



Hipertexto 15
Invierno 2012
pp. 51-64

**Cobra: el barroco, el posestructuralismo,
el budismo y la cancelación del sentido**

Oswaldo Di Paolo
Austin Peay State University

Hipertexto

[Los] textos [tántricos] están regidos por la misma necesidad psicológica y artística que llevó a nuestros poetas barrocos a construirse un idioma dentro del idioma español.

Octavio Paz

En el siglo XX, durante las décadas del 60 y del 70, proliferan escritores cubanos— José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas—que desarrollan una nueva tendencia barroca en su escritura y que se pueden considerar como parte de un movimiento (neo)barroco en América Latina. El barroco americano es más que una forma complicada de decir las cosas. Es una manera de percibir el mundo y está presente en todos los aspectos de la vida del latinoamericano—vestimenta, arquitectura, comida y lenguaje, entre otros. El lenguaje (neo)barroco se caracteriza por su hermetismo, dificultad y exceso. El obstáculo de la dificultad es producido por ciertos mecanismos que a primera vista confunden. Por ejemplo, la proliferación de significantes, la deriva, la parodia y la metonimia despistan y llevan al lector a esforzarse para buscarle un propósito. El lenguaje es el protagonista principal de muchas obras (neo)barrocas y el lector va en busca de un significado que no puede encontrar fácilmente. De ahí que surja un deseo por hallar un sentido pero el placer no yace en el sentido mismo del texto, sino en el deleite que la búsqueda provoca.

Severo Sarduy (1937-1993) señala que el estilo barroco desde sus orígenes estaba destinado a la tergiversación y a la expansión semántica. En *Barroco*, el autor habla de la teoría del Big Bang y comenta que el universo está en expansión y que se origina por una explosión de materia inicial donde un átomo primitivo estalla. Esta detonación permite que los neutrones y protones se combinen para dar nacimiento a las galaxias y a las estrellas. Del mismo modo, el autor explica que hay una expansión gráfica y fonética de los signos (91). En 1973, Sarduy escribe *Cobra*. Su título es un significante del cual explotan múltiples significados—verbo, anagrama, serpiente y

nombre propio. Mi propósito es demostrar a través del nombre de la novela que *Cobra* es una mezcla de elementos barrocos y budistas que junto con las burlonas y exageradas tendencias teóricas del posestructuralismo producen una proliferación de significantes que conllevan a una cancelación de sentido. Sarduy incorpora el barroco, el budismo y la amplificación irrisoria del posestructuralismo para componer su novela. Lo que tienen en común estos elementos mencionados son que todos requieren el abandono de la esfera del lenguaje aparentemente transparente y fuerzan al lector a que se sumerja en un mundo extraño que requiere astucia y humor para desenmarañar el mensaje.

El análisis de *Cobra* por medio de conceptos budistas aporta un nuevo acercamiento a la novela, ya que hasta ahora, los estudios más prominentes sobre la obra son el análisis de la metamorfosis del texto de Emir Rodríguez Monegal y la aplicación del concepto de *bricolage* de Lévi Strauss por Jill Levine. Por otro lado, Robert Adams ve al texto como un “stream of images, glittering, exotic, trite and disgusting, cosmic and squalid, grotesque and funny, strung on a set of generative puns” (23) y Phillipe Solleres subraya la polifonía, lo carnavalesco y lo subversivo (14). Además, Roberto Echeverría destaca la teatralidad y estudia el barroco cosmológico de Sarduy y su relación con la teoría del Big Bang (42). Estos teóricos dejan de lado el budismo, un concepto necesario para una interpretación completa del texto, puesto que la primera parte de *Cobra* lo insinúa y la segunda parte lo nombra constantemente. Asimismo, Sarduy menciona a Octavio Paz quien ha investigado profundamente sobre el tema (*Cobra* 229).

Volviendo al título de la novela, Sarduy le cuenta a Jean-Michael Fossey en una entrevista que su obra surgió al haberse enterado de que Cobra, un travesti del cabaret parisino Carrousel, había fallecido en un accidente aéreo en el Japón (12). De ahí en más, su contenido es borroso y oscuro como toda obra (neo)barroca. Al igual que la versión en prosa de Dámaso Alonso de las *Soledades* de Góngora puede ser vista como una traición a las intenciones morales, religiosas y estéticas del autor, hacer un síntesis de *Cobra* es en cierta forma traicionar a Sarduy porque la belleza del texto no reside en el argumento de la historia sino en el juego del lenguaje mismo y en la apertura de los significantes a una multitud de significados y, consecuentemente, cualquier sinopsis de la obra es insuficiente para captar toda su complejidad.

