

### Severo Sarduy, *Cobra* y el ojo de la imaginación

Silvana López (UBA) y Virginia Castro (CeDInCI ó UNSAM)

En 1972, la editorial Sudamericana publica *Cobra*,<sup>1</sup> la tercera novela de Severo Sarduy, el texto exhibe, en sus trazos, un insistente diálogo entre la imagen, la pintura, las estructuras arquitectónicas, las escrituras fonéticas y las no-fonéticas.<sup>2</sup> En esa dirección, nuestra hipótesis sostiene que en el ojo de la imaginación del escritor cubano confluyen tanto la tradición literaria como las diversas formas de las artes visuales.

*Cobra* aparece después de publicados *Flamenco* (1969) y *Mood Índigo* (1970), poemarios de Sarduy ilustrados con grabados de Hans Martin Erhardt, en los que se puede leer la impregnación de la poesía visual, desde Mallarme y los caligramas de Apollinaire, a los poemas de Octavio Paz,<sup>3</sup> que escribe mientras es embajador en la India -como *Ladera este* (escritos entre 1962 y 1968), *Blanco* (escritos en 1966) y *Topoemas* (fechados en marzo 1968, en Nueva Delhi)- y la poesía concreta brasilera óel Grupo Noigrandes fundado en 1952, en San Pablo, por Décio Pignatari, Augusto de Campos y su hermano Haroldo de Campos-. Precisamente en la Biblioteca Nacional óMariano Morenoö de Buenos Aires, se encuentra la primera edición de *Topoemas*, cuya audacia visual es necesario leer en óserieö con la de *Flamenco* y *Mood Índigo*.<sup>4</sup>

En 1972 también se publica el ensayo óEl barroco y el neobarrocoö, en el volumen *América Latina en su literatura* (ed. César Fernández Moreno), una versión de lo que dos años más tarde será *Barroco*. Tanto *Cobra* como el ensayo óEl barroco y el neobarrocoö despliegan un conjunto de analogías, metáforas y adjetivaciones que remiten una y otra vez, principalmente, a la pintura, la escultura y la arquitectura.

<sup>1</sup> Todas las citas de *Cobra* pertenecen a esa edición.

<sup>2</sup> Se toman los conceptos de *De la gramatología* de Jacques Derrida.

<sup>3</sup> Octavio Paz es, en palabras de Sarduy, su ógurúö, por él, Sarduy viaja a la India el año anterior a la aparición de *Cobra*. La novela es un homenaje al escritor mexicano, en ella se leen citas explícitas, como la que abre el óDiario Indio", y no explícitas, como la representación visual del "Yogin" que ilustra la tapa de la edición del '72, que es tomada de *Conjunciones y disyunciones* (1969) de Octavio Paz (ver párrafo que remite a la Nota 8 de este trabajo).

<sup>4</sup> Se trabaja con la noción de óserieö como aquella que óinvolucra un manajo complejo de leyes estructurales que les son específicasö. Tinianov, J. y R. Jakobson, óProblemas de los estudios literarios y lingüísticos", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI, 1965, p. 103.

... ensayo de 1972, es dilucidar òlo barrocoö, mediante *Cobra*, en simultáneo y en pie de igualdad, a la literatura y a las artes visuales; desde el inicio, se lee ese objetivo en el ensayo: òmás que ampliar [...] el concepto de barroco, nos interesaría [...] reducirlo a un esquema operatorio preciso [...] que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actualö ([1972] 1999: 1386).

Es notorio y hay que subrayarlo, Sarduy dice òarte actualö y no òliteratura actualö. Asimismo, si se considera las instancias de enumeración de los subtipos dentro del procedimiento barroco de la òartificializaciónö -Sarduy ejemplifica con Lezama Lima, René Portocarrero y Ricardo Porro (1); con Alejo Carpentier y Mario Abreu (2), con Guillermo Cabrera Infante, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc (3) y con los cineastas Leopoldo Torre-Nilsson y Glauber Rocha<sup>6</sup> es posible señalar que, cuantitativa y cualitativamente, los casos tomados de las artes visuales sobresalen sobre aquellos provenientes de la literatura.

De manera análoga, *Cobra* exhibe constantes remisiones a lo visual, algo que Emir Rodríguez Monegal, en la reseña òSarduy: las metamorfosis del textoö (1974), describe como òcitas iconográficasö, pero que, según nuestra lectura, despliega un dispositivo retórico que, en diálogo con la ékfrasis clásica,<sup>7</sup> determina una originalísima operación proliferante *en y de* la escritura.

