

***Cobra* y el juego de la simulación**

LIZARDO M. HERRERA

LA OBRA DE Severo Sarduy es una obra compleja. Cualquier lector, al enfrentarse a ella, se encuentra con una lectura difícil y espinosa. Sus temáticas son tan diversas y tratadas de una manera tan poco ortodoxa, que exigen a quienes las leen que trabajen al límite de su capacidad y que presten total atención a los textos. El trabajo de este escritor cubano se nos presenta como un laberinto imposible de evadir. En él, los lectores se extravían y no consiguen encontrar la anhelada salida (el sentido único de la obra), sino, en el mejor de los casos, encuentran puntos de fuga que en vez de brindar el alivio, la satisfacción o la síntesis esperada, introducen al lector en un nuevo laberinto mucho más complejo y espinoso que el anterior.

Por esta razón, *Cobra* es una novela que se presta a múltiples lecturas, ninguna de ellas capaz de agotarla. De ahí que para este ensayo he decidido hacer una lectura introductoria. Voy a trabajar en torno a tres ejes que se establecen en la obra y que están íntimamente interrelacionados: el lenguaje y el texto, el barroco y el cuerpo.

En *Cobra*, la escritura se presenta como el arte de la elipsis, el arte de la digresión, el arte de recrear la realidad, el arte de restituir la historia, el arte de descomponer un orden y componer un desorden, y, finalmente, como el arte del remiendo.

Para entender estas características que Sarduy da a su escritura, debemos tener en cuenta que para él la novela no se constituye en una unidad en la que todo se encadena y se relaciona según las directrices de un orden tras-

cidente o previamente establecido. Por eso, su relato no consiste en el desarrollo o presentación de un problema en una secuencia ordenada, ni su narración de los acontecimientos tiene un ritmo gradual. Es decir: su escritura no parte de un inicio ni llega a un final. Ella tampoco transcurre desde el planteamiento del problema hacia la resolución del mismo ni su ritmo va *in crescendo* conforme se aproxima al nudo del problema, su clímax, para luego descender en forma paulatina (no brusca) en la parte final.

Este escritor encuentra que la unidad presente en los diferentes relatos es apenas una apariencia, una ilusión o un artificio. Esta estabilidad es un efecto sensorial (o intelectual) que hace creer sobre su existencia a los lectores, de modo similar a lo que sucede con los actos de magia o con las escenificaciones teatrales. Sin embargo, ella esconde múltiples fracturas y vacíos. Sarduy se propone develar y desentrañar estos vacíos. Por eso, su pensamiento y escritura se encuentran en el límite o en el extremo de la estabilidad o la unidad, es decir, en las fracturas del relato.

Para ello, Sarduy plantea entender al relato como un texto, es decir, como un tejido lleno de costuras y suturas que une a la fuerza partes (retazos) disímiles y contradictorios. De ahí, que según este autor, la importancia de la escritura y de la lectura no radica en dejarse seducir por la ilusión de las historias que nos cuentan los relatos, sino en encontrar en ellos sus intersticios o costuras (fracturas) que les dan su aparente unidad y estabilidad.

En este sentido, la escritura se convierte en el mecanismo a través del cual el autor reúne y suelda violentamente fragmentos inconexos y discontinuos. Es decir, en primer lugar, desordena los fragmentos, juega con ellos, los transforma y los manipula a su antojo para, luego, ubicarlos arbitrariamente en su relato y así recrear una historia con la que se genera un nuevo orden (ilusorio) en el desorden anterior. Por eso, según Sarduy, el relato se asemeja a la técnica plástica del *collage*, debido a que en él se reúnen múltiples fragmentos que tienen poca relación entre sí porque su propósito es mostrar una totalidad que siempre se muestra evanescente e inalcanzable; ya que el carácter fragmentario y discontinuo del relato evita que la unidad y la estabilidad, de las que se nutre la totalidad, tomen cuerpo.¹

En cambio, la lectura puede ser considerada como el mecanismo, gracias al cual, el lector descompone el orden ilusorio que nos narra la historia

1. Cfr. Severo Sarduy, *Cobra*, en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo I, Colección Archivos, Madrid, UNESCO / Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 1396.

del relato. En este proceso, el lector al igual que el autor manipula lo que lee, desordena el texto, pero al final otorga una nueva organización al caos que provocó con su manipulación. Sin embargo, para el escritor cubano, esta nueva organización no puede ser total ni universal, sino que es parcial porque tampoco puede escapar al carácter fragmentario que tiene el relato. En otras palabras: la lectura también se dedica a organizar y unir restos inconexos y discontinuos y, por ende, está llena de fracturas y vacíos en su realización.