La novela se divide en dos partes. En *Cobra I*, el/la travesti Cobra es parte de un teatro lírico de muñecas junto con Cadillac y Zaza. Luego, aparece el indio Eustaquio que supuestamente en este momento de la historia es el maquillador. La dueña del teatro interrumpe un *ménage à trois* entre el indio, Cobra y Zaza. Cobra sufre porque sus pies son defectuosos y la señora, la dueña del teatro, decide ayudarla. Como Cobra no sale de su cuarto, el indio rompe la puerta de la habitación de Cobra y el narrador la describe como “un murciélago albino” (32). La señora y Cobra utilizan un método reductor que termina por convertirlas en enanas. Cobra se transforma en Cobrita, “una niña albina, coronada y raquítica” (46) y así nace la Pup. La señora, o en este momento la señorita, desaparece de la historia por voluntad del narrador y restaura la composición de la enana a la señora “original”. El indio es ahora pintor y

compone un retrato de la Pup donde “le hace una boquita perfecta, sin fallos, simétrica, fayumesca...” (57).

Cobra viaja a la India “en brazos de un boxeador guachinango” (61). La señora convence a la Pup de que tiene que mejorar su condición de adefesio, así que llama al transformador, el indio, para que la haga crecer. Se convierte en una lagartija y como no crece, la inyectan con “nieve”. El maestro dice que ha crecido. La Cadillac piensa que los resultados han dado en definitiva una gordura mórbida. Pero cuando Cobra regresa, opina que la Pup “[es] como era antes. O casi” (78). La señora, Cobra y su mitad van a Tánger en busca del doctor Ktazob, un conocido transformador. Con la participación de la Pup, Cobra es perfeccionada hasta ser “desde los pies hasta el cuello mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco” (126).

En la segunda parte de la obra, aparecen cuatro motociclistas—Escorpión, Tigre, Totem y Tundra. Estos hombres siguen a unos monjes tibetanos y encuentran un monasterio donde supuestamente ven a Cobra siendo iniciado (en *Cobra II*, el narrador y los personajes identifican a Cobra con lo masculino). Al aparecer un gurú, Escorpión le pregunta lo que tiene que hacer para librarse del ciclo de las reencarnaciones. Tigre quiere saber cuál es el camino más rápido para alcanzar la liberación y Tundra busca la fórmula que debe repetir para no reencarnar en un puerco (181). Cobra experimenta la muerte y luego reaparece.

Puesto que todos los resúmenes de *Cobra* que se han estudiado para este trabajo cuentan hechos diferentes, el comentario más acertado sobre hacer una síntesis de la historia es el de Hélène Cixous, quien se rehusa a resumir o comentar la obra y dice que “to talk about this text is to slow it down, fix it, pin it down as in entomology. And I don’t feel like doing this—the text does not give me the urge to. What it does give me the urge to do is to applaud, laugh, dance around, and ask for an encore” (28). Por una parte, se podría decir que Cixous no contribuye a explorar las complejidades del texto, ya que no se atreve a analizarlo. Por otra parte, sus comentarios son acertados porque toda interpretación fija el sentido. Como dice Cixous, comentar el texto es al mismo tiempo reducirlo y limitarlo porque a partir del título de la novela es posible identificar una polisemia, una explosión de significados que se cancelan entre sí.

A continuación, analizo el título de la novela y su relación con el (neo)barroco. “Cobra” es un anagrama de Barroco y el texto está minado de ciertos elementos que discute Sarduy en “El barroco y el neobarroco” (1977). Uno de los recursos que menciona el autor es el *artificio*. Sarduy señala que éste es un “proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, de irrisión, tan radical” e incluye una metáfora de Góngora para ilustrar el artificio: paréntesis frondosos, para referirse a las islas de un río. Sarduy comenta que esta metáfora “eleva al cuadrado un nivel ya elaborado del lenguaje” y explica que una de las formas para lograr el artificio es a través de la *sustitución* “que podríamos describir al nivel del signo: el significante que corresponde al significado [...] ha sido escamoteado y sustituido por otro” (169).

El *artificio* produce una abstracción total del objeto. Por ejemplo, en la metáfora gongorina que menciona el ensayo de Sarduy existe un distanciamiento abismal entre los significantes paréntesis e isla. El artificio a través de la sustitución de un signo por otro también está presente en *Cobra*. Por ejemplo, la Cadillac llama a la Pup “una sustituta bovina chillando” (76). Aquí se advierte la distancia que se abre entre la palabra y el referente y cómo lo barroco no tiene nada de natural. En el texto no hay ningún indicio que justifique comparar a la Pup con una vaca mugiendo. Este salto de significantes contribuye a producir un extrañamiento que dificulta la comprensión y conlleva a una cancelación del sentido.

