa menos el aspecto "ideológico" de esta pareja Sade-Bataille que la consecuencia literaria, o sea: textual, de la

misma relación. Por eso su capitulito sobre Bataille continúa desarrollando el tema de las transgresiones del pensamiento (son tres: el propio pensamiento, el erotismo y la muerte) para llegar a la conclusión que la sociedad burguesa ha mitigado la resistencia que le inspiraban el erotismo y la muerte "para intensificar, hasta lo patológico, la que le inspira el pensamiento que se piensa a sí mismo." Sarduy continúa: "Blasfemia, homosexualidad, incesto, sadismo, masoquismo y muerte son ya transgresiones relativamente toleradas. (No hablo de la transgresión pueril que es el arte "de denuncia": el pensamiento burgués no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre.) Lo único que la burguesía no soporta, lo que la "saca de quicio", es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo (como proponía Joyce). Frente a esta transgresión, que era para Bataille el sentido del despertar, se encuentran, repentina y definitivamente de acuerdo, creyentes y ateos, capitalistas y comunistas, aristócratas y proletarios, lectores de Mauriac y de Sartre. La desconfianza y la agresividad que suscitan las búsquedas críticas actuales ilustran la unidad de las ideologías más opuestas ante la verdad del despertar de Bataille" (pp. 19-20).

El centro vacío de la configuración sádica a que se refería Sarduy al hablar de *Storia de Vous* (p. 21) es precisamente esa ausencia de significado, de remisión del texto a otra cosa que a sí mismo. O, para decirlo de otro modo: el escándalo de la transgresión de ese pensamiento que se piensa a sí mismo, de ese lenguaje que habla del lenguaje, de la obra que se vuelve sobre sí misma, como una serpiente que se muerde la cola. Es decir: como *Cobra* en que las otras transgresiones (erotismo perverso, la Muerte y la muertecita) son sólo significaciones dentro de un texto que dibuja un espacio central vacío de significados. Esta novela se quiere sólo como escritura literal y significativa apenas en el nivel de su superficie textual. *Cobra* es de esos libros que describen la ausencia del centro, el vacío, el espacio abierto de la mirada, del Otro, la falla de que habla Lacan, esa lejanía del significado que el proceso simbólico de la escritura designa, según Barthes.

De ahí que sea imposible cubrir la totalidad de su texto (poético) por medio del discurso crítico, y que hay que resignarse a quedar siempre rozando las alusiones, descodificando significaciones parciales, contabilizando metamorfosis sin lograr avanzar del todo sobre la superficie siempre fija, siempre cambiante, del texto. No hay otro texto que el que está permanentemente a la vista. Y sin embargo.

#### DOCE

La tapa de *Cobra* reproduce en colores un fragmento de una ilustración que se encuentra entera en el libro, *Tantra Art*, de Ajit Mookerjee (New York, Random House, 1968), y que también reproduce en blanco y negro *Conjunciones y disyunciones*, de Octavio Paz. Allí (p. 145, de la edición de Joaquín Mortiz, México, 1969), es identificada como: "Yogín con seis cakras. Escuela Kangra, siglo XVIII". En el texto de *Cobra* hay una descripción del Yogín: "Del pene brotan dos ríos —tu piel es un mapa—: —uno, impetuoso, asciende por el lado derecho del cuerpo, ronco, arrastrando arena —te cubro de yeso, con tinta negra y un pincel finísimo te dibujo ascendiendo

por el lado derecho, en un torrente que con mi respiración crece, engarzadas unas en las otras, las consonantes; el otro, manso, claro, sube por el costado izquierdo, lentas espirales verdes, algas en los meandros, rumor de polen cayendo, transferencia —te dibujo las vocales.

El centro de tu cuerpo:  
seis corolas,  
seis nudos,  
seis parejas templando.

El semen retenido:  
sílabas que se anudan:  
ajorcas los tobillos,  
letras las rodillas,  
sonidos las muñecas,  
mantras el cuello.

El semen retenido:  
serpiente que se enrosca y asciende:  
cascabeles entre las bisagras de las vértebras:  
alrededor de los huesos aros de escamas y piel luciente:  
aceitados cartílagos se deslizan,  
ciñen la médula.  
Loto que estalla en lo alto del cráneo.  
Pensamiento en blanco.

Una línea negra limita la figura.  
tres canales la surcan  
que interrumpen flores

el cuerpo  
tres ejes  
letras los pétalos.

En el texto de *Cobra*, el diseño tántrico es convertido en un ideograma que es a la vez convertido en escritura y que se desdobra, especularmente, en descripción de la imagen y descripción del texto: las *consonantes* son dibujadas con el mismo pincel que dibuja la figura; las *vocales* sufren el mismo doble proceso; las *sílabas* "se anudan" como las ajorcas a los tobillos, las *letras* son rodillas, los *sonidos* muñecas, el cuello es un *mantra*. Pero la palabra *figura* misma es ambivalente y funciona por igual en el mundo de la iconografía y de la literatura: es imagen visual y textual, es diseño y es tropo. Por eso el texto concluye:

letras los pétalos.

