

DE REMBRANDT A FINI:
UNA LECTURA INTERARTÍSTICA DE *COBRA*

LILLIAN MANZOR-COATS
University of California, Irvine

El acto de pintar, asumido hoy, en occidente, no puede prescindir de un interlocutor anterior y autoritario: la historia de la figuración. Afrontar la tela, utilizar la panoplia discreta o proliferante de los «medios», significa aceptar ese diálogo, aunque sea, como en la pintura abstracta, para anular el discurso del otro, o relegarlo a la insistencia de un ejercicio saturado, vano...

Esa tachadura del rostro original, mácula en la definición casi huraña del modelo que viene a introducirse como un suplemento ruidoso y a perturbar la reflexión —en los dos sentidos del término: concentración mental y reproducción especular— es la escritura.

(SARDUY, *La simulación*)

Al igual que la palabra debe ser estudiada no sólo dentro del sistema del lenguaje sino también dentro del ámbito dialogal, hay textos que requieren una lectura, un análisis dialogal, polifónico. Este tipo de acercamiento, llamado hoy día intertextual, hace que las barreras entre los textos desaparezcan. La noción de intertextualidad propone que los textos sean considerados no como entidades cerradas con un significado fijo que hay que buscar, sino como un intercambio abierto entre ellos ya que, como sugieren las palabras de Bajtín, se afectan mutuamente mediante un proceso transformativo prácticamente ilimitado. Por ende, el texto siempre va a estar disperso «en miles de facetas dentro de una multiplicidad de contextos —en el contexto del discurso— dentro del intertexto donde se pluraliza y se pulveriza el sujeto que habla y también el sujeto que escucha» (Kristeva 1970, 15). Por ende, el tomar en consideración esa noción bajtiniana del texto como un «mosaico de citas... [y] absorción y transformación de otros textos» (Kristeva 1978, 190) se hace imprescindible, sobre todo con la

posmodernidad donde se cuestiona ontológicamente la relación entre el lenguaje y el mundo no verbal.

La polifonía y el dialogismo intertextual, según los ha estudiado Bajtín, también son característicos del discurso del carnaval.¹ Si bien el carnaval ha ido desapareciendo en Occidente, perdura todavía como evento en el Caribe y en Brasil entre otros, y como modelo persiste en las obras más importantes de la literatura latinoamericana (Rodríguez Monegal 1979).² El texto carnalesco es un texto subversivo que ostenta autorreflexivamente el cambio, la indeterminación, el simulacro.

En el tiempo y el espacio del carnaval como evento, el orden normal de las cosas aparece invertido, como el mundo al revés estampado en las viejas aleluyas españolas. Es una época donde se parodia la realidad creándose una réplica grotesca de ésta mediante la inversión del poder. Como apunta Umberto Eco, para que el carnaval pueda ser disfrutado

requiere que se parodien las reglas y los rituales y que estas reglas y rituales ya sean reconocidos y respetados... Uno debe sentir la majestuosidad de la norma prohibida para apreciar la transgresión. El carnaval resulta imposible si no hay leyes válidas para que se rompan. (1974, 6)

De esta manera, el carnaval resulta ser una época de transgresión *autorizada*. En otras palabras, es un simulacro de la transgresión ya que la sociedad establecida favorece y recupera el carnaval.

La inversión oximorónica de la realidad resulta en lo grotesco, cuyas manifestaciones más importantes van a darse en la deformidad del cuerpo y en lo relacionado con las funciones corporales. Otra manifestación del elemento grotesco se da en el travestismo, el cual establece un diálogo entre entidades opuestas mediante un ritual neutralizante cuyo propósito es unir los polos de las oposiciones binarias, en este caso hombre-mujer (Ivanov 17). Los seres andróginos y gemelos constituyen otra manifestación de ese ritual. Ya sea visto como una inversión de oposiciones binarias, como sugiere Bajtín, o visto cara a una búsqueda de la esencia sobrehumana de una entidad andrógina, como sugiere Mircea

1. La presente lectura del carnaval viene de BAJTÍN 1970a y 1970b; HAYMAN 1973; JENNY 1974; KRISTEVA 1978.

2. Parece haber dos teorías para explicar el origen de la palabra carnaval. Una tiene origen pagano, la otra religioso. En la primera, se cree que deriva del latín «carrus navalis». El cinco de marzo, los romanos de la época imperial celebraban la fiesta de Isis disfrazándose y haciendo una procesión en un barco. En las pinturas decorativas romanas aparece el nombre «carrus navalis» sobre este barco o carroza.