Otro elemento barroco mencionado por Sarduy que produce un artificio es la *proliferación*. El escritor dice que consiste en “obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente” (170). Es decir que existe un significante omitido y una constante referencia a éste por medio del uso de una red de significantes que remiten al significante que está fuera del texto. Sarduy ilustra esta técnica utilizando un ejemplo de Carpentier: “para connotar el significado ‘desorden’ [Carpentier] traza alrededor de su significante ausente una enumeración de instrumentos astronómicos usados enrevesadamente y de cuya lectura inferimos el caos reinante” (171).

El recurso de la proliferación también está presente en *Cobra I*. El personaje, Cobra, deja las fricciones para alterar su cuerpo y opta por pasarse la noche chupando un fluido por medio de una pajita mientras cierra sus ojos de placer. Este líquido bien podría ser “semen” porque inmediatamente después, para relatar una de sus tantas transformaciones, se describe un proceso donde la leche emana de su cuerpo. “La leche coagulaba. Amanecían las fuentes, y hasta las palanganas, rebosantes de grumos translúcidos, temblorosas gelatinas [...] soplado sobre el esmeril de las cacerolas—rápidas bifurcaciones sulfurosas—y en las arborescencias de la caseína [...] descifraba la Venerable, lacteomántica” (44).

Siguiendo los comentarios sobre la proliferación de Sarduy, el vocablo “semen” es la palabra ausente que a través de los significantes “leche”, “grumos translúcidos”, “gelatinas” y “caseínas” se puede inferir por medio de una lectura “radial” (171). Estos términos mencionados circundan al significante “semen” que está retirado del texto y no se vuelve a mencionar explícitamente hasta la segunda parte de la novela. Asimismo, durante la transformación, el autor revela que de Cobra se desprende o nace Cobrita. Una forma de interpretar la aparición de la enana es que ella es fruto de la fertilidad del semen de Cobra. Sarduy cuenta que después de nacer Cobrita quien era “diminuta y lunar [...] gibosa y compacta, Cobra descansaba con los codos apoyados en las rodillas [...] le había crecido el ombligo [y] tenía la piel cuarteada” como ocurre con las mujeres posteriormente a un parto (45). El atributo masculino que el autor le asigna a Cobra se ve cancelado por la particularidad femenina de engendrar a Cobrita.

Más adelante en la novela, se habla del yogurt que emana de Cobra y se lo compara con los “desechos que se ofrecen a los dioses antiguos cultivadores chinos” (44). El yogurt remite al semen, no sólo porque sus consistencia y color son semejantes sino también porque tiene sentido pensar en una ofrenda de fertilidad para los dioses chinos del cultivo.

El último componente del artificio que describe Sarduy es la *condensación*, definida como:

...[u]na de las prácticas del barroco: permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos—fonéticos, plásticos, etc. —de los términos de una cadena significante, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros [...] convoca al juego puro y al azar fonético. (173)

Sarduy ejemplifica en su ensayo este concepto con las palabras “amosclavo” y “maquinoscrito” (175). En el pasaje de *Cobra* mencionado anteriormente donde el personaje chupa semen, el autor incluye una palabra inventada— *lacteomántica*. Se puede considerar a este vocablo como una condensación de las palabras “lácteo”—relativo a la leche— y “mántica”—conjunto de artes adivinatorias. La condensación dificulta la comprensión y crea una tensión que oblitera el significado particular de ambas palabras para que surja uno nuevo. Así, la nueva fusión de fonemas podría instar al lector a que “adivine” el significado de lo “lácteo”, conduciéndolo así hacia el verdadero significante ausente en el texto—“semen”— que es omitido en el método de la proliferación mencionado anteriormente.

Al seguir analizando los *resortes* del neobarroco, Sarduy habla de la *parodia* y dice que consiste en “la desfiguración de una obra anterior que hay que leer en filigrana para gustar totalmente de ella”. Según Bakhtin, la parodia deriva del género serio-cómico antiguo [...] y utiliza el habla con seriedad pero también inventa libremente” (175). En *Cobra*, el autor utiliza la parodia para imitar y mantener un diálogo con obras ya existentes a través de la intertextualidad. Este elemento paródico en la novela permite asignarle al título de la obra otro significado que cancelaría el discutido precedentemente como anagrama de Barroco.

