

LA HIGROFILIA COMO DESPERDICIO DEL LENGUAJE EN *COBRA* DE SEVERO SARDUY

Jesús Lúquez Fonseca*

Resumen

Es indudable que en estos tiempos la lucha por la dilatación del canon literario opera desde el lenguaje, específicamente, a partir de su carácter transgresivo. *Cobra* (1972) de Severo Sarduy es un ejemplo de ese tipo de obra en la que la palabra bella y adornada se rinde para que se levante un monumento colosal de la degradación del lenguaje, con personajes que experimentan en sus cuerpos esa subversión del canon que da entrada a una literatura, ya no sustentada en la solemnidad, sino en lo abyecto. El carácter transgresivo de *Cobra* puede notarse en el desperdicio del lenguaje y con el que yo busco demostrar que tal exceso encuentra su plenitud en el derramamiento de los fluidos corporales. Los personajes de la novela experimentan la higrofilia: gozan en la emanación de la sangre, el orín, el semen, el sudor, las heces, etc., a la vez que se reduplican, estiran los significados de las cosas con un manejo estético. ¿No es *Cobra*, entonces, una fiel expresión del neobarroco que termina por fragmentar sus contornos y proponer una distinta representación del arte?

Palabras clave: Barroco, Higrofilia, Lenguaje, Representación, Transgresión

* Doctorando en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia. Profesor de literatura, Fac. de Humanidades –UPRRP. jesus.luquez@upr.edu.

Enviado 03/09/18. Aceptado 21/ 10/2018.

HYGROPHILIA AS A WASTE OF LANGUAGE IN COBRA OF SEVERO SARDUY

Abstract

Undoubtedly, in these times the struggle for the expansion of the literary canon operates from the language, specifically, from its transgressive character. *Cobra* (1972) by Severo Sarduy is an example of this type of work in which the beautiful and ornate word surrenders so that a colossal monument of the degradation of language rises, with characters that experience in their bodies that subversion of the canon that gives entrance to a literature, no longer based on solemnity, but on the abject. The transgressive character of *Cobra* can be seen in the waste of language and with which I seek to show that such excess finds its fullness in the spilling of bodily fluids. The characters in the novel experience the hygrophilia: they enjoy the emanation of blood, urine, semen, sweat, stools, etc., while they reduplicate, stretch the meanings of things with an aesthetic management. Is not *Cobra*, then, a faithful expression of the neo-baroque that ends up fragmenting its contours and proposing a different representation of art?

Keywords: Baroque, Hygrophilia, Language, Representation, Transgression

Presenciamos un momento de la literatura compuesta por elementos heterogéneos que buscan la ampliación del canon. Lo sublime, el estilo elevado, la palabra que nombra lo bello ya no es lo único literario, sino que existe otra forma de contar que teje sus hilos en la degradación, la sedición desde el lenguaje se hace sentir bajo formas abyectas. Lo estético -de paso sea dicho-no equivale a términos de lo bello, pues a propósito de la esencia de lo feo, Theodor Adorno, integrante de la Escuela de Frankfurt, renovó los conceptos de la estética, subrayando que la supremacía de lo feo en relación a lo bello opera:

Por su autenticidad, por su absoluta identidad con la realidad, por su valor al poner al desnudo las inmundas y repugnantes verdades ocultas tras el velo falsificador, distorsionador y ladino de la belleza convencional. Lo feo, entonces, transgrede la defensa de la estética tradicional, subordinando la belleza hasta excederla, más allá de suplantarla (Bodei, 1998:24).

Corolario de esta visión de mundo es *Cobra*¹ de Severo Sarduy, cuyos personajes no se comunican en un tono elevado y sublime, mostrando una realidad embellecida, sino actantes que experimentan sobre sus carnes esa subversión del canon, esto es, que la literatura parece perder su antigua investidura suntuosa para vestirse de una transgresora que bebe su savia en lo estercoreo y en los fluidos del cuerpo. Se trata, ahora, de una literatura asumida desde la periferia y que solo el modelo estético del barroco puede suplir, pues el modelo modernizador ha resultado incapaz. A propósito, Irlemar Chiampi señala:

El rescate del barroco es una estética y una política literaria que, mostrándose como una auténtica mutación paradigmática en las formas poéticas, conlleva, entre otras consecuencias, el abandono de la presencia sorda del siglo XVIII en nuestra mentalidad [...] La reapropiación estética del Barroco ha sido también resorte para recrear la historia a la luz de los nuevos desafíos del presente (2000:37-38).

La obra *Cobra* es la misma pérdida parcial del objeto del que hablaba Sarduy en sus ensayos o es, aún más, el detrimento integral, la cosa que se escapa, cuerpo gelatinoso que huye por los contornos y cae para regarse, descentrarse. Desde el mismo personaje homónimo hasta su fluir narrativo se incluye un universo de representaciones que no permite contornos o amarres de identidad. El carácter transgresivo de *Cobra* se hace evidente en el desperdicio del lenguaje planteado, además, por el mismo autor y que yo busco demostrar que tal exceso encuentra su plenitud, tanto en el capítulo uno (Cobra I) como en el dos (Cobra II), en el derramamiento de los fluidos corporales. Cobra y los demás personajes sudan y se excitan, se lavan en los orines, beben de la sangre y el vino, defecan sobre los cuerpos y los veneran. Son personajes higrofilicos² por excelencia que van reduplicándose, estirando los significados de las cosas y los lugares en un sentido lúdico y estético.

Mutación Cobra I: agua, sangre y orín.

