



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA JITANJÁFORA COMO UN ANHELO: EL VACÍO Y EL DOBLE EN *MAITREYA*,  
DE SEVERO SARDUY.**

Trabajo de tesis presentado para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas

Hispánicas por

Julio Fernández Meza

Asesor: Gonzalo Edmundo Celorio Blasco



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



黒神

2011

La continuidad humana significa mezclas, hibridismos, y aquel bastardeo que, como decía Burckhardt, es ley de la historia. *East is East and West is West*. ¡Verdad relativa y a corta vista! En el ancho panorama del mundo, todas las fases se derrumban sobre el sumidero del tiempo. La palabra, fijadora por excelencia, nos hace olvidar que, donde decimos Occidente -término que sugiere un monólogo-, debemos más bien pensar en el diálogo, en el cambio de electricidades entre el Occidente que contemplamos y el Oriente que, por transparencia, deja ver debajo su gesticulación y su máscara.

Alfonso Reyes, *Hacia la Edad Media*.

Tal vez la dualidad, el pensar por partes, sea común a todos los hombres y lo que distingue a las civilizaciones es la manera de combinar la pareja básica.

Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*.

*A las proyecciones de sombras*

*A la unión de dos fechas,*

*02/07/1954 y 08/09/1952*

*Lo que permitió un engarce*

*A Diana,*

*quien 'labra un arduo cristal: el infinito*

*mapa de Aquel que es todas Sus estrellas.'*

*Y a 瀨葉淳*

*(7/02/1974- 26/02/2010)*

*Pentagrama en ascenso*

*«boy, I wonder if you still remember...»*

Pero, ¿quién proyecta estas  
sombras, quién genera las  
imágenes, quién estructura la  
ilusión?

Severo Sarduy, *Paz en Oriente, II*

mudaba de sombra según le  
conviniera

Alejo Carpentier, *El reino de este  
mundo, VI*

por doquiera  
mire sombras

Salvador Díaz Mirón, *Sursum*

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra.

Francisco de Quevedo, *Amor  
constante más allá de la muerte*

El conticinio casi ya pasando  
iba, y la sombra dimidiaba

Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño*

¿Cuál de todas las sombras es la mía?

Carlos Pellicer, *Horas de Junio, VI*

Todo va cayendo en la sombra.

Josefina Vicens, *El libro vacío*

mas su inquieta pupila, que se  
clava en su sombra, interpreta  
el misterioso libro del silencio  
nocturno.

Enrique González Martínez

Algo en su mirada que parecía sondear el  
recuerdo nos iba quitando la luz para  
darnos, en vez de ella, la sombra.

Salvador Elizondo, *Farabeuf*

cortejarte

más allá de la sombra

Ramón López Velarde, *La mancha de  
púrpura*

Reflejo que muestra ingenuamente, y en la sombra, lo que todo el mundo contempla en el primer plano.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*

La muralla tenaz que en este momento, y en todos, proyecta sobre tierras que no veré, su sistema de sombras, es la sombra de un César que ordenó que la más reverente de las naciones quemara su pasado.

Jorge Luis Borges, *La muralla y los libros*

Vosotros los que leéis aún estáis entre los vivos; pero yo, el que escribe, habré entrado hace mucho en la región de las sombras.

Edgar Allan Poe, *Sombra*

El sueño, autor de representaciones, en su teatro sobre el viento armado sombras suele vestir de bulto bello.

Luis de Góngora y Argote

No conozco cosa mayor, ni más propia del hombre que es de verdad grande, que el análisis paciente de la inconsciencia de nuestras conciencias, la metafísica de las sombras autónomas.

Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*

Y el bronce de las murallas, las pedrerías encendidas de las cúpulas, las terrazas, los canales y el mar entero, así como las sombras proyectadas por Occidente, amalgamábanse bajo la brisa nocturna y la luna mágica.

*El Libro de las Mil Noches y Una Noche*, Noche 343, *La ciudad de Bronce*

## Agradecimientos

Esta tesis debería agradecer un número enorme de circunstancias -ninguna de ellas azarosa- que precedieron su escritura, algunas incomparables en importancia, como el hecho de que nuestro planeta se encuentre en el punto adecuado del cosmos para albergar la vida o la aportación insustituible que las mitocondrias han legado a cada criatura de este mundo. Pero a pesar de querer agradecer cada elemento del universo hay que obrar con humildad. A la usanza de Jorge Luis, y por supuesto, sin pretender compararnos con su estela inalcanzable, enumeramos unos cuantos dones, que explícita o implícitamente contribuyeron a la realización de este trabajo. Es posible, sin embargo, enarbolar unas pocas conexiones del origen condicionado (pratītyasamutpāda) con un breve cúmulo de elogios. Gracias quiero dar:

A Martha Sandra Luz Meza López, el símbolo,

A Julio Luis Fernández Uscanga, el recuerdo indeleble, donde quiera que estés navegando, siempre en busca del mar allende la imaginación,

A Diana Alejandra Dávalos Rayo, la única persona indudable, aquel rayo que no cesa, la metáfora precisa de lo sublime -isla de armonía en medio de la tormenta-,

A 瀬葉淳, inspiración sin fin,

A Luis Ausías (o, como quisieras tú, Ausias) Fernández Meza, el principio y la continuidad,

A Gonzalo Celorio, el maestro, que me infunde hallar las Casitérides, afanosamente buscadas por los fenicios,

A Juan Coronado, por el entusiasmo en presentar ante un puñado de curiosos una novela que uno reconstruía,

A Rafael Rojas Gutiérrez, porque logré advertir cómo expulsaba referencias un miércoles, cuando se haría acreedor de un premio cuyo jurado estuvo integrado por mi maestro,

A Ignacio Díaz Ruiz, por vislumbrarlo en un instante y recibir de su parte reverberación,

A Israel Ramírez, por su sonrisa, para mí infatigable,

A la estirpe constante: María Luisa López Lira, Patricia Meza López, Rafael Guzmán Mejía, Carmen Meza López, Rosalba Meza López, Anselmo Ferragut Meza López, Alejandra Díaz Cervantes,

A Ángeles Imelda Herrera Domínguez, por la amistad traducida en un árbol de preciosas ramas con raíces ilimitadas,

A Julio Enrique Macossay Chávez, por la reciprocidad, la pléyade, acaso carente de confines, también por lo que esconde su silencio,

A Azucena San José Mora, por ‘el agua suelta’ y el anhelo de interpretar los sueños,

A Ximena Ramírez Torres, por los diálogos donde hemos percibido a Prajāpati convertirse en Brahma, o a Rudra transformarse en Śiva,

A Aldo Vázquez Yela y Yael Vázquez Yela, por los tiempos frescos del ayer y los tiempos concomitantes de hoy,

A Severo Sarduy, por su estampido, la devoción que frecuentemente interrogo,

A José Lezama Lima, por sentirme iniciado para el desafío,

A Susana Fernández Estañol, por la unión en la distancia,

A Victoria María Fernández Rivera, por el porvenir en Boston, donde observaremos si, en efecto, en «El Museum of Fine Arts conserva en su sección oriental, con la añadidura de un dragón, datada en mil doscientos cuarenta y cuatro y atribuida a Ch’ên Jung, una ola»,

A Gabriela Fernández Temprana, por una aventura sólo bosquejada,

A Juan David Valverde Rueda, porque nos proyectaremos al mañana,

Al silencio de Eduardo Espinosa, de Jaina Mata González y de Kenia Mata González, que tal vez podría romperse,

A Edith Vargas Jiménez, Tania Mitani Navarrete Ortiz y Juan Carlos Torres López, la compañía que no intuyo lejana,

A Jorge Eduardo Molina Mendoza, porque Próspero está ahora contigo,

A Julián David Aceves Chávez, por recomendar la indagación de algunos tomos sugeridos sólo por tu persona y por una tarde inolvidable a tu lado, una tarde sin abismo,

A Rodolfo Villagómez Peñalosa, por el hecho de preguntarme por qué la literatura no puede concluir felizmente,

A Natalia González Gottdiener, ese verso que trama el huso,

A Ninfa H. Miroslava, por el ‘rostro de Helena’,

A Malinaly Puente, la llamita,

A Kharlo Mario Quiñones Quiñónez, León el Africano, hermeneuta de un palimpsesto vietnamita, y también a su grimorio, pues lo hechiza,

A María de la Paz Díaz Bouchain, Amanda Raggi, Jéssica Yadira Rojas Díaz y Jacqueline Lucía Zamorano, así desplegadas por orden de aparición y no por orden de importancia,

A los miembros del *Taller de Artificios*, a quienes interpreto mejor con su escritura que con su persona: Arturo Sigüenza, Gloria María Fulladosa Morales, Humberto Matalí Hernández (sin más muerte en tus ojos) Irma Ramírez Orozco, Dora Yolanda Pintos, Leonides Afendulis García, Víctor Hugo de Santiago Roja, Ana Argüello Suárez, Juan Manuel Bueno Soria, Jimena Hernández Alcalá (¡velas en alto, rumbo a ultramar!), gratitud ampliada a quienes se incorporaron recientemente,