En *Cobra* se leen, en efecto, numerosas menciones a artistas plásticos, escultores, arquitectos, diseñadores, entre los que se cuentan Alexander Calder, François Boucher, René Lalique, Eero Saarinen, Caravaggio (òPetit Ensemble Caravagesqueö), Antonio Canova, Josef Albers, Pieter Paul Rubens (òalguita rubensianaö), José Benito de Churriguera (òjaula churrigurescaö, òfe churrigurescaö), Antonio Francisco Lisboa, Bartolomé Esteban Murillo, Karel Appel, Pierre Alechinsky, Asger Jorn y Pierre Corneille.

<sup>5</sup> Tal como señala Enzo Melandri en *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, el pensamiento analógico ha sido marginado por la lógica tradicional: òla analogía resulta expulsada de la lógica, en la medida en que no puede ser justificada con los medios con los que ésta disponeö (2004: 12). Según los epistemólogos, la analogía no proporcionaría más que un saber òpseudo-científicoö (Cf. 2004: 27). No obstante, las inferencias analógicas son las que permiten descubrimientos, su valor heurístico es muy superior a los métodos deductivos e inductivos (Cf. 2004: 703).

<sup>6</sup> Los subtipos son tres: (1) òartificialización por sustituciónö; (2) òartificialización por proliferaciónö y (3) òartificialización por condensaciónö.

<sup>7</sup> *ékfrasis* (f. retor.) vocablo griego utilizado en la retórica antigua para designar la *descripción*. Según Leo Spitzer en òThe ðOde on a Grecian Urnö or content Vrs. Metagrammarö (1962), ékfrasis es òla descripción de un objeto de arte por medio de palabrasö, la definición más extendida hasta nuestros días.

rita con otros nombres y sus obras, si se piensa en la "pintura" de Sarduy de ciertas obras abre interesantes discrepancias entre los lectores. Mientras Rodríguez Monegal, en su reseña antes mencionada, cree encontrar la écfrasis ócon la composición e importantes elementos alterados- de un cuadro de la artista plástica argentina Leonor Fini, nosotras leemos una alusión a la serie "Lección de anatomía" de Carlos Alonso, realizada a partir de 1969, tomando como base tanto el célebre cuadro de Rembrandt de 1632, como la mundialmente conocida foto del cadáver de Ernesto "Che" Guevara, captada el 10 de octubre de 1967 por el artista-reportero Freddy Alborta. No nos interesa dirimir si el texto de Sarduy señala la obra "Lección de anatomía" de Fini o el cuadro homónimo de 1970 de Alonso, sino precisamente marcar cómo, en tanto dispositivo visual proliferante que re-pinta (re-escribe), *Cobra* provoca precisamente esas re-visiones, esas re-lecturas.

Monumentos y espacios arquitectónicos son asimismo convocados en *Cobra*: el Museo Guggenheim, el Santuario de Sidi Abderrahman (Casablanca), el Templo del Cielo (Pekín), el Palacio de las Maravillas (Zanzíbar), el cabaret Folies Chéries, la *Féerie Orientale*. También se suman objetos, técnicas y géneros visuales: "baúl sienés", "tapiz flamenco", *art nouveau*, anamorfosis, *au pochoir*, "contrastes ópticos" de un disco ARMONICOLOR. Mediante la écfrasis comparecen *Las Meninas* de Velázquez, los títulos *Ronda nocturna* y *Lección de anatomía* de Rembrandt. Destellos, entreveros, ruinas, como "garras egipcias, molduras, cifras entrelazadas y ramajes corintios" (en el corredor de La Señora), que dan cuenta de un pasado esplendor. O la alusión doméstica a las viñetas villaclareñas de Partagás, el famoso puro cubano.

Como el "taconeo" del torero (Barthes) hay secuencias que suscitan la sospecha latente una obra plástica cuya carga formal detenta un "impératif de lecture" (Rifatterre), aunque el lector no termine de asirla en su pinacoteca mental.<sup>8</sup>

Si, como señalábamos al comienzo, Octavio Paz camina por *Cobra*, no es un detalle menor que la écfrasis más extensa, no al modo de Homero sino a su trastorno, en el apartado "Blanco", sea precisamente la que describe (213-215) la imagen de la tapa de la primera edición, la representación visual de un Yogín (Escuela Kangra, s. XVIII) tomada de *Conjunciones y disyunciones* (80) que ónos aclara Paz en la prolija tabla de