Por consiguiente, **Cobra** también se refiere al movimiento CoBrA (1948- 1951) y es un acrónimo de las ciudades de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Entre los miembros de este grupo pictórico se encuentran Karel Appel, Egill Jacobsen y Asger Jorn, que se caracterizan por reflejar un mundo onírico con raíces surrealistas y expresionistas. Cuando en el texto se menciona que Cobra se suspende por los pies al techo pareciendo un murciélago albino, Sarduy toma esta descripción del “Oiseau pendu” del pintor holandés Karel Appel (40).

Otro ejemplo que permite interpretar al título de la novela como una referencia a CoBrA ocurre en el capítulo “La iniciación”, al decir que Cobra es “[Mujer] desde los pies hasta el cuello, arriba su cuerpo se transformaba en una especie de animal heráldico de hocico barroco” (144). Esta descripción es en sí distorsionada e

incompleta y deja al lector tratando de imaginarse a una mujer con cara de animal barroco. Cabe agregar que existe una semejanza importante entre esta descripción de Cobra y una pintura de Jorn—“Sugar Tart” (1964). La figura del cuadro es aparentemente el cuerpo de una mujer pero con un rostro distorsionado y borroso que permite distinguir un hocico pronunciado.

Una mención más directa del grupo CoBrA que permite identificar el título de la obra con este grupo artístico ocurre en la segunda parte de la novela. Ésta comienza con la aparición de un personaje totalmente extraño y sin nombre. Sólo se sabe que está en una farmacia y que:

Se vio en un espejo, entre una gaveta de bufandas revueltas [...] Hojeó una revista. Sudaba. Se volvió distraído [...] Compró un periódico. Lo desplegó recostado a una columna [...] De los muros pendían blasones ovales [...] sobre las mesas de pies curvos danzaban musas de plata: [...] soportes de lámparas.

copenhague bruselas amsterdam

Afuera, bajo palmas de un verde acrílico, una mulata baila. Sobre la arena, luz naranja; barriletes sobre las bandas negras de la acera.

appel aleschinsky corneille jorn. (136)

Alguien lee el periódico y luego como por arte de magia, el lector encuentra los significantes “copenhague, bruselas y amsterdam”. No hay explicación de su presencia, ni el lector sabe con certeza si son parte del periódico que tiene el hombre ni de cuál es su importancia para el desarrollo de la historia. Son significantes que flotan en el texto y cuyo significado está diferido. Más adelante pueden conectarse con “appel, aleschinsky, corneille [y] jorn”, otros vocablos que requieren que el lector tenga conocimiento del movimiento artístico CoBrA. El signo sustituye al referente y el objeto está fuera del signo. El texto es una red de injertos sin principio ni final y contiene hipotextos que son parodiados. Si no se conoce la obra que el autor está parodiando es imposible encontrarle un sentido.

Continuando con el análisis del fragmento de la novela que parodia a CoBrA, el personaje de este episodio con el periódico es anónimo y no hay ninguna intención en revelar su identidad. Sólo le interesa a Sarduy para darle rienda suelta al lenguaje. El hombre es una excusa para la proliferación de palabras, una cadena de significantes entremezclados que confunden y describen casi simultáneamente al individuo, a la mesa, a las lámparas y hasta lo que pasa del otro lado de la vidriera del negocio (135). Por otro lado, la tensión semántica de frases que se confunden con oraciones: “Sobre la arena, luz naranja; barriletes sobre las bandas negras de la acera” unidas a los vocablos dispersos que remiten al movimiento CoBrA dificultan el sentido y desorientan al lector.

Las referencias intertextuales paródicas en *Cobra* no sólo se limitan al arte del movimiento CoBrA, sino que también se extienden para abarcar el arte barroco español. Por ejemplo, Sarduy explica que:

...[e]ran enanas, sí, pero como cualquier enano. Tenía por ejemplo, la Señora, las proporciones—“¡y también la compostura y majestad!”—de la azafata de una infanta prognática parada junto a un galgo que pisa un pajecillo y contemplando a los monarcas que posan. En cuanto a Cobrita, digamos que era exactamente como una niña albina, coronada y raquílica, que atraviesa el desfile de una compañía de acabuceros [...] con un pollo muerto amarrado a la cintura. (47-48)

La Señorita parece ser Maribárbola, la enana del cuadro de Velázquez y Cobrita es individualizada como la niña vestida de dorado en la pintura de Rembrandt titulada la “Ronda Nocturna” (Manzor-Coats 775). Estos ejemplos permiten ilustrar el alto uso del elemento paródico y relacionar al posestructuralismo, por medio de la intertextualidad presente en la parodia, con el neobarroco.