Por lo tanto, un texto no puede ser considerado como ser unitario, sino como un conjunto disperso, sin unidad posible, de retazos (fragmentos) en el interior del mismo. Estos retazos están en pugna entre sí. Su lucha es encarnizada y tenaz, cada uno de ellos intenta separarse de los otros, cobrar vida propia. Su ensamblaje es artificial y lleno de aristas: cada parte es un remiendo que distorsiona la totalidad. Es decir, los retazos son restos, residuos, de otros textos que viven parasitariamente en el interior del relato y que, por ende, corroen irremediablemente la unidad de este último.

En este sentido, los fragmentos se constituyen en otros textos, en nuevos conjuntos de otros fragmentos (textos) y, por tanto, de retazos y remiendos. Cada uno de ellos es la representación de otro. Pero una representación imposible, una representación de la representación que traiciona al modelo, que juega con él, que lo metamorfosea, que lo transforma en algo diferente, en algo que no es lo que se quiere representar porque siempre es travestido. Por esta razón, la obra de Sarduy se plantea como una renuncia de lo representado (referente) y privilegia el juego de la representación (simulación). (*Cobra*, 1396-1397).

Sin embargo, este escritor cubano sostiene que el lenguaje no puede ser considerado como la puesta en marcha de un mecanismo (utilitario) para representar la realidad. Esto significaría reducirlo a una mera herramienta o analizarlo como un simple producto de la realidad. Para este autor, la relación entre lenguaje y realidad es difícil y compleja. Es decir, la realidad no se presenta a los seres humanos como una exterioridad imparcial o neutral, a la cual la percepción humana puede llegar ya sea por medio del uso de la razón (racionalismo) o al superar ciertos obstáculos causados por los sentidos gracias a la ayuda de la tecnología (cientificismo).

Sarduy renuncia al ideal de captar la realidad y, por ende, al referente como expresión de la misma. Él entiende que entre ella y el lenguaje existe una relación de doble dirección. Por un lado, los seres humanos extrapolan

sus deseos y su ser en la realidad gracias a la utilización del lenguaje; pero, por otro, ella es el origen de estos deseos.²

De esta manera, el deseo aparece como una insatisfacción irremediable, debido a que la realidad se presenta como una ausencia permanente. Un ser imposible de alcanzar y que a la vez es el motor de las motivaciones humanas. La realidad, el referente en el mundo del lenguaje, es el modelo traicionado y, en última instancia, abandonado por la representación y su juego de simulaciones. Aquel modelo que se busca, pero que nunca se encuentra. Aquello que desaparece, que se difumina en la representación y obliga que cada representación sea la representación de otra.

Esto significa que la representación es ya en su origen otra representación. De ahí que la realidad se convierte en un vacío, en aquel cero que para ser tal tiene que ser una representación. Es decir, atrás de la representación sólo existe otra representación. Por lo que la realidad consiste en la ausencia, en la carencia o, en definitiva, en la nada que está detrás del lenguaje. Por eso, este último puede ser entendido como un juego de simulación infinita sobre sí mismo.

Este juego de simulación, entre muchos otros ejemplos, se hace evidente en la novela de Sarduy, en el momento de la transformación de Cobra, al final de la primera parte. Esta escena es una representación de las operaciones de agrandamiento de Pub (escena que la voy a trabajar más adelante). En este caso, se reproduce otra vez la práctica del Leng-Tché (tortura china). Pero esta vez a la tortura se le agregan elementos de la ritualidad sufi. Se enseña a Cobra, el paciente, cómo desviar el dolor de su cuerpo hacia un tercero, Pub. Por eso, quien sufre no es Cobra, sino la enana regordeta (Pub), que a su vez es una representación de la propia Cobra y es a ella a quien se le aplica la tortura china. En este momento nos encontramos ante la figura del diamante porque el triángulo que constituían el Maestro, la Señora y Pub tiene un inverso y superior formado por Cobra, el doctor Ktazob y el Instructor de Cobra. De esta manera el Maestro se transforma en el Alterador, la Señora se desdobra en los dos Instructores y Cobra y Pub en los paciente/víctima de la operación.

El objetivo de incluir la técnica sufi en el relato es que el operado no pierda la conciencia, por los efectos del dolor, y que esté en todas sus facul-

2. Cfr. Severo Sarduy, *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 29.

tades racionales cuando se haya convertido definitivamente en mujer luego de la extracción del pene, el miembro indeseado. De esta manera, en teoría, se evita el arrepentimiento y se cree que el transformado va estar conforme con su nuevo «cuerpo de diamante». Sin embargo, en la novela, no se produjo la satisfacción deseada. Después de la operación, cuando Cobra camina desolada por las calles de Ámsterdam, se da cuenta que ha sufrido una pérdida irreparable: ha perdido un diamante. Se dice a sí misma: *That's the way it should have begun! but it's hopeless!* Es decir, nos encontramos otra vez ante la carencia irremediable y la insatisfacción perpetua del juego de la simulación.