La religiosa sugiere que la palabra viene del latín «camelevarium» que hace referencia a los días de Cuaresma donde no se come carne. COVARRUBIAS apunta que «llamamos carnal el tiempo del año que se come carne, opuesto a la cuaresma, y los días cercanos a ella llamamos carnaval, porque nos despedimos de ella, como si le dijésemos “carne vale”».

Eliade (1962), lo cierto es que el travestismo, como todo lo relacionado con el carnaval, establece un diálogo con las diadas estructurales del carnaval y exalta el cambio, la transformación y la simulación.³

Si el espacio del carnaval como evento es el mundo transformado mediante la simulación, el mundo como espectáculo, donde los sujetos se multiplican, el espacio del texto ficcional carnalesco también va a ser un discurso que se teatraliza, un discurso que establece un diálogo con otros textos. El espacio espectacular, y también especular, donde se despliega el discurso de la simulación, va a servir de armadura estructural para *Cobra*, la tercera novela del escritor cubano Severo Sarduy (1972). Este texto, cuyo título mismo remonta al/la lector/a a otros orígenes no literarios, es una de esas ficciones carnalescas que se presentan como un mecanismo para la producción de un mensaje sin tener fines comunicativos.

Los elementos carnalescos confluyen en *Cobra* al surgir la imagen de un mundo grotesco y a veces monstruoso donde todas las leyes son transgredidas, incluyendo la de la tradicional unidimensionalidad discursiva. Hay una apertura del espacio discursivo, como diría Kristeva, ya que el texto verbal se nutre de un vasto número de paratextos visuales, al igual que de otros textos literarios y de sí mismo. La novela surge del diálogo entre estos textos y se exhibe como tal. Curiosamente, sus paratextos visuales y literarios son, a su vez, textos polifónicos, carnalescos y ambivalentes. De esta manera, la univocidad es sustituida por el doble en todos los niveles.

El texto verbal se divide en dos partes, en dos relatos que están entrelazados y que se repiten mutuamente. Cada parte tiene cinco subsecciones y los «personajes» en sus diferentes avatares y permutaciones van a deambular en una trayectoria que parece ir de Occidente a Oriente —el Oriente árabe en la primera, y el Oriente hindú en la segunda.⁴ *Cobra* es el/la «protagonista» de ambas partes. Es difícil tratar de hacer un resumen del argumento y de los personajes ya que *Cobra* se resiste a, y cuestiona estas mismas categorías. Además, la serie de eventos en todo el relato no forma series continuas, distintas y significativas; las series sarduyanas son discretas y discontinuas. De manera que la reducción del relato en series significativas que se hará a continuación es completamente artificial, y sólo tiene el propósito de familiarizar al/la lector/a con los nombres y lugares que han de ser analizados y deconstruidos sincrónicamente mediante una lectura doble: la lectura sugerida por *Bajtín para los textos polifónicos y carnalescos*.

3. Como apunta KRISTEVA, «el carnaval saca a luz inevitablemente el inconsciente que subyace a esa estructura: el sexo, la muerte. Se organiza entre ellos un diálogo, de donde provienen las diadas estructurales del carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas» (1978, 209).

4. Para un análisis de esta trayectoria Occidente-Oriente y su significancia en la trayectoria literaria de Sarduy véase GONZÁLEZ ECHEVARRÍA 1987, 161-73.