Previamente, se ha mencionado la intertextualidad como producto de las parodias presentes en *Cobra* pero además cabe mencionar que la obra dialoga consigo misma porque hay repeticiones de párrafos enteros en otros capítulos. Este recurso dispersa el sentido por medio de la reproducción del texto y ejemplifica el despilfarro y la desmesura del arte barroco. En el capítulo de la iniciación se comenta que “[Cobra] llevaba un sombrero rojo cuyos cordones, cayendo hasta una capa negra, del rostro ocultaban las flores de oro” (143). Esta descripción se vuelve a mencionar otras veces a lo largo del texto. El capítulo “¿Qué tal?” describe a Cobra “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, [...] arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco” (126). Este mismo párrafo vuelve a aparecer nuevamente cuando se describe a Cobra asustada en la parada del metro (144) y produce una contaminación del texto con la repetición de oraciones anteriores. Estas reproducciones intencionales desorientan al lector y contribuyen a confundirlo.

La existencia de ideas deconstruccionistas en la obra permiten interpretar a *Cobra* no sólo como a una obra (neo)barroca, sino también como a una burla al posestructuralismo por exagerar sus ideas teóricas a tal extremo que conllevan a la cancelación del sentido y provocan desconcierto y divertimento al mismo tiempo. Jacques Derrida cuestiona la idea de un centro fijo en toda escritura y dice que el centro “está dentro de la estructura y fuera de la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene su centro en otro lugar. El centro no es el centro” (384). La forma en que se presentan los acontecimientos en la obra no sigue un orden determinado, confunde porque disemina el sentido y lleva a la cancelación del mismo. La estructura de la novela es una serie de fragmentaciones y carece de un núcleo narrativo, por lo tanto genera variadas bifurcaciones. José Ortega dice que “en el nivel estructural [...] los materiales en *Cobra* no se subordinan a un centro, a una composición global, sino a núcleos que van generando múltiples e inéditas ramificaciones” (46).

En el análisis de Levine sobre *Cobra*, el crítico afirma que “there is a moment in the novel, in the first part of the two-part novel [...] where Sarduy makes explicit reference to Derrida” (32). Esta referencia a Derrida ocurre en el capítulo “Enana blanca” cuando la Señora sufre una transformación que produce la aparición de la Señorita. Ambas pueden ser la “original” porque en la novela no existe un centro sino una serie de apariciones y transformaciones. Lo mismo cabe decir entre la relación de Cobra y la Pup. El texto presenta esta situación al mencionar que “podríamos, formalizándola hasta lo matemático, representar como sigue la relación entre ambos personajes: $Cobra = Pup^2$ o bien $Pup = \sqrt{cobra}$. Igual correspondencia entre la Señora y su reducción” (53). Es decir que hay una relación equitativa entre ellas que no permite identificar el origen sino que acentúan un descentramiento. Si Cobrita es un desprendimiento de Cobra, no podemos afirmar que Cobra es el origen.

A su vez, en el texto se detecta una incrustación o lo que sería un *injerto*, en palabras de Derrida.¹ En “En el bar”, la segunda sección de *Cobra II*, el personaje del episodio no tiene nombre; sólo se sabe que tenía un periódico en la mano y aparecen avisos personales:

A-13470, Los Angeles, Calif. USA. Good looking man of 33, height 5'10" (photo and particulars available) interested in meeting a good-looking, well-built, education-minded, dominant male, possibly motorcycle-type leather fan. Photo and sincerity appreciated (and if in L.A. area, a phone number)". (137)

Esto es un injerto, un ejemplo de una incrustación, como las que se encuentran en los collages pictóricos. El texto no aclara si el aviso es parte del periódico o si es para introducir una descripción del nuevo personaje. Por otro lado, podría ser que sí es parte del diario y que ese texto entra en comunicación con otro texto—*Cobra*—y que contribuya a alterar la unidad de sentido. La incrustación del anuncio hace pensar en un ente fuera del texto, el autor, o autora, que organiza al texto. La inserción de este aviso clasificado en el cuerpo del texto desvía la atención de una trama tradicional diegética. Además, el aviso personal citado contiene significantes que parecen no pertenecer a ningún referente porque desde el comienzo de la segunda parte de la novela no hay indicios que revelen al personaje. En una primera instancia, el lector puede confundirse y no encontrarle el sentido pero en el segundo capítulo de la segunda parte, sí se puede considerar al anuncio como un elemento que sirve para rellenar el vacío proveniente de la ausencia de una descripción tradicional de los personajes.