Por lo tanto, la búsqueda de la realidad o del mundo natural, en la obra de Sarduy, puede ser comparada con un laberinto que lleva a quien la busca de una representación a otra. Descubrir el cero exige encontrar aquello que está detrás de la representación, aquello que le da forma o la constituye. Sin embargo, este es un camino o una ruta que conduce al fracaso o a la derrota, debido a que en el proceso de la búsqueda se descubre que el cero ha sido manipulado y metamorfoseado por la representación, es decir, aquel se ha transformado en una nueva representación. En otras palabras, de un laberinto se ingresa a otro y así sucesivamente, sin tener esperanza de salir del mismo. La única certeza es que el objeto de la búsqueda, la realidad, es una ausencia permanente y que ella se encuentra elidida (la elipsis) en la representación.

Sin embargo, Sarduy no sólo pone en crisis la categoría de referente, sino que su propuesta es un proyecto antihumanista. El sujeto o la noción de ser humano que nació en el siglo XVI con el Renacimiento también entran en entredicho en la escritura sarduyana. La inmanencia del sujeto, es decir, convertir al ser humano en el eje y en el centro de la reflexión teórica, de la práctica política o de la propuesta estética, es puesta en duda.

Sarduy propone que el lenguaje es la instancia donde las personas se juegan y deciden su vida. Esto significa que el lenguaje no es un mero instrumento de comunicación entre los seres humanos. Es decir, este último no está al servicio de un individuo centrado y dueño de sí, cuya función sería tanto medir y representar la realidad exterior que circunda al sujeto como expresar las necesidades de este último para transmitir las a los otros y establecer contacto y contratos con ellos. Los seres humanos, al igual que los textos, son seres fragmentarios y llenos de contradicciones y vacíos, son una representación de su propia representación (*Cobra*, 1133).

Esto significa, por un lado, que el sujeto no puede conocer al objeto (la realidad) porque este último está elidido en la representación y es una proyección de sí mismo. Mientras que, por otro, existe una incomunicabilidad esencial entre las personas porque el objeto de su deseo es una ausencia irreparable y, por ende, inexpresable e incomunicable. De ahí que ningún ser humano sea una unidad capaz de extraerse del objeto con el fin de conocerlo o de tomar decisiones eminentemente racionales.

En este sentido, las categorías de autor, narrador y personaje entran en crisis en la novela sarduyana. Los personajes de *Cobra* se desdoblan, se transforman en otros y travisten su ser. Cada uno de ellos es la representación de otro, cuyo modelo es traicionado y metamorfoseado. El narrador, la Señora, sufre transformaciones constantes y está confundida entre los personajes. Ella es aquella enana que aparece en *Las Meninas* de Velásquez y que dispone el orden en que los personajes deben aparecer en el cuadro (representación) que el pintor pinta en el interior de la obra; pero a la vez la enana y sus instrucciones son parte de la nueva representación y, por tanto, son traicionadas y manipuladas por esta última. El autor, el genio del pintor, el Maestro, también se desdobra y se transforma. Sarduy lo trasvierte y lo convierte en el opuesto de Cobra, en su *némesis*: la Cádillac que es el doctor Ktazob y quien lleva a cabo la transformación de Cobra.

De esta manera, el juego de representaciones continúa, el narrador se convierte en una representación del autor, el personaje en una del narrador y cada personaje una representación del autor, del narrador o de un nuevo personaje. Esto significa que el autor se desdobra tanto en el narrador como en los personajes. Su ser se encuentra en ellos y ellos en él, pero nunca está completamente allí ni ellos son reflejos totales de él. Este es un proceso de simulación y, como tal, la transformación y la manipulación distorsionan cada representación.

Esto explica, la recurrencia al travestismo en la obra de Sarduy. El travestí se constituye en la transformación radical, en la metamorfosis absoluta. Por eso, el autor está presente en el narrador en forma travestida y el narrador y el autor en los personajes de igual manera. Esto significa que los personajes no son una copia exacta del modelo, sino una copia mala e imposible.