El Teatro Lírico de las Muñecas es el lupanar en el que mujeres bailan y prestan sus servicios sexuales a los clientes. La dueña del lugar, quien recibe distintas nominaciones: Señora-Buscona-Alcahueta-Madre-Decana-Venerable, sabe que, entre todas sus ninfas, la más bella y su mejor adquisición es Cobra, el amuleto de la suerte. Ocultado su sexo masculino, Cobra es el travesti más cotizado(a) y hermoso(a): pestañas postizas, corona, lentes de contactos amarillos, polvos en el cuerpo, arabescos en las tetas, alas de mariposas, pigmentos en el vientre y las nalgas, olores de azafrán, una palmada en el glúteo y una pastilla de librium convertían a la protagonista en el lucero de la noche.

Todo era perfecto para la estrella, pero algo la mortificaba, un elemento que no era parte de la armonía femenina y que la hacía echar las primeras gotas de sudor: sus pies vastos, como extensión de aquello oculto: el tótem, el miembro del varón. Los pies eran, pues, eso otro que había que destruir y a esa empresa se dedicó el personaje con ayuda de la Señora: encerraba los pies en hormas minúsculas, los empapaba de agua caliente y fría, los amordazaba, los momificaba, los metía en bañeras llenas de agua y hierbas fétidas con hongos que coincidían con los movimientos de los astros. Un día, en su desespero, intentó achicar el estorbo, colgándose por los pies con una cadena al techo, hecho, según la abatida, ayudaba a la contracción de la base y cuyo resultado llegó a ser peor, al punto que limitaban su actuación en escena. Optaron por compresas térmicas y palanganas de hielo justo después de cada presentación. Aparece, entonces, el primer zarpazo de desperdicio del lenguaje³ laboreado por Sarduy para mostrar el fruto de las maniobras: “de las uñas brotó una violeta vascular que tiraba a orquídea congelada, a manto de obispo asmático, bajo un refectorio que se derrumba, comiéndose una piña. A ese morazo lezamesco sucedieron grietas en los tobillos, urticaria y luego abscesos subiendo de entre los dedos, llagas verdinegras en la planta” (445).

Nótese que la cita no obedece a la función de emitir un mensaje, es decir, su oficio no es vehículo de comunicación-que sería la función pragmática del lenguaje-sino que se complace en el exceso, en sobras que toma su forma en un juego de metáforas que conducen al asco a partir de la llaga acumulada de sangre y pus que se origina por debajo de las uñas para luego brotarse, como en una especie de lepra, por los pies, acompañada de escozor y rajaduras. La equimosis, en un principio, parece ser estática (orquídea congelada), pero luego se ramifica formando una imagen tripofóbica (manto

de obispo), presionada entre la uña y el cuero virulento (refectorio que se derrumba), que en una simulación de un proceso de fagocitosis se sigue comiendo la carne que ahora es un tejido dérmico cerúleo y expuesto (la imagen de la piña y su textura). El resto de la cita es explícita, pero el autor sabe lo que ha hecho con ella: ha reinado con palabras en la superabundancia, buscando infructuosamente la definición del objeto y, mejor aún, lo ha ejecutado adrede, citando al maestro de este tipo de operaciones barrocas, Lezama.

La transformación de Cobra estaba hecha de agua: sudor y sangre. En esos flujos se batían los cambios cada vez peores. Buscaron refugio en la Naturaleza, comía solo legumbres recién cortadas, tomaba seis vasos de agua al día y se prohibió la cafeína, pero el demonio de podredumbre seguía haciendo caos en sus pies, pues una sarna empezó a pulular por los tobillos. Cansadas de este trabajo sísifico se rindieron a la pasividad. Dejaron de observar a los monstruos inferiores que cada vez más se entregaban a la putrefacción, y en acto de despojo la Señora rogó a los dioses, a cambio de promesas, amparo, salud y la reducción de las rémoras, plegaria que caía en el cuerpo de Cobra pero que apenas alcanzaba a llegar a los pies, los cuales mostraron solo un poco de alivio, que Sarduy, en voz del narrador, insertó con otro derroche del lenguaje para nombrar lo sórdido: “Los Innombrables no fueron del todo insensibles a esa mística. Se hicieron húmedos, mansos, porosos. Sudaban un líquido incoloro, agua de lluvia que al secarse dejaba un sedimento verde. En él aparecieron islotes más densos, colonias espesas, respirantes conglomerados de algas. Los poros se dilataron. La transpiración cesó. Cobra tuvo fiebre” (448).

Al inicio de la cita se presentan los pies en convalecencia, estado que, por cierto, no ocurre en realidad (no fueron del todo insensibles). El resto del ejemplo está expresado en enumeraciones caóticas (húmedos, mansos, porosos, líquido incoloro, agua de lluvia) y epítetos (islotes densos, colonias espesas, respirantes conglomerados de algas) que hacen perder el foco parcial del objeto que no es recuperable ni en párrafos posteriores: “Cobra sintió que los pies le temblaban; unos días después, que algo se le rompía en los huesos; la piel se dilataba...Al amanecer brotaron flores” (448-449). Todas estas figuras retóricas hablan de un exceso en sentido estético y conducen a un desperdicio del lenguaje y formas malgastadas que dejan de designar las cosas para nombrar otros mecanismos que parecen no tener cohesión en la línea narrativa y que abraza la metáfora sobre metáfora (...que al secarse dejaba un sedimento verde...al amanecer brotaron flores) y que, por lo tanto, es más difícil de dilucidar o de encontrar una anhelada salida, dado es, que lo barroco lleva a otros espacios, a otros imaginarios de difícil aprehensión, pues escapan de la realidad. Así, Carmen Bustillo ha dejado claro que en el neobarroco todo adquiere un nuevo significado: la descentralización e interrupción de carácter único de la historia o de una forma única de sentido, recelo ante la escueta garantía de los relatos legitimados; duda sobre la realidad, por medio de distintas versiones de historias que juegan con las imágenes y destruyen las referencias estables, que día tras día instauran la heterogeneidad (1996: 323-366).