Existe una relación entre la deconstrucción y el budismo tántrico. Ambos postulan una oscilación de significados. Octavio Paz explica que “el supuesto básico del tantrismo es la abolición de los contrarios—sin suprimirlos; ese postulado lo lleva a otro: la movilidad de los significados, el continuo vaivén de los signos y sus sentidos”

¹ En *Historia de la crítica literaria*, David Viñas Piquer estudia la teoría del injerto de Derrida y explica que “la absorción de otras textualidades crea un *corpus* agujereado que evita la unidad de sentido porque se mezclan constantemente niveles referenciales y figurativos” 536.

(70). Del mismo modo, la deconstrucción cuestiona la existencia de estructuras invariables y propone el colapso de las oposiciones binarias. El posestructuralismo sostiene que todo orden puede invertirse y no pretende el establecimiento de una nueva jerarquía.

Hacer referencia a la conexión entre el posestructuralismo y el budismo no es gratuito, puesto que una temática budista aparece de forma implícita o explícita a lo largo de la novela. Se puede establecer una relación entre las sutras budistas y la obra de Sarduy. Por ejemplo, en el *Sutta Nipata*, texto perteneciente al canon budista de la secta de los *theravadins*, uno de los poemas exalta al budista ideal y cada estrofa termina con un estribillo en el que se compara al monje, *bhikkhu* en sánscrito, con una serpiente que abandona su piel. La voz poética dice que “aquel *bhikkhu* abandona ésta y la otra orilla, / como la serpiente su piel gastada y vieja” (5). Esta antigua poesía budista utiliza la metáfora de la víbora para aludir a la existencia y cualquier otra existencia en ciernes en el ciclo de las reencarnaciones. De este modo, es posible asociar la palabra “Cobra” con una víbora.

La pluralidad de interpretaciones que emanan del vocablo “Cobra” parece cancelarse entre sí y tiende a dejar al lector confuso y experimentando un cierto enrarecimiento al encontrar un exceso de significados en un sólo signo. Jerome Charyn comenta que “las referencias definen la palabra “cobra” como una especie de disparatada encrucijada semántica, un punto lingüístico donde se intersectan significados en nada semejantes, y lo que cuenta es esa intersección más que los mismos significados” (146). A su vez, una manera de explicar la convergencia, la cancelación, la plenitud y el vacío del título es a través de conceptos budistas.

Umberto Eco explica que “el Zen sostiene que la divinidad está presente en la viva multiplicidad de todas las cosas” y que esta indeterminación permite a la vez aceptar “la inmensidad del todo” (citado en Santí 254). Asimismo, en sánscrito, la palabra “cero” puede expresarse con el signo *purna* que significa pleno o con el vocablo *sunya* que denota vacío (Santí 322). Entonces, Cobra es la insulsez que proviene de la cancelación de significaciones opuestas—anagrama de Barroco, acrónimo del movimiento CoBrA, serpiente y nombre del travesti parisino—y también es la opulencia que engloban sus copiosas connotaciones.

Más allá del título, el budismo es un elemento preponderante en la segunda sección de Cobra porque tiene como hilo conductor a ciertos personajes que van en busca de un monje tibetano para poder evitar las reencarnaciones futuras. En esta parte, Sarduy cita a Octavio Paz, quien ha escrito mucho sobre el budismo. En *Conjunciones y Disyunciones*, el escritor mejicano comenta que el budismo intenta ir más allá de todo dualismo. En el caso de la novela, a primera vista Cobra pareciera ser un travesti que trabaja en un teatro: “[se ponía] las pestañas postizas y la corona, los pigmentos [...] los lentes de contacto amarillos [...] los polvos de las grandes motas blancas” (12). Luego, a medida que la novela avanza el lector puede pensar que quiere convertirse en mujer porque el personaje quiere transformar sus pies por ser demasiado masculinos:

Los encerraba en hormas desde que amanecía les aplicaba compresas de alumbre, los castigaba con baños sucesivos de agua fría y caliente. Los forzó con mordazas [...] Fabricó, para meterlos, armaduras de alambre cuyos hilos acortaba, retorciéndoselos con alicates; después de embadurnarlos de goma arábica los rodeó con ligaduras: eran momias, niños de medallones florentinos. (11)

Pero en realidad, si se aplica el concepto tántrico, Cobra está en busca de la unión entre su parte masculina y femenina y busca “trascender todo los dualismos” como dice Octavio Paz sobre el budismo (77). El personaje quiere transformarse constantemente. La transformación es un rito: “empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento” (Sarduy 14). La esencia del tantrismo es el rito y no hay regreso sin éste (Paz 77). A través de toda la obra, Cobra sufre drásticas mutaciones que son irrisorias y que refutan el hecho de verla como un simple travesti: “Sudab[a] un líquido incoloro, agua de lluvia que al secarse dejaba un sedimento verde. En él aparecieron islotes más densos [...] Cobra sintió que [...] algo se le rompía en los huesos; la piel se dilataba” (37).