Por lo tanto, la igualdad, la uniformidad y la universalidad están ausentes en Cobra. Los personajes no pueden ser asimilados ni al autor ni al narrador, ni siquiera a sí mismos y el narrador y el autor tampoco. De ahí que cada copia se convierte en el original de una nueva representación y, en ese

sentido, en algo diferente y único, con lo cual la característica de original que puedan tener pierde cualquier importancia o significación.

Por otro lado, la propuesta de Sarduy es una crítica radical e irreconciliable a la racionalidad científico-técnica que caracteriza a la modernidad burguesa. Ya hemos visto que, en primera instancia, elimina al referente de su proyecto. La división entre sujeto y objeto le es inaceptable. Para él, lo único que existe es el juego de la simulación. En un segundo momento, la obra de Sarduy cuestiona la concepción de trabajo, ahorro y disciplina que están detrás de la ética protestante y por lo tanto del capitalismo (*Cobra*, 1128-1129).

Para llevar a cabo este proyecto, el escritor cubano recurre a la riqueza de lenguaje o plasticidad que le brinda el barroco. Sarduy considera que la propuesta barroca es una propuesta en la que el artificio es uno de los elementos fundamentales. Según él, el barroco es un proceso artificial y artificioso de enmascaramiento, de envolvimiento de una escritura por otra en un proceso sin fin.

Este encubrimiento, para el novelista cubano, se sucede en tres instancias. La primera como sustitución, en esta se produce un divorcio entre significante y significado, el significante «normal» es desplazado (sustituido) por uno nuevo que se liga artificiosamente al significado. La segunda como proliferación, la sustitución anterior no consiste exclusivamente en un significante, sino en una cadena infinita de significantes que se contradicen entre sí (están en tensión) y que circunscriben al significante ausente o elidido. Y por último, en una condensación, mediante la cual, la tensión entre dos significantes de dicha cadena hace que se produzca un nuevo significado; es decir, surge un tercer término que resume semánticamente los dos anteriores. De ahí, que la condensación consiste en la puesta en escena y en la unificación de los significantes tanto en el espacio exterior de la obra barroca como en el interior de la memoria (*Cobra*, 1386-1393).

Según Sarduy, la propuesta del barroco está muy ligada a la parodia, debido a que esta última consiste en la desfiguración de una obra anterior. El barroco al ser un proceso de enmascaramiento infinito consiste justamente en la representación de un significante o de una escritura anterior que se encuentra elidida. Es decir, en él, se produce una carnavalización de las formas, donde se confunden e interactúan diferentes textos y diferentes niveles de textura. No obstante, esta textualidad es ya en sí misma la representación de una representación. Es decir, al igual que lo que sucede con la parodia, la textualidad barroca consiste en una representación de otra representación (ausen-

te), en la cual la representación anterior u original es desfigurada y traicionada permanentemente por la nueva representación.

En el barroco existe un intento desmesurado por recuperar la unión perdida entre significado y significante y superar la falla entre lo nombrado y lo nombrante. Sin embargo, en cada nueva representación permanece un residuo de una representación anterior que impide que el original sea representado o contenido en su totalidad por la nueva representación. Este residuo, según Sarduy, es una presencia molesta que se quiere eliminar y no se puede. En vez de desaparecer, aparece transformado en cada nueva representación y su presencia sigue siendo evidente.

Por eso, la propuesta barroca conoce de antemano la imposibilidad de su proyecto y reconoce su derrota. En el barroco, se vive un *horror vacui* que lo obliga a saturar los espacios y a producir una cadena infinita de representaciones, que en última instancia lo hace abandonar el mundo del significado o de lo nombrado, para pensar (autorreflexión) sobre el significante y el propio proceso de escritura (la autorepresentación).

De esta manera, el barroco se constituye en variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio disponible. De ahí, que, para el novelista cubano, es un lenguaje sobrecargado y de formas mal gastadas que ya no designan a las cosas o al mundo natural, sino a otros designantes de cosas, designantes que implican otros designantes en un mecanismo de significación que termina por designarse a sí mismo, mostrando su propia gramática y generación en el universo de las palabras (*Cobra*, p. 1395).