---

<sup>8</sup> Con esto nos referimos a la visión que tiene Pup desde la ventana, que tanto se parece a aquellos paisajes azulados de la pintura religiosa del *Quattrocento*, celebración de la luz y la perspectiva: "Sobre un promontorio se extendía una ciudad nueva, de arquitectura romana, con cúpulas de piedra, techos cónicos, mármoles rosados y azules y una profusión de bronce aplicados a las volutas de los capiteles, a la crestería de las casas, a los ángulos de las cornisas. Un bosque de cipreses la dominaba. El color del mar era muy verde, el aire muy frío// Sobre las montañas,/ en el horizonte, / nieve." (71).

to- reproduce una de las 97 imágenes que ilustran el *Art and Physics* (1971), de Ajit Mookerjee.<sup>9</sup> Sarduy re- escribe y re-pinta a Paz pero en la trama de su poética proliferante y disruptiva.

õBorges imaginaba el paraíso como una biblioteca, yo, como una pinacotecaõ sostiene Sarduy en *õJe sais, ouiõ* (1983). Luego de practicar la crítica de arte en Cuba, Sarduy llega a París en 1960, para estudiar arte en el museo del Louvre. Escribe una tesis doctoral sobre el arte Flavio. Comienza a pintar, actividad que mantendrá en simultáneo con la literatura. En varias instancias, al ser entrevistado o auto-presentarse, declara que *õEscribir es pintarõ*. Afirma que escribe con un pincel japonés y sobre un cuaderno de bocetos, y que *luego* pasa a la máquina de escribir. También afirma que *õpintar es escribirõ* y dice sobre su obra plástica: *õun mismo trazo sobre la tela, milimétrico y rojo. Termina formando un tejido antiguo, una escritura, un manuscrito, algo que se superpone a la tela mismaõ*.<sup>10</sup> Para explicar su primera novela, *Gestos* (1963), Sarduy recurre a una analogía pictórica: *õuna práctica gestual de la literaturaõ, un *õdeterminado tipo de Action painting* a la Franz Klineõ*.<sup>11</sup> De Kline, representante del expresionismo abstracto cuyas pinturas parecen enormes ideogramas chinos, destaca consecuentemente *õesas grandes barras negras sobre la tela que son la huella de una danzaõ* (énfasis en el original).<sup>12</sup>

La "incesancia"<sup>13</sup> al "ojo" en la poética de *Cobra* puede ser leída a partir de lo que hemos denominado *õescrituras ópticasõ*,<sup>14</sup> dispositivo que articula operaciones y lenguajes que remiten *obsesivamente al ojo*.<sup>15</sup> En esa dirección, por una parte, una aproximación crítica a Johannes Kepler, al que Sarduy considera *õel astrónomo manieristaõ* (o *õel astrólogo barrocoõ*), es productiva ya que Kepler estudia el ojo y sus aberraciones como si éste fuera un instrumento óptico. Sostiene que la vista es como la

<sup>9</sup> La écfrasis de dicha representación visual presente en *Cobra* expande y completa la imagen de tapa, al incluir el sexo del yogín, además de introducir modificaciones en la composición.

<sup>10</sup> En *õPara una biografía pulverizada en el número óque espero que no póstumo- de Quimeraõ* (1990).

<sup>11</sup> En *õSevero Sarduyõ* [Entrevista de Emir Rodríguez Monegalõ en *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 269-292. La entrevista fue realizada en 1966.

<sup>12</sup> En *õSevero Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyantõ* [Entrevista de Danubio Torres] en *Escandalar*, n. 3, Nueva York, 1978, pp. 65-70.

<sup>13</sup> Concepto desarrollado por Noé Jitrik en *õLa palabra que no cesaõ, como aquella palabra, giro o construcción que en su retorno, sin cesar, se repite, desplazando el lugar del significado para significar en un adentro y afuera de la semiosis. SYC, núm. 3, Buenos Aires, Septiembre 1992.*

<sup>14</sup> Silvana López se encuentra actualmente abocada a la escritura de un libro de pronta aparición que exhibe el concepto de *õescrituras ópticasõ* como problemática central en ciertas poéticas de escritores latinoamericanos.