Cobra y la Señora siguieron intentando diabólicas prácticas reductoras y menjunjes ineficaces en medio de rezos y oraciones sin sentido que expresa un desaliento en cada línea del texto, al punto que el lector empieza a zozobrar en un mar de incertidumbre sobre el postrado espíritu de la Muñeca principal del Teatro, quien, paradójicamente, como puede resultarle al lector, se mostraba en una especie de

excitación y calma ante los efluvios del cuerpo siempre y cuando viera su propósito cumplido.

El deseo de recuperar la imagen hermosa de Cobra, ha llevado a la señora un desgaste económico hasta que una audacia de vértigo sorprende cuando aparecen “dos miniaturas tristonas. Eran arrugadas y tiesas, de ojos macizos, enmohecidas de bisagra” (Sarduy, 1999: 455). Una de ellas, la más pequeña, que parecía “engendro de piedra pómez, sabandija encontrada debajo de la cama, cuarteada y basáltica” (455) se convirtió en un el juguete preferido de Cobra, por parecer un homúnculo que podría llevar a todos lados y cuyo nombre había ido reduciendo de Poupée a Pupa y luego a Pup. Así es, de Cobra había salido una pigmea que sería su doble, como de la Señora salió otra enana, la más vieja y arrugada que repetía sus acciones como en un espejo, llamada la Dilatada. ¿Cómo puede ocurrir este desdoblamiento? Pues gracias al poder de descentrar el sentido de lo natural, la revolución contra el logocentrismo. El espejo es el doble distorsionado, la reduplicación, la elipsis que tiene ahora doble centro. Es una revolución más abstracta, no como la usa Carpentier con su teoría de lo real maravilloso y revolución política, sino una de tipo estético. Pero esta operación barroca es también un despilfarro del lenguaje porque viene del deseo y el deseo es lo que reduplica los cuerpos y el cuerpo está en función de segmentarse y plagiarse y en esa escisión manan los fluidos.

Sarduy interviene la fórmula matemática $Cobra = Pup^2$ para indicar que efectivamente Pup es la misma Cobra: cada movimiento, palabra, pensamiento, suspiro, “Si flores, flores; si escudos, escudo; si anamorfosis, anamorfosis; si alambicadas asimetrías con pajaritos volando, alambicadas asimetrías con pajaritos volando” (457). Todo, entonces, cuanto se hiciera a la enana, se haría a Cobra. Por esto, en su afán de embellecer a la Muñeca principal, la Señora decide agrandar a Pub, de manera que esta pueda ocupar el lugar de su doble, y para tal empresa contrata los servicios del Maestro, quien no es más que otro travesti vestido de perlas y colores.

El facultado, con un péndulo, halló los puntos clave del cuerpo de la pequeña para empezar, como en una lección de acupuntura, a puyar con agujas. Ante el fracaso de verla crecer, optaron por inyectarle nieve en las venas, lo que pareció ensancharla un poco (la hinchazón de la materia), pero la escasez del rocío la volvió a su normalidad horripilante y se incluye, entonces, otro juego con el exceso del lenguaje:

Se ahogaba.

Tomó aire por la boca.

Le entraron mil demonios fétidos
que le envenenaron las membranas.

Oró.

Se orinó en el colchón.

Mordió la pata de la cama.

(...) Con los dientes partió un pomo de azúcar, con los vidrios escupió sangre
(472).

El barroco se caracteriza por transiciones, empastes, simulaciones, artificios, excesos que la obra toma para colmar todos los vacíos. De ahí que Sarduy recurra a un despilfarro del lenguaje que no terminan nunca de nombrar lo deseado, y en su intento de aprehender, se lleva a otros conceptos, otros planos; hay fracaso en el intento de la definición y un desajuste de la realidad. La transformación de Pub (Cobra) es un

proyecto desatinado y nunca alcanzado y esto es propio de la estética del barroco: agotar las posibilidades de la *cosa*. La Buscona agota su dinero en la transformación del engendro, que es ya un propósito absurdo, pero hay en la empresa un deseo, una excitación ante el dolor del otro, por eso confía todo en las manos del Maestro que busca todos los medios por lograr el cambio. La experimentación llevada a cabo permite reconocer la materia compuesta, la podredumbre que es el cuerpo y la repugnancia a la que lleva: el aliento asqueroso de Pub, el orín que se le sale a chorros y que como un perro la hace morder la cama, y luego firma el fracaso de su cambio con un escupitajo de sangre. ¡Shhh...calle esa boca! De lo escatológico y las demás suciedades no se habla. Pero Sarduy dice: ¿Por qué no?: “Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y su armonía” (Sarduy, 1987: 133). Claramente, el autor cubano sabía que la sociedad está anegada en la terna que Freud denominaba el malestar de la cultura: suciedad, desorden y fealdad.

Morían los días con el ocaso, lloraban las liras y se ahogaban con el aguacero las últimas plantas del camino, pero Cobra seguía siendo la misma desdichada. Solo el doctor Ktazob, travesti y escultidor de lo superfluo, podría surtir el milagro. Después de indagar en cada rincón, aparece la Cadillac, muñeca rival de Cobra y quien quería usurpar su trono, que era declarante comprometida de las maravillas del galeno, pues había dejado de ser mujer para abrazar la masculinidad en tu totalidad, con zapatos de charol, patillas largas y voz grave confiesa que ella ahora es producto del doctor más buscado.

Así, Cobra, la fea diminuta y la Señora se van a España para dar con el paradero de las manos prodigiosas, y en su indagación se encuentran con un sacerdote, cuya conversación valida la aseveración de Sarduy cuando subrayó en la misma obra, entre otras funciones, que “la escritura es el arte de la elipsis” (430) y “la digresión” (431), y así lo afirmó también en sus ensayos: “La elipsis arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico -supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa-, sino en un registro más amplio: supresión en general” (Sarduy, 1987:186). El diálogo entre los personajes hace más entendible esa desesperante búsqueda por deshacerse de los pies:

— ¡Qué desatino, hijas mías! y ¿de qué mentes rústicas y desbaratadas heredáis tan lamentable invento? —amonestó el Padre (...)