En otros términos, se produce un despilfarro, exceso o derroche de lenguaje, recursos y energías en función de un objetivo inalcanzable que demuestra de antemano lo inútil y absurdo del proyecto. A diferencia de la religiosidad protestante capitalista o modernidad burguesa, el barroco no ahorra nada. En él se gastan todos recursos, sin restricción alguna y sin un objetivo de utilidad. El barroco no hace cálculos racionales para probar la viabilidad o inviabilidad de los proyectos, únicamente se acoge a uno o varios de ellos y agota todas las posibilidades del mismo y de sí mismo. Por eso, llega a los extremos y su proyecto se convierte en una caída vertiginosa e irremediable en el vacío.³

3. Cfr. Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974, pp. 99-104.

Por ejemplo, la Señora invierte todo su capital (su fortuna) en un proyecto descabellado: agrandar a Pub. Aquella exige al Maestro que haga todo lo que esté en sus manos para conseguir el objetivo señalado. Un primer experimento (parecido a la tortura china o muerte lenta por el Leng-Tché) falla, pero la Señora persiste en su afán y el Maestro recurre a la nieve. Es una idea sin sentido y sumamente onerosa, que ocasiona que Pub crezca unos pocos centímetros por la hinchazón acumulada por la nieve, pero que quede totalmente deformada, y que el dinero de la Señora se dilapide en la realización suntuosa y ostentosa de una serie de operaciones absurdas y excesivas. Lo único que le queda a la Señora, luego de los experimentos, es la posibilidad de lamentarse porque no puede recuperar la belleza de Cobra para el Teatro Lírico de Muñecas y, en cambio, ha creado una enana regordeta y fea en su lugar.

También si se considera que el Maestro es el doctor Ktazob y este último la Cádillac, se descubre aún más lo absurdo del proyecto. La Cádillac es quien desea destronar a Cobra del Teatro Lírico de Muñecas y tomar su lugar. Por eso, tanto la operación de Pub como la transformación de Cobra, en vez de brindar la solución a los problemas, se constituyen justamente en la ruina de las dos y, por ende, de la Señora, quien ya no puede recuperar a la reina de su Teatro y se ve obligada a cerrarlo.

De regreso al análisis del barroco, Sarduy considera que la elipse y la elipsis son también dos ejes fundamentales de su propuesta. La primera de ellas provocó que el centro que existía en la cosmología clásica del Renacimiento entrara en crisis. Según Sarduy, con la reforma copernicana se desplazó el centro del universo desde la tierra al sol. Sin embargo, esta nueva teoría continuó enmarcada en la vieja teoría de los círculos concéntricos que regía tanto en la antigüedad clásica como en el medioevo. El cambio, ocurrido en relación con la Edad Media fue que el centro del cosmos dejó de ser Dios y la teología para ser sustituido por el mundo natural y el ser humano.

En cambio, el apareamiento de la elipse con Kepler significó el fin del reinado del círculo y, por ende, la pérdida del centro en la cosmología. La elipse para constituirse en tal necesita de dos centros. Por tanto, el centro basado en el mundo natural y en el ser humano (el heliocentrismo) tiene un centro paralelo que cuestiona su primacía y lo pone en crisis. Sin embargo, según Sarduy, este es un centro oscuro y obturado. Un centro imposible de captar, uno que al igual que lo que sucede con el cero sólo puede escapar del vacío o de la nada y cobrar existencia en la medida en que está contenido en una representación (*Barroco*, 55-67).

La idea del doble centro en *Cobra* se manifiesta en dos instancias. La primera, en la medida en que *Cobra II* se propone como un segundo centro ante *Cobra I*. En *Cobra I* el relato transcurre a partir del personaje central de *Cobra*, en el sentido, en que esta es una actriz y la reina del Teatro Lírico de Muñecas, luego una bailarina, una cabaretera, que poco a poco se descubre como un hombre; pero es un ser masculino que nunca se muestra como tal porque está de travestido o en proceso de convertirse definitivamente en mujer. En cambio, en la segunda parte, el centro es un muchacho, un hombre, que gracias a un ritual de iniciación en el que es humillado y violado (sodomizado), se transforma definitivamente en *Cobra* en el momento en que esta palabra que obra le es marcada, tatuada en la espalda, al final del ritual.

La segunda instancia es de índole geopolítica o geocultural. La decadencia o cansancio de Occidente y del cristianismo tiene su contraparte en el Oriente de pacotilla y en el budismo o el hinduismo.⁴ Por eso, en la novela existen múltiples referencias y reminiscencias de estos dos centros culturales. Pero ellas no se presentan como una síntesis de los dos mundos, sino como textos, es decir, remiendos que están superpuestos entre sí a lo largo del relato.

Esta es una de las razones por la que en la última parte del texto, en el «Diario Indio», se hace una serie de descripciones de lugares y deidades de la India. Su intención es, por una parte, balancear la presencia de algunas ciudades europeas, entre ellas Copenhague, Bruselas y, especialmente, Ámsterdam, como centros artísticos de Occidente (el grupo *Cobra*) con la presencia de Benares (Varanasi) y Sarnath como ciudades sagradas del hinduismo y del budismo en la India. Y, por otra, los cuatro amigos de *Cobra*, en la decadencia de Occidente se muestran como traficantes o delincuentes suburbanos, pero en el Oriente de pacotilla representan a dioses de la mitología hindú o monjes budistas.