<sup>15</sup> Estamos usando *õópticaõ* en su acepción griega, *optikós*, *õque concierne a la vistaõ, *õrelativo a visiónõ* y también recabando en \*okw ósu raíz indoeuropea: *õojoõ, *õverõ-*, sin excluir su sentido de *õestudio de la luzõ*.**

grega, òla retina se pinta con los rayos coloreados de realidad se pinta a sí misma, en luz y color, en el ojo y así define matemáticamente la visión como òla formación de una imagen retiniana. Kepler no se ocupa ni del sujeto que ve el mundo exterior, ni del proceso por el que percibe, desantropomorfiza la visión. El mecanismo visual se define como la de una òrepresentación, en tanto es artificio y convierte los rayos de luz en imagen. (Alpers, 2016: 85-91). A la formulación kepleriana *la vista es como la pintura*, desde nuestra perspectiva, Sarduy agrega: *la vista es como la pintura es como la escritura*. En otras palabras: ver es pintar, es escribir.

Por otra parte, Germán Prósperi, en su texto *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra) ontología de la imaginación* señala la preeminencia de la visión en la historia de Occidente, tal es su posición privilegiada que el òocularcentrismo o òbinocularcentrismo designa òla centralidad del ojo en la metafísica (2019: 20), y por lo tanto, un régimen de la visibilidad.<sup>16</sup> En esa dirección, la prosa de Sarduy, en la que la visión domina, puede leerse como una literatura visual. Una prosa ocular. Una escritura ideogramática. Se lee en *Cobra*:

Franqueados los sargazos, llegaban por entonces al convento serrano, desde los lejanos islarios, a deprender a hablar, recibir el bautizo y morir de frío, indios mansos, desnudos y pintados, orondos con sus cascabeles y cuentecillas de vidrio; traían los suavemente risueños papagayos convertidos que recitaban un salve, árboles y frutas de muy maravilloso sabor, avejillas de ojos de cristal rojo, yerbas aromáticas y, cómo no, entre tanto presente pinturero, de arenas doradas las pepitas gordas que la fe churrigueresca, cornucopia de emblemas florales, convertiría en nudos y flechas, orlas y volutas, lámparas mudéjares que oscilan, capiteles de frutas sefardíes, retablos virreinales y espesas coronas góticas suspendidas sobre remolnantes angelotes tridentinos. (86)

Perdido en esa sintaxis, el texto enumera disparatadamente, acumula diversos nódulos de significación, yuxtapone unidades heterogéneas, lista de manera inesperada y hace collage, expone un modo de disposición de las palabras en el espacio que remiten formas, colores, estilos, obras de arte, arquitecturas, museos, publicidad, juegos de luces y de sombras que han suavizado la tensión y el plutonismo del barroco americano que

---

<sup>16</sup> O, mejor dicho, su òbinocularcentrismo, como precisa Prósperi (ojo del cuerpo - ojo del alma). Nos interesa ese señalamiento medular en el estudio de Prósperi porque no se ocupa del òlogocentrismo como forma de la presencia (aunque lo soslaya), sino de un òrégimen de la visibilidad, de pensar el ojo en las condiciones de su òoptocracia (Ludueña, contratapa): en tanto ògobierno del ojo. Desde una perspectiva antropológica, Prósperi recorre los diversos componentes de la "máquina óptica": *diplopía* (desdoblada), *estereoscopia* (visión binocular), *estereopsis* (tridimensional, profundidad), *quiasma óptico* (unión: imaginación) para especular sobre el hombre como òimagen y luego como òfantasma después de la muerte de Dios (Nietzsche).

hiben, hasta el paroxismo, la devoración y la parodia

*Cobra* despliega figuras retóricas de la «Descripción» con las que «se pinta/ escribe el objeto»: «caricatura», «retrato», «hipotiposis», «protopografía», «pragmatografía», «topografía», «cronografía», que se articulan mediante «tropos» que comparten tanto la escritura fonética como la no fonética; figuras de la retórica que Sarduy utiliza para plasmar en lenguaje sucesivo lo que es simultáneo en la mirada y en el arte visual. (La «descripción» es según el manual de retórica, una «figura pintoresca de pensamiento».) Así se lee la écfrasis de un «cofre de plata abombado y liso» (69) y de un cuadro de Josef Albers («un cuadrado blanco que contiene/ un cuadrado gris que contiene/ un cuadrado negro»), de la diosa Kali y la diosa Manasá; la «topografía» del «tugurio de Cobra» (30); la «caricatura» de los pies de la protagonista (11); el «retrato» de Pup, cuya repetición replica y se adensa en *Las Meninas* de Velázquez, en *La monstrea vestida* de Carreño, en el arte al óleo «del pintor adicto a la escuela de Lisboa» (55), cuyo capítulo finaliza con la estampa de «la firma» (58), abajo a la derecha, como quien rubrica un lienzo. Al *punctum* del ver se apela mediante una «descripción», una «enumeración caótica» o la «elipsis» de cuadros de bodegón, de naturalezas muertas: «Mariposas y faisanes» (72) o la contemplación de una «calavera y un reloj de arena dispuestos sobre un fascículo cerrado, en un ángulo de la mesa» (87-88); el ahorcamiento por los pies de Cobra (32) que parece remitir a *L'oiseau Barbare* de Karel Appel, la pintura «o escritura- sobre el cuerpo de «Cobra» que realiza «Eustaquio», así como la sucesión de escenas «escritas, pictóricas- que pueden leerse en «Diario indio».