A otra numerosa genealogía, por convergir en los pasillos de Nuestra Casa, como si de libros nos tratáramos: Carlos Alejandro Álvarez, Nancy Anahita Martínez, Carlos Alberto Gutiérrez, Alberto Mauiztic López Lora, Diana Marisol Hernández Suárez, Imelda Díaz Cortez, Monserrat Esperanza Martínez, Ariadna Carolina Hernández, Laura Castillo, Gabriela López, Ismael Torres Cabañas, Jun Inoue, Sherezada Leyva, Rey Fernando Vera García, Hugo Garibay, Brenda Castro Rolón, Patricia Salinas, César Eduardo Gómez Cañedo, Daniel Nava, Diana Andrade, Mónica González Batista, Gerardo Ruiz Luna, Érica Tirado Lúa, Jorge Luis Tercero, Patricia Ireta,

A una última estirpe, menos copiosa, para que viajemos con corazones ligeros: María Fernanda Gardea Montiel, Daniela Vega, Berenice Sakura Kinomoto, Mauricio Sosa Santibáñez, Tonatiuh Vázquez Padilla, Percival Argüero, Sara Pinet, Ernesto Silva Hernández, Rodrigo Pérez-Grovas Álvarez, Jesús Huitzilhuilt Torres,

A Wendy Phillips Rodríguez, por ciertas sugerencias vitales para este trabajo,

A Laura Stephany Rocha Sánchez, cabrerainfantizada, como un Bustrófedon,

A Rubén Borden Eng, pues «arrubensó» el tiempo,

A Alonso Rodrigo Zamora Corona, profesionista gracianesco, no permitas que su fina ironía claudique para conmigo,

A Mauricio ‘Palinuro Trigo’, a quien anhelo otorgarle una crónica,

A Guadalupe ‘Lin’ Ledesma, por querer vislumbrar tu alegría,

A Raquel Molina, tu elegancia en una carta, en unas pocas frases, en una postal,

A Marie Andělé, porque la oscuridad cede,

A Ernesto Reséndiz Oikión, por querer abrazarlo literariamente,  
A Edwing Roldán, no pierdes tu entusiasmo-palabra para conmigo,  
A Cinthya Gómez León y Lina Fragoso Sánchez, la simpatía en los días de francés,  
A Wolfgang Setzer e Isela Mejía González, transmutados en oraciones,  
A Hebe Ángela Pulido Domínguez, lejos, no tan lejos,  
A Sofía, por hallarla a través de un libro,  
A Laura Colorado y Rosa Hernández, moradoras de la Atenas de México,  
A Subaki Himeko Ruriko, Kenia Hashizume, Scarlett Godoy Prado y Julieta Galilea Cornelia Tapia Luviano,  
habitantes de tierra magnética,  
A Edmundo O'Gorman y Juan Arnau, sumos destellos en la bibliografía,  
Al Colegio de México, el manantial,  
A la Biblioteca Central y la Biblioteca Samuel Ramos de la Universidad Nacional Autónoma de México,  
A la Academia Mexicana de la Lengua, por la transferencia del pasado,  
Por el hecho de que el libro nos engrandece,  
Y se confunde con cada catálogo  
Y -si Dios quiere- no llegará al punto final  
Y varía según la especie  
Por las íntimas personas que no enumero,  
Por la curiosidad, que puede encenderlo todo.

*Ciudad de México, 14 de junio, 2011.*

# Índice

<b>Introducción. La jitanjáfora como un anhelo</b> .....	I
<b>Capítulo I La forma errante</b> .....	1
Al acecho de una etimología (I.I.) .....	3
Los primeros exégetas (I.II.).....	6
Breve cronología en terceto (I.III.).....	7
Series dobles en el barroco (I.IV.).....	10
Caras de la moneda: lo clásico y lo barroco (I.IV.I.).....	10
Un gusto marginal, el <i>kitsch</i> (I.IV.II.).....	14
En los bordes del Atlántico: el barroco europeo y el barroco americano (I.IV.III.).....	17
Tetralogía del barroco: de Eugenio d’Ors a Severo Sarduy (I.V.).....	22
Eugenio d’Ors (I.V.I.).....	22
Alejo Carpentier (I.V.II.).....	24
José Lezama Lima (I.V.III.).....	27
Severo Sarduy (I.V.IV.).....	29
Vademécum del vacío (I.VI.).....	36
El neobarroco en el País de las Maravillas (I.VII.).....	49
<b>Capítulo II. El regalo vacío</b> .....	59
Una leyenda encaminada a despertar (II.I).....	61