Es por este carácter de doble centro que *Cobra*, al igual que cualquier propuesta barroca, es un texto que se muestra como una lucha (conflicto) constante y encarnizada de diferentes fuerzas: Occidente/Oriente, sagrado/profano, lo ideal/lo concreto, cristianismo/budismo e hinduismo, hombre/mujer, bello/feo, moral/inmoral, lo alto/lo bajo, etc. A cada lugar y a cada personaje le corresponde una contraparte que se le opone y se le enfrenta,

4. Cfr. Severo Sarduy, *El cristo de la rue de Jacob*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, pp. 33-37.

en definitiva, que lo descentra, que borra sus fronteras definidoras y que le hace caer en el juego de la simulación perpetua. En un juego en el que la oposición y la contradicción nunca terminan porque es imposible que surja la síntesis reconciliadora. Apenas esta última quiere hacer su entrada triunfal, se le aparece un nuevo doble-centro que la cuestiona y evita que se produzca cualquier tipo de reconciliación entre los opuestos.

En cambio la elipsis, según Sarduy, significa el descentramiento de la metáfora. De la misma forma que la elipse pone en crisis al centro del círculo, la elipsis cuestiona el significado al que se refiere la metáfora. Con aquélla, el significado pierde su preeminencia ante el significante. El significado se convierte en un centro oscuro o en la realidad elidida. Es decir, se constituye en la ausencia permanente a la que el significante se esfuerza por delimitar o definir, pero en este proceso de delimitación o definición debe recurrir a otro significante y así ilimitadamente. De ahí, que con el apareamiento de la elipsis en escena, el referente y el significado dejan su lugar al juego de la simulación y del significante (*Barroco*, 67-83).

Por eso, la mejor figura que describe el funcionamiento del barroco, y por ende del juego de la simulación, es la de la serpiente (la cobra) que se muerde la cola. Este movimiento significa un regreso perpetuo sobre sí mismo, es decir: conduce a la idea del fracaso infinito. El barroco tiene horror al vacío (la pérdida del referente). De ahí que intenta huir de la ausencia de la realidad, busca atrapar al referente (un proyecto descabellado) y para ello agota todas sus posibilidades. Por eso, vuelve una y otra vez sobre la forma, la manipula, la transforma, la metamorfosea y, por último, la traviste. Su intención es eliminar (borrar) la ausencia o vacío y, por ende, alcanzar el origen del deseo; pero sabe de antemano que se enfrenta a un imposible. Por eso, su acción es una lucha desesperada y patética, llena de dramatismo y expresividad.

Esto significa que la estética del barroco vuelve sobre sí misma porque en la búsqueda de la forma perfecta capaz de contener y aprehender definitivamente la ausencia o el vacío (alcanzar la verdad absoluta o Dios), ingresa en un laberinto que la transporta de una forma a otra, de un significante a otro, de una representación a otra indefinidamente. Sin embargo, el paso que se da entre las diferentes instancias de la representación o de la forma no quiere decir que haya abandonado o superado la anterior, sino todo lo contrario. La primera forma está parasitariamente en la segunda y así sucesivamente, su residuo impide la liberación anhelada.

Esto explica por qué la Señora está presente en Cobra, Cobra en Pub, pero a la vez la Señora en Pub, en la medida en que se ha producido una condensación entre esta última y la señorita o raíz cuadrada de la Señora. De ahí que Pub se convierte en el residuo molesto o en la perla deformada que todos intentan eliminar desesperadamente, pero que en cada acometida, ella se les escapa e incrementa su deformidad; por tanto, su horrible presencia en el texto no termina nunca de crecer.

En este sentido, la serpiente (cobra) no sólo se muerde la cola, sino que se retuerce y se enrosca sobre sí misma, al igual que lo que sucede con las columnas salomónicas de la arquitectura barroca. Se produce un juego infinito de formas, las cuales se sobreponen entre sí, se entrecruzan y se encuentran en permanente tensión. En el momento, en el que intenta desaparecer lo feo, lo horrible, lo monstruoso del residuo, la perla deformada, el arte barroco se entrega con una pasión desaforada a una serie de dinámicas y experimentos fallidos sobre sí mismo, cuyo resultado termina por deformar la representación e incrementar la aborrecible presencia que se quiere eliminar.