Sarduy es un "*grapheus*", tanto pintor como escritor que deja una huella, un *graphos*, que puede ser una letra, un dibujo o una imagen, como recuerda Prósperi que filosofa Platón, en el «Filebo» (Cf. 2019: 372). El texto «brota», verbo que se repite incesantemente en *Cobra*, y la apelación a la máquina óptica, el ver, ver y ver, conduce a la saturación del ojo, a la no visualización; replica aquí lo deformante propio del órgano humano, la «refracción» y el «clinamen» «desviación y declinación, el movimiento oblicuo- la «conjunción disyuntiva», también la «miscibilidad» (Cf. Prósperi, 2019: 441). De ese modo, el texto de Sarduy parece resonar modernamente en clave kepleriana<sup>17</sup> y fantasmada, «yo no hago la visión, la visión me hace, me

<sup>17</sup> En *El Barroco* (1974), Sarduy celebra a Kepler en términos de «el cosmólogo barroco», en tanto la elipse es «descentramiento y perturbación del círculo» («con todas las resonancias teológicas que ello implica»), lo que trae consecuencias en la representación pictórica «descentramiento de la organización

al tiempo que, con esa poética óptica, disrumpe, que de lo visible e invisible, los modos singularísimos de su imaginación.

## Bibliografía

### Primaria

- Paz, Octavio. *Ladera este (1962-1968). Hacia el comienzo (1964-1968). Blanco (1966)*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Paz, Octavio. *Topoemas*. México DF: Sobretiro de la Revista de la Universidad de México, vol. XXII, n° 10 (junio de 1968).
- Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Paz, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Sarduy, Severo. *Flamenco*. Stuttgart: Manus Presse, 1969.
- Sarduy, Severo. *Mood Índigo*. Stuttgart: Manus Presse, 1970.
- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- Sarduy, Severo. «El barroco y el neobarroco», en *América Latina en su literatura* (ed. César Fernández Moreno). México: Unesco/ Siglo XXI, 1972. 162-184.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Sarduy, Severo. *Obra Completa*. Edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores. Madrid/ Barcelona/ Lisboa/ París/México/ Buenos Aires/San Pablo/Lima/Guatemala/San José: ALLCA XX, 1999.

### Secundaria

- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Buenos Aires: Ampersand, 2016.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Madrid, Siglo XIX, 1997.
- Fernández, Viviana. *Diccionario práctico de figuras retóricas y afines*. Buenos Aires: Albricias, 2007.
- Fernández Chiti, Jorge. *Diccionario de las Artes Plásticas*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 2003.
- García Barrientos, José Luis. *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco libros, 2014.
- Milá, Manuel y Fontanals. *Manual de retórica y poética*. Barcelona: Imprenta de Pons y C, 1848.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*, edición de Ilemar Chiampi con el texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Melandri, Enzo. *La línea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet, 2004.
- Prósperi, Germán, Osvaldo. *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra) ontología de la imaginación*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2019.
- Riffaterre, Michel. «La Trace de l'intertexte», en *La Pensée*, París, 215, Octubre 1980.
- Ruhrberg, Karl et al. *Arte del Siglo XX. Primera parte. Pintura. Escultura. Nuevos Medios. Fotografía*. México: Océano, 2003.

---

geométrica del cuadro, doble centro de la composición-; la construcción arquitectónica ó que Sarduy ejemplifica con el plano de San Carlino, de Borromini-, y en la literatura ó sucesivas redacciones de *Las Soledades*, de Góngora-. En su tratado sobre la pintura flamenca del s. XVII, *El arte de describir*, Svetlana Alpers señala que del artificio de ese ojo, que Kepler definió matemáticamente, los holandeses hicieron un «asunto pictórico», abriendo la brecha a un reconocimiento, aquel que señala que «no hay escapatoria a la representación» (87).