En la primera parte, Cobra es la vedette estrella del Teatro Lírico de Muñecas. Entre ella y la Señora —dueña del teatro— tratan de reducir los pies de Cobra, cuyo tamaño descomunal es su único defecto físico. Después de probar menjunjes y recetas, Cobra y la Señora son reducidas a dos enanas cuyos nombres van a ser Cobrita (después Pup) y Señorita. Mientras tanto, Cobra «tamaño normal» se va a la India con Eustaquio el Sabrosón, el tatuador del teatro. Durante su ausencia, la Señora trata de agrandar a Pup para que ocupe el lugar de su doble en el teatro. Cobra termina en Tánger en busca del Dr. Ktazob, conocido «transformador» de travestis. Allí la encuentran la Señora y las otras discípulas del teatro. Con la participación de Pup, Cobra es «perfeccionada» por el Dr. Ktazob.

En la segunda parte, Cobra reaparece pero ahora es identificada como masculino. Se junto a un grupo de cuatro motociclistas —Escorpión, Tigre, Totem, y Tundra— fieles seguidores de unos monjes tibetanos. Cobra es sometido/a a un ritual iniciático, repetición de la intervención del Dr. Ktazob, que resulta en su muerte. En la última sección del relato, «Diario Indio», los cuatro parecen terminar en el Tibet.

Estas metamorfosis y transformación de personajes tienen sus pre-textos en la iconografía barroca europea y la neobarroca latinoamericana, y en la del grupo CoBrA.⁵ La conjunción *Cobra/CoBrA* la he estudiado previamente no sólo con el propósito de buscar los paratextos iconográficos de *Cobra* sino para trazar un paralelo entre la teoría antiestética de la creación del grupo pictórico CoBrA y la de Sarduy, tal como aparece en el corpus artístico y crítico de ambos. En esta presentación, sin embargo, me centraré en cuatro textos pictóricos: «La ronda nocturna» y «La lección de anatomía» de Fini para examinar y comparar el proceso de carnavalesización presente en los textos verbales y pictóricos.

Al igual que CoBrA fue, desde sus comienzos, un movimiento subversivo que transgredía las pautas artísticas previamente sentadas, *Cobra* como texto literario, también va a transgredir la estructura en que se apoya exhibiendo, reflexivamente, los juegos dialógicos, intertextuales que la sustentan. Es decir, tanto la dinámica interna de su composición como la de los textos pictóricos que la nutren se exteriorizan formando parte del escenario a la par con el Teatro Lírico de Muñecas. Las pautas que van a guiar al texto verbal durante su metamorfosis se presentan explícita y reflexivamente en la primera sección. Estas guían al/la lector/a haciendo que las series sintagmáticas cobren importancia sólo como paradigmas. Esta transformación se efectúa ya que la historia lineal, el argumento, sólo aparece como una transgresión de la voz escritural. De esta manera, la transformación, el cambio, la re-escritura, también van a ser repetidos en el nivel escritural.

Cuando Cobra decide achicarse los pies recurre a varios métodos cuyo re-

5. Para una lectura barroca de Sarduy véase E. González.

sultado es que tanto Cobra como la Señora, dueña del Teatro Lírico, logran reducirse, pero completas (no sólo los pies) y aparecen como Cobrita y Señorita, como enanas. A pesar de que el relato, como subraya reflexivamente el texto mismo, exagera esto hiperbólicamente, lo cierto es que

eran 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 raquíca, que atraviesa el desfile de una compañía de arcabuceros...con un pollo muerto amarrado a la cintura. (47-48)

El pre-texto de la Señorita, enana, parece ser el de la enana Maribárbola del cuadro de Velázquez, «Las Meninas». Y Cobrita aparece descrita como «la niña» vestida de dorado de la «Ronda Nocturna» de Rembrandt (ilustración n. 1). Ambos cuadros constituyen obras maestras de la historia del arte. Sin embargo, son también dos de los cuadros cuya ambigüedad ha suscitado enormes lecturas controversiales. Además, las dos figuras que se escogen como pre-texto para los «personajes» sarduyanos son, precisamente, las figuras «raras» y problemáticas.