En “La simulación”, Sarduy habla de la pintura corporal, de pintar o escribir al cuerpo, la piel. Para ilustrar esta idea, Sarduy describe el arte hipertélico donde un objeto al ser pintado en exceso, pierde los límites que lo definen produciendo una abstracción total, como en el caso de una larva que desarrolla alas llenas de colores y delineaciones y se transforma en una mariposa (1294). Cobra, el personaje de la novela, es un cuerpo que sufre transformaciones interminables donde su piel y su cuerpo son maquillados, cargados de joyas, y vestidos con ropas elaboradas.

Así como para Sarduy la pintura del cuerpo produce una abstracción, en el budismo tántrico existe un concepto abstracto del cuerpo. Éste es considerado el doble real del universo que contiene dos venas. Una sube por el lado derecho del cuerpo y polariza lo masculino, mientras la otra asciende por el lado izquierdo y representa lo femenino. Paz dice que “el lado derecho y el izquierdo, lo femenino y lo masculino, la plenitud y la vacuidad, son uno y lo mismo—un lenguaje que todo significa y, al fin de cuentas, significa nada” (86). Cobra es la vacuidad representada por el cero redondo, imagen tántrica femenina, y es asimismo la unión con el ser, con el Uno (88). Es decir que Cobra es representante de esta dualidad que en el texto produce una vacuidad y una plenitud que conllevan a una cancelación de sentido en un lector que trata de leer la obra literalmente.

El capítulo “Blanco” habla del semen retenido, otro concepto budista que significa la disolución del sujeto en la vacuidad:

El semen retenido:
sílabas que se anudan:
ajorcas los tobillos
letras las rodillas,
sonidos las muñecas”. (214)

Evitar el derramamiento del semen permite que ascienda por la espina dorsal provocando una explosión que disuelve al cuerpo en el vacío y ejemplifica el abandono la improductividad de la eyaculación que se disuelve en la vacuidad y se une con la plenitud del ser (Paz 90).

Por otro lado, Sarduy menciona sílabas, letras y sonidos. Se refiere al lenguaje y a su relación con el budismo. Así como el semen es símbolo de vacío, el lenguaje también es alegórico. Paz comenta que “en cada fonema y cada sílaba late una semilla que, al actualizarse en sonido, emite [...] un sentido oculto” (83). Así como el estilo neobarroco es hermético y deja al lector experimentando un vacío, las metáforas tántricas ocultan el verdadero significado de los ritos.

En otro pasaje de la novela, el narrador cuenta que:

...ascendiendo por el lado derecho, en un torrente [...] las consonantes; el otro, manso y claro, sube por el costado izquierdo, lentas espirales verdes [...] te dibujo las vocales.
El centro de tu cuerpo:
seis corolas,
seis nudos. (214)

El narrador se refiere a las seis *chakras*, los focos de energía en el cuerpo y por los que asciende el *kundalini*, o semen retenido. El esperma retenido sube por el lado masculino y se une al lado izquierdo, símbolo de lo femenino. Por otro lado, la referencia a las vocales y a las consonantes, es decir al lenguaje, reduce al signo a un simple significante, aumenta y cambia los significados. El cuerpo, al igual que el lenguaje, es el doble del cosmos. El lenguaje es un juego “idéntico al del universo en el que el lado derecho y el izquierdo” son la plenitud y la vacuidad, donde el lenguaje significa todo y nada a la vez (86).

Aludiendo al título de la novela, las posibles interpretaciones que emanan de la palabra “cobra” producen un exceso de significados y un vacío proveniente de la cancelación de estos mismos. Curiosamente el nombre de la obra de Sarduy ejemplifica los comentarios de Jorn, artista del movimiento CoBrA, al hablar de los títulos de sus pinturas. Jorn dice que

the aim is to find a title that is the least meaningful, the most neutral, the most abstract, so that the title obliterates my own intentions to the work [...] The value of an image lies in its adaptability to several interpretations [...] the title shall always contain an ambiguity that allows the spectator to read his own interpretation into the image. (349)

Jorn intenta que los títulos que él elige se presten a múltiples interpretaciones y así logra obliterar sus intenciones. Por otro lado, en una entrevista con González Echeverría, Sarduy dice que no hay propietarios del lenguaje. El autor debe suprimir la idea de un centro emisor por medio de lo *ultrabarroco*, que consiste en la proliferación excesiva de significantes y logra evaporar la ideología del autor a través del horror al vacío (43). La ambigüedad que Jorn y Sarduy le asignan a sus obras para neutralizar la voz emisora

produce una proliferación de significados que conllevan a una plenitud demostrada en este ensayo al analizar los múltiples significados de “Cobra”. Al mismo tiempo, la disparidad de significados produce un vacío proveniente de la cancelación del sentido.