—. Y, una vez convertida en su contrario y enterradas debidamente (como ordena la Iglesia que se haga con los dedos y aun con las falanges sueltas) las sobrantes partes pudendas, el Día del Juicio ¿con qué faz y natura aparecerá la deshadada ante el Creador y cómo la reconocerá éste sin los atributos que a sabiendas le dio, remodelada, rehecha, y como un circunciso terminada a mano? (474-475).

“Y, una vez convertida en su contrario” ... “las sobrantes partes pudendas...”, “y como un circunciso terminada a mano” ... ¿Habíamos estado hablando de una reducción del tamaño de los pies, cuando en realidad se trataba de una amputación del falo? El texto, tal como se subrayó en el principio, no conoce límites de interpretación, su arbitrariedad está en el juego, en el extravío, en la lectura embarazosa y peliaguda. Sarduy ha jugado con el lector desde sus inicios y la novela en su totalidad es un desperdicio del lenguaje que lo ha hecho perder el objeto. Es así: una elipsis general del texto. ¡Por Dios, es barroco! Ya lo había advertido el escritor en una de las

notas al calce: “Tarado lector: (...) abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Boom, que son mucho más claras” (464). En fin, sigamos hablando de los “pies” y cómo estos, en un despilfarro del lenguaje, están por desaparecer en una intervención acuosa.

El apartado siguiente, Sarduy lo titula “La conversión”. En él, la Señora, quien al final decide no acompañar a las otras dos, advierte a Cobra sobre los riesgos a lo que se expondría ante la operación, la cual ve como una escabechina:

Bájate de esa nube: después de la carnicería y si la aguantas, te espera un aguacero de pinchazos, depilaciones y curetajes, cera en los senos, vidrios en las venas, vapores de hongo en la nariz y levaduras verdes por la boca (...) Oyes un chorro caer en una vasija de aluminio. Te dan opio para que resistas. La sangre rompe otra vez las cerdas. En un cubo de nylon transparente, te abandonan desnuda, al oxígeno puro. O quedas perfecta, como una estatua, hasta que por la herida te empieza a trepar la gangrena (486).

Llegado el día esperado, el doctor le dice a la paciente que debe hacer el procedimiento sin anestesia, puesto que el mutante no puede perder la conciencia y esto es porque el dolor de Cobra debe transferirse a otra persona, lo cual es alcanzable si se adquiere concentración y se logra enviar su dolor a hacia un chivo expiatorio, quien no puede ser otro que Pup⁴. Pero, dado la cantidad de energía que contiene la enana, se corría el riesgo de invertirse el procedimiento. Es así que Pup es sumergida por nueve días en un barril de hielo para debilitarse, mientras que Cobra es suspendida con mordazas al techo para “alcanzar las revoluciones requeridas, y mantenerla a sangre de puerco fresca” (489).

En ese estado de Cobra, Sarduy incluye un “carnaval de fluidos de colores” que se logra con la profusión del lenguaje:

Ha girado Cobra tanto... que hasta sus pupilas ha acudido el llanto. Sus lágrimas y ese orine que se torna rojizo —destilados coágulos de marrano— han dejado a distintas alturas sobre las paredes blancas de la celda que la encierra y a partir de la cenefa en el orden siguiente:

chorreadas fajas ambarinas
salpicaduras de ópalo
cintas de hidromiel
borrones de naranja
estratos crepusculares
hilos teñidos de púrpura
grumos de granate
otra vez sangre (489).

La habitación de Cobra se ha teñido de un arcoíris de los efluvios del cuerpo. Con imágenes metaforizadas que atrapan la sinestesia, asistimos a un matadero como producto de la descomposición del organismo: la diarrea de Cobra son chorros de fajas ambarinas, su vómito, el cerumen, las lágrimas y las salpicaduras de orín, desde el momento de su expulsión hasta que se secan, se tornan en los colores del ópalo: de fuego y girasol; los mocos son cintas de hidromiel, esa mezcla de agua calcificada y sustancia viscosa; la bilis son máculas naranjas sobre las paredes, la legaña que se

asoma en las comisuras tras el párpado cerrado es el estrato crepuscular: combinación de mucina violeta, claro de lágrimas, células de sangre, células epiteliales muertas y oscuras con polvo marrón; sangre seca que ahora es púrpura, sangre que es grumo o coágulo, pasando de líquida a sólida; y más sangre.

Aun no se había practicado la operación y el cuerpo de Cobra era ya un desolladero. No obstante, la mutación, que aparece en las siguientes páginas, se centra más en el cuerpo de la enana (Ya se dijo antes que la intervención de Cobra transferiría el dolor a Pup) y es través de ella que se describe el macelo, el cual solo es presentado como chorros de sangre que corren luego del “vértice arrancado” (493) y que ella consiente como digna higrofílica. El renacer de un cuerpo exige la muerte de otro: el cuerpo yerto de Pub, que es contada en otro exceso del lenguaje, por medio de perífrasis:

Pup jadeaba. La lengua entera se le salió; sus ojos empalidecían, globos de lámpara que se apagan. Por los oídos le empezó a salir un líquido blancuzco, por la nariz y por la boca. Una lividez iba ganando los estratos de que estaba teñida, desde los piecitos apolimados hasta la cabeza, sábana fría. (...) El Maestro fue a esclavar a Pup. Hubo que enderezarle un poco la cabeza: un buche de líquidos negros le salió, como un vómito (494).