Rembrandt, una de las vertientes del Barroco europeo, puede ser considerado como otro definidor de la poética anticlásica del Barroco (Checa y Morán 34). En «La Ronda Nocturna», transforma un retrato de una compañía militar de los *Kloveniers* en una muchedumbre animada. Dejando atrás el canon renacentista del orden estático, presenta en este cuadro un espectáculo dramático con una diversidad de acción de gran complejidad dentro de un orden espacial característico del Barroco.⁶ Sin embargo, la primera impresión y la más dominante para el espectador es el juego de claroscuro presente en el cuadro. Este juego de luces sigue el modelo elíptico barroco de descentramiento. En vez de tener un solo centro de luz, tiene dos puntos focales constituidos por el lugarteniente, a la izquierda del capitán (las dos figuras principales), y la «niña» vestida de dorado, que es la que le sirve de pre-texto visual a Cobrita.

Aunque Renoir exageró cuando dijo que todo el cuadro podía ser descartado excepto la «niña» vestida de dorado (citado por Vollard 193), indudablemente ella atrae la atención del espectador por ser su posición como centro de luz y de acción un tanto sorprendente y ambigua. Ella lleva un vestido brocado amarillo con una pequeña capa de un azul grisáceo sobre los hombros. En la cabeza tiene una pequeña cinta dorada con una cadena dorada. Contrastando con la elegancia

6. Para un estudio del orden espacial en este cuadro véase Haverkamp-Begemann, especialmente el quinto capítulo titulado «La forma: tradición e innovación». Véase también Rosenberg 1980, 139-42.

de su vestuario, lleva atada a la cintura lo que parece ser un pollo muerto y un cuerno de beber.

La importancia de este pollo muerto, al igual que el papel de la «niña» dentro del cuadro, han sido la incitación de una larga polémica y, por ende, de amplios estudios. No es sorprendente, una vez más, que sea, específicamente, esta figura enigmática la que sirva para caracterizar al personaje sarduyano. Las pezuñas de un pollo eran el emblema de los *Kloveniers*, al igual que los colores dorado y azul (Haverkamp-Begemann 38). El capitán retratado en este cuadro, orgulloso del pasado militar de su país, pertenecía a esta compañía de militares. Además, el cuadro fue ordenado como decoración para uno de los salones del Kloveniersdoelen, su sede y punto de reunión. Si se hace una lectura iconológica del cuadro, el papel de la «niña» en la «Ronda Nocturna» es el de llevar el emblema, el de personificar esta compañía de arcabuceros y de los *Kloveniers* en general. De ahí surge el papel central que tiene en este cuadro, papel que es subrayado aún más por el hecho que ella va caminando en dirección contraria al resto de la compañía.

Nótese que siempre se ha puesto niña entre comillas al referirse a la «niña» del cuadro. Se ha marcado porque hay una incongruencia en sus facciones y su tamaño. Los críticos de arte siempre se refieren a ella como la niña vestida de dorado porque, como resalta, aparece en una escala menor a la de los soldados; por eso parece una niña (Rosenberg y de Bruyn Kops, por ejemplo). Pero si nos fijamos en su cara, vemos que, en realidad, sus facciones son las de una mujer madura y no las de una niña. Es por esto que Cobrita, enana, aparece descrita en términos de esta «enana» de Rembrandt.

Estas dicotomías presentadas —su sorprendente madurez, el color dorado brillante de su atuendo, el movimiento dentro del cuadro— no están presentes gratuitamente. Rembrandt las utilizó para hacer resaltar a la figura y, aparentemente, para indicarle a su espectador que ésta pertenecía a una realidad diferente. Es decir, su naturaleza, a diferencia de los personajes en el cuadro, es simbólica, y no dramática, y su papel es, una vez más, el de personificar a los *Kloveniers*.⁷

Por ende, no es curioso que en el texto verbal, como lo hizo Renoir, se utilice solamente la figura de la «niña» vestida de dorado. Primeramente, es una de las figuras que presenta más ambigüedad en el cuadro, debido a su papel simbólico. Asimismo, este papel había pertenecido hasta el momento a *niños* jóvenes, a figuras masculinas, nunca a mujeres/niñas. De esta manera, la transformación que se efectúa de Cobra travesti (masculino → femenino) a Cobrita (mujer → mujer reducida) es precisamente la transformación iconológica que ejecuta Rembrandt con la «niña» como personificación de los *Kloveniers* (masculino → femenino → reducido).