Los posibles significados del título de la obra de Sarduy mantienen una relación con el budismo, el barroco y el posestructuralismo. Al estudiar el significado de “Cobra” como alusión al barroco se revela la presencia de un significante ausente –semen. A su vez, el semen se relaciona con el concepto del semen retenido en el ritual tántrico que lleva a la vacuidad. Al mismo tiempo, la atenta lectura de la primera parte del libro superpone el elemento femenino—las descripciones sobre el cuerpo de Cobra después del “nacimiento” de Cobrita y el elemento masculino—semen—en un mismo cuerpo, el de Cobra. Esto también remite al budismo y al barroco porque ambos se caracterizan por el exceso y el vacío o la plenitud y la vacuidad.

Asimismo, el estudio de “Cobra” como significante que alude a CoBrA permite cancelar los otros significados del título, y al investigar sobre la parodia como elemento típico del neobarroco se encuentra una intertextualidad que se remonta al posestructuralismo. También hay que mencionar la relación entre Cobra y Cobrita y la alusión a las teorías derridianas. Por otro lado, la ruptura de la jerarquía de los binomios y la oscilación de significados tienen relación con el budismo que postula la abolición de los contrarios y la movilidad de los significados.

Obras Citadas

Adams, Robert. “A ShriII Chill.” *Review* 74.13 (1974): 23-25. Impreso.

Asensi, M. “Estudio introductorio: Crítica límite/el límite de la crítica.” *Teoría literaria y Deconstrucción*. Madrid: Arco, 1990. Impreso.

Atkins, Guy. *Asger Jorn, the Final Years, 1965-1973: A Study of Asger Jorn’s Artistic Development from 1965 to 1973 and a Catalogue of His Oil Paintings from that Period*. London: Lund Humphries, 1980. Impreso.

Charyn, Jerome. “Cobra.” *Severo Sarduy*. Ed. Julián Ríos. Madrid: Fundamentos, 1976. 143-47. Impreso.

Cixous, Helene. “O, C, o, b, r, a, b, a, r, o, c, o: A Text-Twister.” *Review* 74.13 (1974): 26-31. Impreso.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.

Fossey, Jean-Michael. “From Boom to Big Bang.” *Review* 74 13 (1974): 6-12. Impreso.

Gonzalez Echeverría, Roberto. "Interview: Severo Sarduy." *Diacritics* (1972): 41-45. Impreso.

---. "Rehearsal for Cobra." *Review* 74.13 (1974): 38-44. Impreso.

Lambert, Gregg. *The Return of the Baroque in Modern Culture*. London: Continuum, 2004. Impreso.

Levine, Suzanne. "Discourse as Bricolage." *Review* 74.13 (1974): 32-37. Impreso.

Manzor-Coats, Lillian. "De Rembrandt a Fini: Una lectura interartística de Cobra." *Centro Virtual Cervantes*. 26 Feb. 2008. Red. 4 Feb. 2012. <www.cvc.cervantes.es/obref/aih>.

Ortega, José. *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1984. Impreso.

Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Mexico D.F.: Joaquín Mortiz, 1969.

Real Ministerio de Asuntos Exteriores de Dinamarca. 26 Feb. 2008. Red. 4 Feb. 2012. <<http://www.um.dk/Publikationer/UM.html>>.

Revista Seda. 26 Feb. 2008. Red. 4 Feb. 2012. <<http://www.revistaseda.com.ar>>.

Rodríguez Monegal, Emir. "Metamorphoses of the Text." *Review* 74.13 (1974): 16-22. Impreso.

Santí, Enrico. *El acto de las palabras*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. Impreso.

---. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. Impreso.

---. "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. París: Unesco, 1972. 167-84. Impreso.

---. "La simulación." *Severo Sarduy: Obra Completa*. Ed. Gustavo Guerrero and Francois Wahl. Vol. 2. Paris: ALLCA XX, 1999. 1293-344. Impreso.

Sollers, Philippe. "La Boca Obra". *Review* 74.13 (1974): 13-15. Impreso.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. Impreso.