Para "leerlo" adecuadamente es insuficiente la ilustración de la tapa de *Cobra*. No reproduce sino tres y media de las seis cakras con las seis parejas templando, como dice el autor con un cubanismo no del todo indescifrable. Pero la tapa omite precisamente el origen de ese doble chorro que parte del plexo solar y se viene a juntar en la figura dorada que reposa sobre las cejas del contemplador: falta, dicho brutalmente, el "pene" a que se refiere la glosa del texto de *Cobra*. Ese corte de la imagen (alusión tal vez al destino del protagonista bajo la cuchilla del Dr. Katzob) impide al lector de *Cobra* examinar el documento iconográfico completo. Felizmente, la glosa textual es más explícita.

Paralelamente al texto de *Cobra* se impone un examen de *Conjunciones y disyunciones*. Aquí está la clave no sólo de esa imagen tántrica sino de muchos aspectos del "indianismo" de la novela, y de su autor. Bastará citar un fragmento de la página 81, la misma que enfrenta a la reproducción del Yogín: "Para el tantrismo el cuerpo es el doble real del universo que, a su vez, es una manifestación del cuerpo diamantino e incorruptible del Buda. Por eso postula una anatomía y

fisiología simbólicas (...) que concibe al cuerpo como un microcosmos con seis nudos de energía sexual, nerviosa y psíquica; estos centros (*chakras*) se comunican entre sí, desde los órganos genitales hasta el cerebro, por dos canales: *rasanā* y *lalanā*. No se olvide que se trata de una anatomía simbólica: el cuerpo humano concebido como *mandala* que sirve de "apoyo" a la meditación y como *altar* en que se consuma un sacrificio. Las dos venas nacen en el plexo sacro, lugar del *linga* (pene) y del *yoní* (vulva). La primera asciende por el lado derecho y polariza el aspecto masculino; la segunda sube por el costado izquierdo y simboliza el aspecto femenino."

Un rápido cotejo de este texto (que continúa detallando otras correspondencias) con el de *Cobra* permite advertir que Sarduy no respeta la anatomía simbólica del tantrismo e impone su propia concepción sobre la original: su texto se convierte así en palimpsesto. No hay en *Cobra* dos sexos que determinan el lugar común del pene y la vulva sino uno solo, el pene, cuya ausencia en la tapa prefigura asimismo la ausencia dentro del texto. Pero si Sarduy no respeta su fuente (como tampoco respetaba la fotografía de Bataille, el texto de Marmori o el cuadro de Leonor Fini), sí respeta el lenguaje simbólico que encierra la figura del Yogín. Continúa Paz: "Si el cuerpo es tierra, y tierra santa, también es lenguaje —y lenguaje simbólico: en cada fonema y cada sílaba late una semilla (*bija*) que, al actualizarse en sonido, emite una vibración sagrada y un sentido oculto. *Rasanā* representa a las consonantes y *lalanā* a las vocales. Las dos venas o canales del cuerpo son ahora el lado masculino y femenino del habla..." (p. 83).

Por eso podrá Paz señalar, un poco más adelante: "Las metáforas tántricas no sólo están destinadas a ocultar al intruso el verdadero significado de los ritos sino que son manifestaciones verbales de la analogía universal en que se funda la poesía. Estos textos están regidos por la misma necesidad psicológica y artística que llevó a nuestros poetas barrocos a construirse un idioma dentro del idioma español, la misma que inspira el lenguaje de Joyce y el de los surrealistas: la concepción de la escritura como el doble del cosmos. Si el cuerpo es un cosmos para Sāhāra, su poema es un cuerpo —y ese cuerpo verbal es *sūnyatā*" (p. 83).

*Cobra* es, por eso, también un libro escrito sobre un cuerpo.

### TRECE

Si he aprovechado estos textos de Paz para ilustrar (así sea primariamente) algunos de Sarduy es no sólo porque *Cobra* los alude en forma transparente sino porque la cita de Paz llega hasta la misma literalidad del texto. En primer lugar, el fragmento en que se describe el Yogín tántrico pertenece a un capítulo de la segunda parte titulado (como el poema de Paz), "Blanco". En segundo lugar, el "Diario Indio" con que concluye la novela tiene dos acápites, uno en prosa y otro en verso, ambos de Paz: el acápite en prosa define un espacio en el que "cabe todo y que no contiene sino aire y unas cuantas imágenes que se disipan". (p. 230) Ese espacio, para Sarduy, es el de la India que él (como *Cobra*) ha visitado turísticamente. Es la suya una India de pacotilla, voluntariamente descodificada en textos ajenos que, aun en su "realidad" textual no dejan de leerse como de segunda mano. Hay, por ejemplo, una cómica secuencia en que Tundra, Escor-

pión, Totem y Tigre buscan un camino instantáneo para llegar al budismo y sólo encuentran (como los turistas de otras partes del mundo) sino piadosos traficantes que quieren venderles cuadros, amuletos, mandalas, y cuyos hijos en las abarrotadas trastiendas "hablan por un teléfono rojo, de material plástico". La secuencia (pp. 257-259) es deliberadamente paródica. En una conversación que tuve con Sarduy (está en la entrevista de *Revista de Occidente*), el autor aclara su intención: "...no se trata de una India trascendental, metafísica o profunda sino al contrario, una exaltación de la superficie y yo diría hasta de la pacotilla india. Yo creo, y me hubiese gustado que Octavio Paz estuviese de acuerdo —pienso que lo está— que la única descodificación que podemos hacer en tanto que occidentales, que la única lectura no neurótica de la India que no es posible a partir de nuestro logocentrismo es esa que privilegia su superficie". (pp. 318-319).