7. Para un estudio más detallado de su papel véase Haverkamp-Begemann 93-101.

Curiosamente, la presentación de la Señora en términos visuales de Velázquez, y la de Cobrita en términos de Rembrandt, aparece bajo la rúbrica de «Petit Ensemble Caravaggesque» (47).

La alusión a Caravaggio no es gratuita. Más viejo que Velázquez y que Rembrandt, es considerado como uno de los pintores que establece el dramatismo y la teatralidad como uno de los rasgos importantes del Barroco (Checa y Morán 24-31).⁸ El caravaggismo fue una revolución dentro de la pintura de la época, ya que también elevó los elementos ordinarios del ser humano al nivel artístico para que fueran disfrutados por los espectadores. Introdujo, así, en la pintura ciertas actitudes del ser humano que no habían sido consideradas «dignas» de ser representadas artísticamente. En sus cuadros abundan personajes de sexualidad ambivalente, tipos comunes en poses rebuscadas, hasta un tanto grotescas (Hibbard *passim*). Tanto Velázquez como Rembrandt tuvieron que haber sentido el efecto de esta revolución pictórica, como lo demuestra su interés por los enanos y bufones grotescos, y por los tipos comunes de la sociedad.

Es precisamente la representación exagerada de los gestos caravaggescos, el exceso, lo que retoma el texto verbal sarduyano. Todo el Teatro Lírico es, en sí, un conjunto caravaggesco. La recreación carnavalesca de la realidad es una recreación caravaggesca, teatralizada en exceso, donde la representación misma, como sujeto, entra en cuestión. En *Cobra*, como en el caravaggismo, como bien apunta Sarduy,

no se trata de convocar la realidad en el cuadro para, sometiéndola a una iluminación contrastada, brutal, extraer de ella... su configuración simbólica, ni tampoco de revelar, por medio de la sobreexpresión, el agrandamiento arbitrario o la hipertrofia de un detalle, una verdad moral..., sino de *realizar el cuadro* a tal punto que éste se presente, se acredite y justifique como un nuevo fragmento, una nueva porción de la realidad objetiva afirmando así... que la supuesta realidad no vale ni más ni menos, que no hay jerarquías, en lo verosímil ni en lo ideológico, cuando la ilusión está programada, configurada con el mismo empecinamiento y la misma minuciosidad que la realidad que... ya no la precede. (1982, 79-80)

El caravaggismo es, entonces, la simulación por excelencia, donde la realidad creada y la supuesta realidad no son distinguibles. Como en la simulación, el objeto y su simulacro resultan ser dos versiones de una misma entidad: *Cobra* y *Cobrita* (y *Maribárbola*, por extensión) son indiferenciables. La diferencia en-

8. Este es, efectivamente, el rasgo que le interesa a Sarduy. Él apunta que en su estudio del Barroco partió «del signo tal y como lo ve Saussure, es decir, como una *pura arbitrariedad* para proclamar un barroco en tanto que apoteosis de la artificialización, insistiendo en la pura convención del significante y en su mecánica substitutiva por *otro significante* en el funcionamiento metafórico» (Ulloa y Ulloa 177).

tre «copia» y «modelo» desaparece porque los dos dejan de tener prioridad ontológica.