Nótese que hay una degradación final de Pub que es expresada en una descripción avasallante del lenguaje que bien pudo expresarse con una construcción simple para enunciar que la enana estaba muriendo; no obstante, se destacan sus particularidades: una masa, una cosa que guarda las características físicas de una persona con cabeza, oídos, nariz, pies, etc, órganos que se pudren o dejan de funcionar en vapores execrables: lengua que se abulta y sale chorreante de la boca, ojos que se desencajan de sus órbitas, oídos y nariz que se vacían en acuosidades fétidas, pies vapuleados o madurados a fuerza de golpes. La última fuente de sangre en el cuerpo, vomitada ya en coágulos negros.

Terminada la operación...la conversación que parece haber surtido el milagro en un juego de palabras llevadas a la aliteración:

—Ya eres, Cobra, como la imagen que tenías de ti.

—¿Cómo?

Se recobra.

Se enrosca.

(La boca obra) (494).

Cobra ahora es la *cobra* real, culebra que reptar, no hay pies, nada puede erectarse. Se reconquista, se recupera, esto es, que se recobra como la cobra que muda su piel, pero, también, y hay que decirlo... ¡Pobre Cobra!... es serpiente que se muerde la cola, que acaba en lo mismo, que no hay operación que valga, pues así termina el primer capítulo (Cobra I) en voz del mismo personaje: “(...) surgió una octogenaria pintarrajeada. Se acercó contoneándose, cantando, gangosa, en falsete: — ¿Qué tal? — me preguntó, imitándome. El índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó: —Es él” (500).

Mutación Cobra II: del semen, la mierda y otras emanaciones

“Cobra que se recobra” se había dicho al final de la operación. Es una frase que se constituye en la médula misma del relato, pues el protagonista se renueva en el transcurrir de la historia, se rediseña constantemente, al punto que el lector puede señalarla como Pub, un dios, un motociclista, buda, un gurú de la india, Sidarta Gautama, el mismo narrador en primera, segunda y tercera persona, por medio de la simulación que es un proceso de duplicación como artificio (Sarduy, 1987: 53), hasta que desaparece en un vaivén poético que dibuja la imagen de la naturaleza.

No es difícil entender este juego narrativo cuando se adentra a la teoría propuesta por Sarduy sobre el barroco en el que destaca el término “descentramiento”. El autor ve el movimiento barroco como una respuesta a los aprietos que hundió al hombre en un estado de intimidación y desasosiego, consecuencia de ideas como la de Arnold Hausser y su famoso giro copernicano que llevaba a la Tierra del centro a la periferia, y en el que solo los movimientos que describen un círculo son figuras perfectas, como el sol y la luna. Contrariamente a esto, el escritor cubano propone a Kepler como el pionero de una visión del mundo distinta, en el que el círculo como forma natural y perfecta se estanca, pues existen otras representaciones que modelan aún más el cosmos, como la elipse, lo cual crea un simbolismo que, al no tener un centro definido, sino dilatación del círculo, el universo deja de ser esa gran esfera vacía que causa horror y que, por lo tanto, debe llenarse, aglomerarse con detalles. La “retombée” de la cosmología de Kepler permite interpretar la elipsis como el descentramiento del círculo y repetición:

Que nada interrumpa la continuidad lírica del espacio mensurable (...) ni la del tiempo (...) todo es medida, cantidad, repetición; todo es analizable, fragmentable: el cuerpo en órganos, la moral es casos (...) Todo puede prolongarse- la constitución de las cosas así lo permite-, ergo, aburrir (...) barroco, fase del descentramiento como repetición, es también semántico, pero de manera negativa: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión” (Sarduy, 1987: 81-82).

Así, si el descentramiento es sucesión, prolongación asistemática, en un orden no ordenado que lleva a la pérdida del referente, la literatura barroca le es fiel a ese principio: prolifera los espacios y los llena de detalles, dobla o descentra sus personajes, tal como se subrayó antes; no hay retrocesos espaciales, sino que más bien sitúa cada hecho en su propio espacio, por eso, se está en Occidente y se salta al Oriente (en este juego geocultural, se sitúa, además, el anagrama COBRA: COpenhague-BRuselas-Ámsterdam), están en España y luego en la India; Cobra se fragmenta: es hombre travestido y transexual, luego es hombre que se humilla ante otros para ser “otro”; Cobra es Pup, la Señora es la Dilatada o la Señorita, la Cadillac es un travesti y luego es el más macho en manos de otro travesti, un maquillador es un pugilista, entre otros.

Para el segundo capítulo, que oficia como libro ceremonioso que hace apología a lo nauseabundo, Cobra es un hombre que se integra a un grupo de motociclistas irreverentes que luego son dioses higrofílicos del tantrismo: Tundra, Escorpión, Tótem

y Tigre, quienes, en un ritual simbólico, lo inician en la banda. La camada tiene como insignia la repugnancia, y Tundra se lo hace saber al advenedizo: “—Has hecho bien en venir. Hoy es el día. Porque para llegar al mando tendrás que pasar por la sumisión, para obtener el poder tendrás que perderlo, humillarte primero hasta donde queramos para gobernar; hasta el asco” (505).