Por lo que, en vez de componer el orden clásico, la estética barroca lo arruina, lo convierte en unas ruinas inútiles y despreciables, a las cuales intentará someter a un nuevo proceso fallido de embellecimiento, que arruinará aún más la representación. De ahí que el tormento, en vez de desaparecer con el anhelado embellecimiento de las formas, es reforzado porque, a pesar del esfuerzo y del derroche de energías, lo horrible se magnifica y se convierte en algo atroz.

Esta es la razón por la que en la novela se produce una nueva condensación entre Pub y los pies de Cobra, los dos marcan la presencia de lo horrible en el relato. Los pies son la única imperfección de Cobra y esta hace hasta lo imposible para empequeñecerlos. En cambio, Pub es la reducción que se produce en Cobra por el abuso de la medicina empequeñecedora. De esta manera, al corregir el defecto de los pies, se logra que Cobra pierda su belleza y se transforme en un ser pequeño y feo, lo horrible se ha incrementado. En cambio, cuando se quiere corregir la pequeñez de Pub, sucede que esta se deforma aún más y se convierte en ser atroz. Es así que lo feo no desaparece, sino que incrementa constante e irremediablemente su presencia en la escritura de Sarduy.

No obstante, el juego de formas del barroco o de la simulación, según este autor, es de carácter ambivalente. Por un lado, se nos muestra el miedo al vacío que genera una angustia y un dramatismo exagerados. Pero, por otro,

la parodia y el carnaval son elementos fundamentales y constitutivos del barroco. Esto se hace evidente en el momento en que la representación de la representación intenta burlarse y reírse de su predecesora y, por tanto, de sí misma (*Cobra*, 1393-1396).

El hecho de tener la certeza de que la derrota es inminente hace que la nueva forma de la forma juegue con la anterior, que la deforme intencionadamente. En este sentido, el juego de la simulación y del barroco consiste en una burla. En un proceso, cuya derrota le obliga a reírse de sí mismo y de su fealdad. Por tanto, la parodia rige la realización del barroco. Se sabe que no se puede eliminar la fealdad del ser, por eso se la magnifica intencionadamente. Se representa al ser (la ausencia) mucho más horrible de lo que es para poder reírse de él.

En este sentido, el exceso de las formas y de su experimentación hace que el erotismo y la proliferación estén presentes en el arte del barroco, en él todo es exagerado e hiperbólico. Esta corriente artística no sólo se dedica a sufrir por la pérdida del referente, sino que a la vez disfruta y goza de la experimentación incesante que realiza. Por eso, las fronteras entre el placer y el displacer desaparecen en el barroco (al igual que sucede con el autor, narrador y personaje o entre la lucha de los opuestos antes mencionados). Este arte es lujurioso, lleva todo a los extremos o al exceso y se entrega con pasión y gozo a las dinámicas extravagantes que ejecuta (*Barroco*, 100-101).

Por eso, en *Cobra*, el Maestro pinta y repinta a *Cobra* y a sus compañeras. Se produce una proliferación y dispersión de formas sobre los cuerpos de los personajes. No obstante, el proceso no consiste en una actividad pasiva entre el pintor y sus modelos, sino que es un carnaval en el que ambas partes disfrutan de él. Se entregan a la lujuria o al erotismo extremo. Todo es extremo y excesivo. El festejo, también, se hace presente en la novela, cuando los cuatro amigos/pintores/monjes/dioses hacen una fiesta prodigiosa en honor a su compañero fallecido (*Cobra*), que también termina en una orgía desmesurada.

Esto nos permite ingresar de lleno a la manera en la que Sarduy entiende el cuerpo. Para este escritor, la escritura es similar al arte del tatuaje (*El cristo de la rue de Jacob*, 33-37). El proceso de inscripción consiste en dejar una huella, una marca en la piel. Sin embargo, esta marca no es una marca cualquiera, sino una herida, una que deja una cicatriz en la memoria de la carne. En este sentido, la piel se convierte en la superficie o el soporte en el que se escribe el relato.

La carne es el lugar en donde se teje el texto, un sitio lleno de suturas y de dolor, porque sin ellos la inscripción se escapa o se difumina. Esto significa que sin violencia en el proceso de costura de los retazos, de los remiendos del texto, estos últimos se escaparían e impedirían la constitución del relato. Sin los efectos impositivos y correctivos del dolor es imposible tejer el relato. Es decir: no se podría unir los fragmentos en el texto y peor aún podría funcionar, tampoco la memoria, que es la encargada de narrar la historia del relato.