Anteriormente, sin embargo, se vio que la Señora reducida también podía ser Maribárbola. Este juego de transferencias de identidades socava, una vez más, la noción tradicional y mimética de personaje mediante un proceso carnavalesco típico. La relación de simulación entre Cobra y Cobrita, Señora y Señorita, y Cobra y Pup es similar a la de Cobra travesti. Es decir, si «para el travesti, la dicotomía y oposición de los sexos queda abolida» (Sarduy 1982, 65), Cobra y Pup, siendo «almas gemelas», ejemplifican otro ritual carnavalesco de transformación y unificación de polos opuestos. Como bien apunta Sarduy, «el travesti remite a la arqueología, a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino» (1982, 65). Los personajes andróginos, travestis, y gemelos son personajes que han pasado por un ritual de neutralización análogo (Ivanov *passim*), ritual que corresponde a la simulación carnavalesca del «travesti». Por ende, tanto Cobrita como la Señorita y Pup, siendo enanas, son simulación de su contraparte. Las tres podrían ser como esas enanas pictóricas, grotescas pero famosas, de quienes se tiene un recuerdo perdurable gracias a la pintura, la simulación por excelencia.

Cobra y Pup recurren, más adelante, a los remiendos del doctor Ktazob. Sin embargo, estos arreglos no son las últimas transformaciones que han de sufrir estas gemelas. La próxima vez que Cobra aparece, está en la parte de atrás de un coche del metro, descrita como una mujer asustada de la siguiente manera:

Está maquillada con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas son negras y plateadas de alúmina, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados penden no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies hasta el cuello es mujer; arriba su cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco. (126)

Este pasaje es repetido, citado literalmente, en diferentes partes de *Cobra* (143-44). Pero, como bien indica el hecho de que aparece completamente en cursivas, esta descripción ya había aparecido previamente en otro texto de Sarduy, un texto sobre la *Storia di Vous*, de Giancarlo Marmorì. En «Del Ying al Yang», (1969) Sarduy analiza esta cita porque es la primer descripción que Marmorì hace de su protagonista. En *Cobra* estas mismas líneas aparecen más de una vez (143-44) y como intertexto no van a tener un paratexto doble —el ensayo de Sarduy y la novela de Marmorì.⁹ La descripción de Vous por Marmorì y, por ende, los dos intertextos en Sarduy, tienen como pre-texto visual, los

9. RODRÍGUEZ MONEGAL sugiere que en este pasaje «La contaminación es doble» (1976, 42).

cuadros de Max Walter Svanberg, sobre todo «Bouquets de Lumière et de Crépuscule» e «Imagination» (ilustración n. 2).¹⁰

Svanberg es un pintor sueco, precursor y colaborador de CoBrA. Además de participar en las exposiciones de este grupo, tomó parte activa en una de las actividades favoritas de los pintores cobraístas: el mejorar cuadros antiguos. Tomaban cuadros y los modificaban colectivamente de manera que «mantuvieran su topicalidad y así contribuirían a que no fueran olvidados» (J. Lambert 1983, 153). «Bouquets» e «Imagination» no pertenecen a esta fase lúdica-modificatoria de Svanberg. Los pre-textos visuales de la Cobra postoperatoria presentan la artificialidad típica de las mujeres svanbergianas con cuerpos ornamentados, tatuados y cabezas de pájaros o de animales. Lo que les interesa a Marmori y a Sarduy es este aspecto de los cuadros: el cuerpo como texto extremadamente elaborado, re-creado y remendado mediante metamorfosis antropomórficas, arabescos, incrustaciones y tatuajes. Cobra, ese cuerpo maquillado y re-elaborado artísticamente —por el indio maquillista en el ritual travesti— y físicamente —mediante el remiendo de Ktazob— tiene su paralelo en esos otros cuerpos tatuados de arabescos, incrustados de piedras, de plumas, típicos de los personajes femeninos de Svanberg.

Esta Cobra svanberguiana no ha de durar mucho. Algunas páginas más tarde, ella aparece como una mujer asustada en la entrada del metro (143). Antes de entrar, está con su disfraz desgastado bajo la lluvia, deambulando por las calles y seguida de un gato (129), figura tan grotesca y patética como la de las prostitutas en las vitrinas. Éstas aparecen en un decorado teatral, carnavalesco, «entre cojines morados, sobre pieles de lince» (130). Este escenario ha de ser recreado otra vez en Amsterdam, cerca del Drugstore donde Cobra (?) macho, «atento a los movimientos de la vendedora» (134) ha de robar una bufanda que Totem llevará durante el rito iniciático en la segunda parte del texto: «trajo una bufanda negra... que el propio difunto había robado en una Drugstore» (194).