El semen, la mierda, el vómito, la saliva toman preponderancia y se les oye correr entre las líneas del relato. Dejan vestigios en la ropa, los cabellos, los caminos, el cuerpo, etc. Son tocados como perlas preciosas, bebidos como vino al paladar, untados hasta el hastío y la excitación. Estos fluidos se vuelven protagonistas del relato y se representan, por supuesto, en el desperdicio del lenguaje que actúa más en el goce, que en el aspecto creador. Si bien, *Cobra* no es una novela sobre el erotismo y dista de ser pornográfica, los fluidos corporales aparecen explayados detalladamente en el espacio, son poluciones, especialmente el semen, que actúan y se hacen visibles en el juego del placer, sin el menor pudor o miedo, en oposición a los presuntos riesgos morales o médicos. Al respecto, Asunción Aragón Varo señaló:

Los temas que aparecían en tratados médicos y en manuales de conducta sexual se desarrollaron en la literatura pornográfica en escenas pornográficas en las que se discutían las preocupaciones que en la época ilustrada circulaban en torno a la sangre menstrual, a los miedos sobre la pérdida del flujo seminal o a la ansiedad que en los hombres producía el exceso de fluidos sexuales femeninos (...) Al pánico moral asociado a la masturbación se une la preocupación por la pérdida de espermatozoides y sus consecuencias: el semen desparramado era semilla desperdiciada para la procreación, pero también causa debilidad, agotamiento y la muerte en casos extremos (2006: 232).

¿Por qué poner estos fluidos al descubierto? Porque simplemente hacen parte del cuerpo y este habla y se expresa, en su forma natural, en toda su extensión. A la sazón, Pere Salabert recordó la relación del ser humano con los aspectos más vergonzosos del mismo: “Cuerpos que presentan un exceso de corporeidad en su tarea de absorber y expulsar: “cagar, follar, mear, fabricar gases intestinales, eyacular, sangrar, comer, digerir [...] ciclo inacabable del alma, es decir, del cuerpo” (2004:71). Se trata, entonces, de permitir la exteriorización de las fibras orgánicas como forma de representar la esencia del ser, aunque estas lleven al hastío y la aversión.

En ese ritual de iniciación los dioses facinerosos bautizan al protagonista: Tundra le asigna un animal: cobra. Le abrió un estuche y le saltó en la cara un animal baboso (520). Escorpión, por su parte, le dice: “Para que veas que yo no soy yo, que el cuerpo no es de uno, que las cosas que nos componen y las fuerzas que las unen son pasajeras —y se corta con un vidrio la palma de la mano, que luego se frota contra la cara; chupa su sangre (riéndose)” (508) y le trazó “sobre la espalda, un arco vertical que se abrió en la piel, chorreando, embebido por la felpa, retorciéndose como una serpiente macheteada” (521). Totem “le fosforece, enroscada en el sexo, una serpiente. Al glande se adhiere, blanda, la cabeza. Afilada, goteando leche, penetra la lengüeta” (508) ... “le dibujó el círculo de la adivinación, torcido sobre sí mismo y sin bordes, el aro perfecto” (522). Tigre con un cuño de piedra “le estampó junto al círculo un sello cuadrado: BR” y Tundra “le laceró sobre el hombro una A (522).

De esta manera se le tatuó la palabra “Cobra” en medio de una excitación por el dolor y un bautismo en sangre y leche que se seguirá repitiendo a modo de profanación

en santuarios y otros espacios religiosos y consagrados. Nótese que cada dios amigo fue teniendo parte en la ceremonia y, a la vez, se iba revelando el carácter de cada uno de los oficiantes, que más tarde, en unas odas se le ve con más claridad. Así, Tundra es el Dios de los dioses, el Alfa (quien abre el cofre y deja salir al animal) y el Omega (quien termina el tatuaje con la “A”); Escorpión es el guerrero violento que hace pacto con la sangre y forma el arco vertical “C”; Totem es el lascivo, representación del falo, el sexo más grande, el que bautiza en leche y hace el círculo perfecto “O”; Tigre es el pájaro profeta que, terminada la marca, reza: “para que repte y se confunda con las piedras. Y muerda el tobillo. Y de un zarpazo, escamas afiladas, hiera” (522).

Los dioses siguen meando, defecando, escupiendo y regando sangre y semen a su paso hasta el encuentro con un gurú gay que les ayudará en la perfección corporal y espiritual a través de preguntas y respuestas sin sentido. Posterior a estas meditaciones, el narrador presenta a Cobra moribundo, pues en una redada por la Brigada de estupefacientes, se le ha encontrado droga y se ha atrevido a orinarle los pies a un policía y este con un pico de acero le rompió el cráneo. Totem, a la huida de los otros compañeros, lleva el cuerpo moribundo sobre sus espaldas y va ordenando los preparativos para un entierro según el rito del Libro Tibetano de los Muertos. Los amigos llegan después y toda una multitud empieza a lamentarse por Cobra, quien ahora ha adquirido los rasgos de un lama. Hacen ofrendas y ofrecen plegarias con un Buda en el centro. La instructora de meditación zen y profesora de Estudios Budistas, Mar López, hace una lectura sucinta sobre la relación entre el budismo y la muerte:

La norma básica es la de velar el cuerpo y no molestarlo durante un período que puede oscilar entre los tres y los siete días.

En primer lugar, se produce lo que los maestros llaman la disolución externa, que es cuando se disuelven los sentidos y los elementos, no referidos a elementos materiales sino a cualidades correspondientes a tierra, agua, aire y fuego:

- Con el elemento tierra: el cuerpo pierde toda su fuerza (...) Experimenta pesadez e incomodidad. Se instala la palidez y las mejillas se hunden.
- Después, el elemento agua: perdemos el control sobre nuestros líquidos, tenemos la sensación de que los ojos se secan en las cuencas. Tenemos mucha sed, la boca y la garganta pegajosas y obstruidas.
- El elemento fuego: se secan por completo la boca y la nariz, se va el calor del cuerpo. Al respirar el aire que pasa por la boca y la nariz es frío
- El elemento aire: cada vez es más difícil respirar. Emitimos estertores y resuellos (...) y de pronto se interrumpe la respiración (...) Todos los signos vitales han desaparecido (2013).