Por eso, en la escritura sarduyana, el cuerpo es un eje de mucha importancia. Gracias a él, aquella cobra vida. Esto significa que el texto es la materialización, la corporalización (somatización) de la escritura. Si ella no se materializa como un cuerpo, no existe. Por eso, el cuerpo en Sarduy, al igual que el texto, es una unidad fragmentada, imposible y dispersa de tatuajes. Una proliferación de dibujos que el Maestro pinta y repinta sobre sus modelos, al igual que Cobra lo hace con Pub como una simulación del proceso de pintura anterior. Tanto el Maestro como Cobra juegan con el cuerpo de sus modelos (con el texto), por eso cuando los pintan se entregan a una gimnasia erótica de escritura y reescritura.

Por esta razón, el ritual de iniciación que sucede en la segunda parte de la novela, consiste en una orgía donde placer y displacer, poder y humillación se encuentran y se confunden. Para que Cobra pueda ingresar al grupo de los elegidos, de los vencedores, de aquellos que pueden mandar, tiene que pasar por la humillación extrema (se produce una nueva simulación de la muerte lenta por el Leng-Tché). De alguna manera, el muchacho tiene que morir para transformarse en adulto (Dios). Pero el ritual, como ya dije antes, no termina en la tortura, sino en el proceso de inscripción del nombre del nuevo dios en la espalda del hombre que acaba de probar su hombría. Se le tatúa, se le marca la palabra que obra en el omóplato: Cobra.

Para entender el significado de este ritual es necesario tener en cuenta la relación que se produce entre poder y placer. El ejercicio de poder significa un goce, un placer. Humillar o hacer sufrir a la víctima y lograr que ella ejecute lo que desea el torturador es satisfactorio para este último. Por eso la tortura es una práctica lujuriosa. Por un lado, quien tortura goza del sufrimiento ajeno; pero, por otro, la víctima es capaz de hacer cualquier cosa o de contar aquello que el torturador quiere escuchar, de satisfacerlo con tal de que este último termine lo más rápido la tortura.

En otras palabras: el torturado quiere desesperadamente ejecutar y representar el deseo del poderoso, pero al hacerlo sólo puede simular este deseo porque la fuente del mismo (el referente, la realidad o el significado) es algo ausente e inalcanzable; debido a que el torturador no sabe exactamente qué es lo que desea. Por eso, la fuga del referente genera un espacio de rebelión para la víctima, un espacio en el que esta última simula y miente a quien la hace padecer. Es decir, una instancia de gozo o desobediencia, de proliferación. La víctima siente un placer sadomasoquista en el dolor porque se produce una simulación incesante del deseo del poderoso. Una representación imposible que parte de otra, ya que el deseo es en sí mismo una representación. Y esta es una representación que, por ser tal, es incapaz de satisfacer al torturador; por lo que con la proliferación de la simulación del deseo, el torturado se burla y engaña al victimario.

Por lo tanto, nos encontramos ante un proceso de erotización del dolor. Ante una práctica perversa que busca incesantemente el objeto del deseo. Según Sarduy, una búsqueda sin sujeto, una búsqueda que quiere superar la fractura imposible entre el objeto y el deseo. Por eso, se repite, vuelve sobre sí misma una y otra vez; pero es consciente de su fracaso, sabe de la imposibilidad de su proyecto por la vacuidad de la realidad o del referente. De ahí que esta búsqueda desmedida y perversa se convierta en un ritual que se propone repetir el gesto originario, recuperar lo sagrado en el mundo profano; mas, de antemano conoce que el origen y lo divino son una ausencia y un vacío irreparables que el horror vacui se desespera por superar (*Cobra*, 1124-1125). ❁

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María, «Severo Sarduy o la aventura textual», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Castañón, Adolfo, «Del barroco, el ensayo y la iniciación», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- González Echeverría, Roberto, «Severo Sarduy, the Boom and the Posboom», en *Latin American Literary Review*, No. 29, enero-junio, 1987.
- «Memorias de apariencia y ensayo de Cobra», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Guerrero, Gustavo, «Introducción», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo I, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.

- «Nota filológica preliminar», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo I, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Kushigian, Julia A., «Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino de la auto-realización», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Moulin Civil, Françoise, «Invención y epifanía del barroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Rodríguez Monegal, Emir, «Sarduy: las metamorfosis del texto», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
- *El cristo de la rue de Jacob*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.
- *Cobra*, en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo I, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- «El barroco y el neobarroco» en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- «Escrito sobre un cuerpo», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- «Entrevistas», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- *Antología*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sucre, Guillermo, «Severo Sarduy: los plenos poderes de la retórica», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.
- Ulloa, Leonor A., y Justo C. Ulloa, «La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy», en Severo Sarduy, *Obra completa*, tomo II, Madrid, Signatarios del Acuerdo de Archivos, 1999.