Esta segunda parte del texto es, principalmente, una parodia de los ritos iniciáticos del budismo tántrico. Aparecen los cuatro miembros de una banda de St. Germain: Tundra, Totem, Tigre y Escorpión los cuales participan en la iniciación del quinto:

ESCORPIÓN: ¿Cobra?
TOTEM: Cobra; para que envenene. Para que ahogue. Para que se enrosque alrededor de sus víctimas y las asfixie. (154)

10. Sarduy también traza un paralelo entre «Bouquets de Lumière et de Crépuscule» y Marmori (1969, *passim*).

Esta sección es una re-elaboración de los elementos típicos de los rituales tántricos. En el festín ritual, que es en sí una transgresión de las leyes dietéticas y morales tántricas, van a aparecer los cinco ingredientes que comienzan con «m»: *madya* (vino), *mamsa* (carne), *matsya* (pescado), *mudra* (cereal), y *mait-huna* (unión sexual) (Mookerjee 186). La ingestión de estos elementos impuros representa la reunión de todas las sustancias en un ser, las cuales se presentan en el texto verbal transformadas en

las cinco ambrosías:

sangre de COBRA
orine de TIGRE
excremento de TUNDRA
saliva de ESCORPIÓN
semén de TOTEM. (216)

Otro elemento clave del ritual es la presencia de un cadáver. Lo importante de esto no es el asesinato, ni el sacrificio, sino la transgresión de la ley, el ir más allá de lo prohibido.¹¹ En *Cobra* estos elementos son incorporados dentro de una parodia de la India moderna y de la sociedad del consumo. Aunque contaminados, estos elementos tienen en el texto verbal el mismo papel estructural. El cadáver del ritual de *Cobra*, por ejemplo, tiene su origen en los cuadros «Lección de anatomía» de Leonor Fini y de Rembrandt.

Los intertextos verbales no reproducen literalmente los pretextos visuales de Fini y de Rembrandt. En el caso del cuadro de Fini el cadáver visual es, aparentemente, el de un viejo. Junto al cuerpo hay cinco niñas y no cuatro. Pero la descripción sarduyana de estas cuatro niñas, las que llevan pamelas, es casi una ilustración verbal del texto pictórico. Compárese el cuadro con el pasaje siguiente (ilustración n. 3):

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

Más pequeña que las precedentes, una regordeta... abría la boca, el mentón apoyado en una mano abierta, el codo apoyado sobre el cadáver. (173-74)

El sótano y la niña con el paraguas no viene del pre-texto visual, pero esto no es extraño. Sarduy comenta que las figuras de Leonor Fini «están ausentes en su presencia literal» y *Cobra* invierte esta sentencia; hace presente las figu-

11. Véase PAZ, 1969, 63-92.

ras ausentes de Fini, transformando verbalmente el cuadro a la manera de Svanberg y los cobraístas con sus modificaciones.

El cadáver vuelve a aparecer más adelante bajo la rúbrica «Lección de anatomía» (196-97). Esta vez, la escena tiene como pre-texto visual la «Lección de anatomía del Dr. Tulp» (ilustración n. 4), otro de los retratos de grupo famoso de Rembrandt. El cadáver, diagonal y amarillento, constituye el centro focal de atención ya que toda la luz del cuadro está concentrada en él. Alrededor del cadáver hay siete oyentes y el doctor, pero sólo cuatro de estas figuras se presentan como interesadas en la lección —el mismo doctor Tulp y los otros tres oyentes, curiosos y atentos, directamente detrás del cadáver. Estos tres están inclinados hacia adelante, ansiosos por seguir la demostración del forense. (La atención de los otros está dirigida hacia otros puntos. Los de la izquierda, uno mira al doctor en la cara en vez de lo que está haciendo; otro se fija en algo fuera del cuadro. La figura más alta del retrato y su colega a la derecha, con una hoja de papel en la mano, miran al espectador.) A los pies del cadáver se halla, efectivamente, un libro, abierto «como una partitura». El brazo del cadáver es el único miembro del cuerpo que está disectado.