Tal como se describe las líneas anteriores, Cobra pasó por cada pérdida de esos elementos. Empezó por dejar la tierra con un espíritu atenuado y las carnes macilentas, al punto que Totem debió ayudarlo: “Con el cuerpo de Cobra a cuestas —la cabeza perforada sangra por la nariz, contra su nuca, sobre su hombro derecho” (545); despidiendo las últimas aguas corpóreas, Tigre le hurgó en “las comisuras de la boca y los párpados, los orificios de la nariz y las orejas, del pene y el ano: supuraban un suero amarillo, un humor espeso y purulento” (549). En los últimos momentos, el cuerpo del agónico era una llama de la que solo quedaba la humareda: “en medio de la placa negra de baquelita, tapado hasta la boca por el hule, Cobra se iba enfriando; la nariz le goteaba sobre la gaveta de los cubiertos” (547), hasta que exhaló el último suspiro, ese aire mortecino que se había puesto en su naturaleza desde su creación: “Al cuarto día el

principio conceder abandonó el cuerpo de Cobra” (549). Se espera que el cuerpo reencarne en el sendero de los bondadosos, con la última plegaria que recuerda el nombre del personaje, que en esta ocasión es trazado de manera distinta sobre una imagen construida del protagonista:

Yo, el que parte de este mundo —aquí trazaron su nombre: Tundra el arco y el círculo, Escorpión el monograma y la A final—, Cobra, adoro y me refugio en mi lama director y en las divinidades todas, apacibles y coléricas.

Que el Gran Piadoso perdone los pecados que he acumulado y las impurezas de mis vidas anteriores y me conduzca por el camino de otro mundo bueno. (550).

De ahí en adelante, “Cobra” es solo una palabra etérea, no significa nada. Se hace una procesión con su cuerpo, se crea su imagen facial en un papel que luego es incinerado, se subasta su ropa, lo suben a una colina, le cortan la piel en bandas, le machacan los huesos, mezclan su polvo con harina de cebada, lo dispersan al viento. Cobra no es nada, pero la fiesta de las emanaciones continúa...

Las páginas posteriores son odas o alabanzas a los chorros, sí, a los chorros porque los fluidos corren como ríos. Una primera oda se titula “Blanco”:

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 escama y piel luciente: aceitados cartílagos se deslizan, ciñen la médula.

Loto que estalla en lo alto del cráneo. Pensamiento en blanco (560-561).

Tales líneas, con maestría en el uso de la superabundancia del lenguaje y sus figuras retóricas, hacen alegoría al semen, pero especialmente a su expulsión en el orgasmo y a otras reacciones físicas que advierten las personas ante el estímulo sexual: el jadeo incesante que se articula en “sílabas que se anudan” marcan la excitación; la máxima potencia, el *Plateau*, que lleva al enrojecimiento del cuerpo, a la tensión muscular y articular (apretamiento de los tobillos, marcación y presión de las rodillas, pulso en las muñecas, palpitación sonora del cuello); luego el orgasmo donde la respiración llega al límite y el cuerpo se repliega (serpiente que se enrosca y asciende), que lleva a otras respuestas de carácter emocional: quejidos, chillidos, gruñidos, risa, entre otras que no son más que sonidos como “cascabeles entre las bisagras de las vértebras”, líquido preseminal sobre la piel (aceitados cartílagos se deslizan); eyaculación como respuesta final (Loto que estalla en lo alto del cráneo) y etapa de resolución, período refractario en el que el hombre pierde intensidad y queda exhausto (Pensamiento en blanco).

Pare el final del libro, los dioses parecen “recogerse” y buscan la protección del Gran Lama, a través de preguntas, cuyas respuestas salen disparatadas en un tejido del lenguaje que se exagera en palabras e imágenes metafóricas, pero antes, como dioses verdaderos, los bandidos hacen parte del banquete de ambrosía en el Olimpo, mientras

reafirman su carácter: Cobra, el pacto de hombre transformado que se sella con sangre. Tigre, profeta que marca su territorio. Escorpión, guerrero que con su veneno mata. Totem, espíritu que bautiza en semen. En el texto, aparecen así:

sangre de Cobra
orine de Tigre
excremento de Tundra
saliva de Escorpión
semen de Totem (562).

Una segunda oda está dedicada a las deidades de la India. Son dioses travestidos o transexuales adorados en la excitación de los cuerpos. Los objetos, las piedras, los seres pueden ser reencarnaciones de otros cuerpos y en ellos, las representaciones están dadas en las emisiones acuosas: “(...) en el centro brilla el falo de basalto: una línea cifrada marca el frenillo. En el plato pulido que le sirve de base queda la leche espesa con que el oficiante lo baña” (572).

El orín y el excremento son otras fuentes de goce por el placer. En ellos, los cultos se realizan cómodamente y no constituyen una interferencia en el campo espiritual, esto es, que tanto el devoto como su deidad son personajes higrofilicos:

Desde los nichos que anidan lagartos, sin brazos, nos miran niños de mármol, los ojos cernidos por líneas de oro. En un charco de orine, solo en una celda, un orate repite los veinticuatro nombres (...) Por el suelo, después de las ceremonias, han quedado flores machucadas, arroz amarillo, incienso, nueces, mierda. Una sola vez al año el sol ilumina totalmente el mástil mostaza (...) Durmiendo entre sacos unos sobre los otros, en un vaho de uvas podridas, de leche, de excrementos y vómitos, jugando, ovillados en madrigueras de paja, fornicando, esperando en el andén que invade en la mañana un vapor cobrizo, de caucho quemado, abriendo la boca, hurgando en la basura (...) (572-573).