Lo que no impide, es claro, que en la novela se aprovechen elementos más complejos de esa misma superficie. Para indicar uno solo: esa imagen del *Diamante* que (ya se ha visto por la cita de Paz) alude al cuerpo "diamantino e incorruptible del Buda". *Cobra* concluye precisamente con estos dos versos:

*Que a la flor de loto  
el Diamante advenga.* (p. 263),

en que se une al *Diamante* con mayúscula (el Buda) la imagen de la flor de loto, "que estalla en lo alto del cráneo", según el mismo texto de *Cobra* al describir el Yogín. Pero si el diamante, y la flor de loto, funcionan metafóricamente al nivel de imágenes tántricas, en el cuerpo de la novela (es decir: en su texto) también reaparece el diamante aunque convenientemente metamorfoseado. En forma explícita, tiene forma de diamante el diagrama por medio del cual el Dr. Katzob explica el método usado por los mártires *suffes* para transmitir a sus discípulos las torturas a que eran sometidos: método que habrá de servir a *Cobra* para transferir a la enana Pup la tortura que sufre al ser castrado y excavado por el cuchillo del cirujano (pp. 106-107). Pero de una manera menos explícita, el diamante es también el emblema del amor en el poema erótico "A Totem", que aparece en la primera de las dos secuencias tituladas, "Eat Flowers!" (pp. 169-171); el poema comienza:

*No las redes vacías  
sino el soporte de las formas todas:  
quisiste el amor —la disolución—,  
el cuerpo del Diamante.*

en que el budismo tántrico facilita la clave del "cuerpo diamantino e incorruptible del Buda". Es claro que no hay que tomar exactamente al pie de la letra esa utilización de la cifra tántrica. Como indica otro pasaje del mismo texto, no es seguro que nunca puede conocerse la verdad:

*De cierto os digo que cualquier cosa es  
la verdad, que un verdadero dios en  
nada podría distinguirse de un loco o un  
farsante.* (p. 179),

observa un Maestro budista al salir del W. C. en que ha sometido a la fellatio a un rubio discípulo holandés. Lo que no impide que el diamante sea (en *Cobra* como en los textos tántricos) una *mandala*; es decir: un doble simbólico del universo. Como el Yogín. Todo es metáfora, tropo, texto.

### CATORCE

El poema de Octavio Paz que se cita al comienzo

del "Diario Indio" dice muy precisamente:

La Boca Habla  
La cobra  
habla de la obra  
en la boca del abra  
recobra  
el habla:

El Vocablo. (p. 229)  
Antes (p. 118) había dicho Sarduy:  
Se recobra.  
Se enrosca.  
(La boca obra.)

El cotejo de textos, esta vez dentro del texto mismo de *Cobra* (no importa que uno sea de Paz, el otro del autor) permite advertir que la relación *Cobra*-boca-habla-obra-vocablo no sólo funciona al nivel de las asonancias y consonancias sino al nivel metafórico del libro entero: *Cobra* (el libro) habla; *Cobra* (el protagonista) es una boca que habla y que obra: *Cobra* (libro y protagonista) existen simultáneamente al nivel del texto y se confunden en la superficie del texto.

### QUINCE

Repaso lo escrito y compruebo (sin sorpresa) que no he dicho nada del escamoteo textual del "opio" dentro o detrás del inocente "apio" que practica *Cobra* y sobre el que conversamos con Sarduy (ver *Revista de Occidente*); que no he citado a Derrida ni una sola vez (ver Roberto González en *Review 72*) ni tampoco a James Bond que en el inefable *Goldfinger* es víctima de la aurificación de una muchacha a la que el villano concede esa forma sádicamente suntuosa de morir; que me quedó para otra vez la explicación de por qué en el "Diario Indio" se insertan fragmentos del *Diario* de Cristóbal Colón en su primer viaje de descubrimiento; que no me ha quedado tiempo para hablar de Julia Kristeva y su lectura de Bakhtine (que tanto ha influido en la noción de carnaval y parodia en Sarduy); que apenas he mencionado a Lezama sin seguir sus (y de Sarduy) interpretaciones del barroco; que se me acaba el papel y el espacio imaginario concedido por *Plural* y todavía creo que estoy al comienzo. Pero eso pasa siempre que se emprende la lectura de una (C) obra. ■

NOTA: A lo largo del texto de *Cobra*, Sarduy usa la expresión francesa "travesti". Prefiero seguir a Corominas (IV, 718, b) que da: *Travestido* 'disfrazado' h. 1575, tomado del it. *travestito*, id.