Este cuadro aparece en términos del ritual iniciativo tántrico. Si se asume que Cobra es el cadáver, como se sugiere, entonces los cuatro escrutadores (tanto los de este cuadro como los de la lección de Fini) son utilizados para representar los cuatro compañeros —Tundra, Totem, Tigre y Escorpión. Del brazo abierto va a salir la sustancia inmundada que van a utilizar en el ritual: «Por la herida brotó una pasta negra que recogieron en un cofrecillo. En otros dos conservaron de tu orine y tu excremento. Esos tres residuos, disueltos en vino, rociaron el banquete funerario» (197).

Aunque Fini y Rembrandt obviamente no forman parte de CoBrA, la técnica anti-clásica y artificial del Barroco de Rembrandt, y la antiestética de Fini si tienen su contraparte en el arte cobraísta. Para ellos: «La estética es un tic de la civilización» y «La civilización admite lo bello para excusar lo feo». Como se ha ido constatando, los diferentes grupos que confluyen en CoBrA traen sus nociones artísticas, las cuales están opuestas a los movimientos pictóricos anteriores. Ya juntos, reelaboran sus ideas y se hacen el propósito de cambiar, de restituir la historia del arte mediante sus técnicas antiestéticas y su temática innovadora.

Esta lectura doble, intertextual, ha estado analizando escenas verbales que constituyen la recreación de personajes y los remiendos de figuras grotescas que van a formar parte de la carnavalesación del texto. Texto que, como carnavalesco, va a exaltar las transformaciones y mutaciones mediante disfraces, máscaras, tatuajes e injertos de manera que los personajes no van a tener ni una «verdad» ni una «entidad» abordable. Después de todo, el discurso carnavalesco, y «La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden». (20)

Esto es exactamente lo que hace el carnaval: romper el orden establecido y crear una situación que, si es comparada con lo que invierte, aparece como un desorden compuesto. Textualmente, este va a ser el resultado de los otros axiomas de la novela. Al recrear la realidad, remendar los personajes y la narración, y restituir la historia, lo que se está haciendo es descomponer un orden y componer un desorden.

Ahora bien, la transformación intertextual de los textos visuales que se reelaboran en *Cobra* es llevada a cabo, como se ha visto, mediante procedimientos de elipsis, repetición y de inversión. En este juego, el intertexto descompone el orden del pre-texto y lo «remienda» para recomponerlo dentro del exotexto. Las voces del discurso de ambos nunca se funden ni se niegan, sino que se relacionan en oposiciones disyuntivas y ambivalentes. El exotexto se apropia de los paratextos visuales para reelaborarlos y transformarlos. Al ser reestructurados dentro de un discurso carnavalesco, las contradicciones que surgen se hacen obvias y permanecen como tal, como oposiciones ambivalentes y sin carácter de oposiciones absolutas.

Así, la plasticidad esencial del texto verbal y su consecuente dinamismo autocrítico se resuelven acertadamente en la obra estructurada polifónicamente. La estructura va a ser siempre abierta, el diálogo nunca resuelto. Al principio podría ser, efectivamente, la imagen. Pero una imagen que está constituida de formas disueltas para evitar y para suscitar choques. Una imagen que crea, esencialmente, un cuadro ambivalente, carnavalesco, que no es susceptible de una interpretación ni de una lectura única. Una imagen que, a su vez, se remonta a otra imagen o a otro texto verbal. Es imposible tomar el hilo o codificar este diálogo. El establecer pautas rígidas significaría el enmudecimiento dialógico, la ceguera hacia lo verbal y lo visual; significaría la muerte del texto.