En las últimas páginas de la novela aparece la tercera oda por la reencarnación de Cobra que, mientras duerme, vive del placer en la inmundicia: “Tu rostro es negro, sangrantes los colmillos, tu collar es de cráneos ensartados, en las salpicaduras de las yugulares tajadas se refrescan tus pies” (574). Obsérvese que el cuerpo del protagonista no es visto en cenizas, tal como se contó en su muerte, sino que aparece *rigor mortis* mientras es venerado. Esto es un exceso del lenguaje que forma un descentramiento (operación barroca), es decir, un desdoblamiento del núcleo (cuerpo cremado de Cobra) que adquiere otro significante (cuerpo cadavérico completo). Es un cuerpo que adquirirá vida en otro cuerpo: “De tu ombligo surgirá la flor de loto y de ella el creador. Bailarás otra vez. Vuelve a dormirte” (579). La palabra está consumada, Cobra vivirá por siempre, si no lo fue en el deseo por un cuerpo propio, lo será en la reencarnación por otro, a través de la expulsión de un chorro de semen (flor de loto que estalla) que traerá memoria del diamante que se dibujó en su transformación: “Que a la flor de loto / el Diamante advenga” (584).

En definitiva el lenguaje usado en *Cobra* es el tema medular de este escrito, pero no un lenguaje trabajado como mero vehículo de comunicación, sino que ocupa el centro para descentrar o, como diría Sarduy: para “descomponer un orden y componer un desorden” (435) a través de la perífrasis, de las enumeraciones descontroladas, metáforas sobre metáforas, reduplicaciones, de seguir estirando los significados, del

exceso en sentido lúdico y estético, que cobra total representación en la degradación del cuerpo, pero más que el cuerpo, en los fluidos que de este se generan. Tales efluvios llevan a la excitación de los personajes que los contienen. Hay un placer en los líquidos que emanan. No hay miedo o asco para los actantes, sino que la repulsión es dirigida al lector quien advierte una especie de erotismo en todo el trayecto narrativo por parte de los participantes que hacen la vida en medio del desperdicio, la putrefacción, el espanto...

Estamos hablando de una estética de lo feo que rema en estas aguas posmodernas por presentar lo que no tiene nombre, lo que no pertenece al canon lineal, lo que no abraza las formas bellas y que se complace, por el contrario, en una representación distinta del mundo y de los seres que lo habitan. Esta excentricidad encuentra abrigo en las sombras del neobarroco, pues su estética permite múltiples posibilidades de representación, a la vez que resiste los discursos dogmáticos de la modernidad. Solo así puede entenderse el carácter infractor del lenguaje utilizado en la novela del autor cubano, como también el entrelazamiento de discursos culturales, sus signos de erosión y goce, la inversión de los géneros, la multiplicación de centros, la profanación de los lugares sagrados y sus deidades y, por su puesto, esa excitación que sienten los higrofilicos por los fluidos del cuerpo.

Notas

1 Se citará de la edición crítica publicada por la UNESCO y ALLCA. Obra completa, dirigida por Gustavo Guerrero y Francois Wahl.

2 La higrofilia es un tipo de parafilia clasificada dentro del grupo “Desórdenes parafilicos no especificados” por “Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders”, (DSM). El doctor Bernat-Noël Tiffon Nonis, en su investigación *Manual de consultoría en psicología y psicopatología Clínica, legal, jurídica, criminal y forense*, define la higrofilia como la “excitación producida por cualquier tipo de fluido corporal” (2008: 148). Este impulso recurrente e intenso encuentra su satisfacción en todas las secreciones corporales, y de esta parafilia se originan otras como la cropofilia, urofilia, salofilia, etc.

3 En *El barroco y el neobarroco* (1979) Severo Sarduy afirma que el barroco es el espacio de la exuberancia, la copiosidad y el desperdicio. En contraposición a la función primaria del lenguaje que es comunicar, el lenguaje barroco haya su plenitud en la excedencia y en la pérdida parcial del objeto que puede ser la mirada, la voz o cualquier cosa que nunca es definible o aprehensible, precisamente por ser el soporte simbólico de todo barroco. Un ejemplo concreto de este es el “erotismo” que solo es manifiesto en el juego, pues su función no es hablar sobre los aparatos reproductores y su importancia en la procreación, sino su “desperdicio en la función del placer” (209-210).

4 Ese envío de energía y transferencia del dolor de un sujeto a otro, forma la figura de un diamante (ver página 488 de la novela referenciada), lo cual es importante recordar para poder entender el fin y la esperanza del protagonista.

Bibliografía

- Aragón Varo, Asunción (2006) “La pornografía ilustrada: Inglaterra, Siglo XVIII”, En Rafael Vélez (Eds.), *Géneros extremos / extremos genéricos*. Universidad de Cádiz, Cádiz. pp. 227 – 232.
- Bodei, Remo (1998) “Comentarios lacónicos sobre la estética de lo feo”. *La sombra de lo bello*. En Revista del Occidente. Fundación José Ortega y Gasset, febrero de 1998, Madrid, pp. 9 – 24.
- Bustillo, Carmen (1996) “Barroco y posmodernidad”, en: *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Monte Ávila, Universidad Simón Bolívar, Caracas, pp. 323-366.
- Chiampi, Irlemar (2000) “Barroco y posmodernidad”. En *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 17-83.
- López, Mar (2013, agosto) *La muerte y el budismo* [On Line]. Disponible en: <https://4grandesverdades.wordpress.com/> (Consultado el 8-5-2017)
- Salabert, Pere (2004) *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. CENDEAC, Murcia, p. 71.
- Sarduy, Severo (1999) “Cobra”. En Gustavo Guerrero y François Wahl (Eds.), *Obra completa*, ALCA XX y Ediciones UNESCO, Tomo I, Madrid, pp. 425 – 584.
- Sarduy, Severo (1987) *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica, Barcelona.
- Tiffon Nonis, Bernat-Noël (2008) *Manual de consultoría en psicología y psicopatología Clínica, legal, jurídica, criminal y forense*. Bosch Editor, Barcelona, pp. 144 – 151.