Las ramas del árbol: el contexto pre-búdico y los indicios de la herencia (II.II).....	67
Técnicas para anular el agobio: las Cuatro Nobles Verdades y el Óctuple Sendero (II.III).....	78
Opúsculo de dos cifras: śūnyatā y prañīyasamutpāda (II.IV).....	81
Carabelas en tierra (II.V).....	112
Maitreya, el Buddha futuro (II.VI).....	129
<b>Capítulo III. En busca de Maitreya.....</b>	<b>136</b>
Ante los albores de la pesquisa: los antecedentes de <i>Maitreya</i> (III.I).....	138
Lezama Lama (III.II).....	154
El Instructor, sombra y parodia de Krishnamurti (III.III).....	164
La «biografía alucinante» de Luis Leng (III.IV).....	181
El triunfo de la Tremenda: la temática del doble en <i>Maitreya</i> (III.V).....	190
Vacío germinativo (III.VI).....	218
<b>Conclusiones. El recibimiento de la aurora.....</b>	<b>253</b>
<b>Glosario.....</b>	<b>260</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>267</b>

## La jitanjáfora como un anhelo

Colibrí se frotó el brazo derecho y se olió la mano engrasada y fosforescente con un mohín de asco que sacudió en una carcajada de regocijo, como si saltaran sobre una ola colosal y fresca, a las mórbidas *moby dicks*, hastiadas y orondas ya de tanta y tan sonsa simulación.

Severo Sarduy, *Colibrí*.

LLÁMENLO Sarduy. Algunos años atrás -sin saber cuándo-, con los bolsillos casi vacíos y ningún interés particular en los litorales pensó en embarcarse para admirar la parte acuática del mundo. Así se aparta del mal humor y regula la circulación. Cuando se encuentra abrumado porque un noviembre húmedo y lluvioso reposa en su alma, cuando mira en contra de su voluntad los almacenes de féretros y ve la retaguardia de las funerarias, y especialmente cuando la hipoglucemia se abraza en su ser tanto que requiere de un rígido principio moral para prevenir que a toda costa cruce la calle para así tirar metódicamente los sombreros de las personas, es entonces cuando piensa en aventurarse hacia el mar lo antes posible.

El párrafo anterior es una transcripción del primer párrafo de *Moby Dick* de Herman Melville. Ese fragmento nos permite introducir a Severo Sarduy quien, a fines del otoño de 1959 (por ello un noviembre reposó en su seno y, por otro lado en *Colibrí* encontramos una alusión a la mórbida ballena), se encaminó hacia Francia para jamás retornar a su país de origen, Cuba. Dicho viaje influye de manera determinante en su vida, no sólo por no haber regresado a la isla que lo vio nacer, sino porque hizo su literatura singular, excéntrica, distintiva. Se sabe que Sarduy publicó en los tiempos del *Boom* y que se codeó con figuras como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Julio Cortázar, figuras insignes de las letras latinoamericanas, así como se amistó con individuos como Roland Barthes, Michel Foucault y Julia Kristeva. ¿Pero qué es lo que hace la literatura de este cubano resalte entre la de los máximos exponentes literarios latinoamericanos de aquellas décadas? ¿Qué le legó, por otro lado, la camaradería de Barthes o de Phillippe Sollers a Sarduy?

En este escritor cubano percibimos dos aptitudes literarias: es tanto un narrador como un teórico; a la par de redactar novelas y componer poemas condensa múltiples saberes del ámbito humano en una ensayística que versa en temas como la plástica o la astronomía. Curiosamente uno de sus primeros escritos fue un cuento<sup>1</sup>, género que abandonaría posteriormente. La ambivalencia de sus facetas literarias lo equipara con hombres como Octavio Paz en México, Jorge Luis Borges en Argentina, José Lezama Lima en Cuba, personalidades afines y cálidas para Sarduy. Con la imaginación ilimitada que permite la ficción y con el rigor crítico del ensayo enarboló una obra literaria que, si bien no es copiosa, sí es útil tanto para la historia de la literatura de la lengua española como para el devenir de las letras hispanoamericanas. Surquemos esos motivos.

En 1994, un año después de la muerte de Sarduy a causa de SIDA, acaecida en junio de 1993, el crítico norteamericano Harold Bloom publica un libro altamente estimable para las esferas culturales occidentales, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Bloom propone un catálogo de los escritores más representativos del hemisferio occidental -rubro notoriamente inclinado por literatos de lengua inglesa. En su lista, Bloom incluye dieciocho escritores latinoamericanos, de los cuales seis pertenecen a Cuba: Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reilando Arenas. Ninguna otra latitud de la América de habla hispana comparte ese cómputo pues Argentina (Borges, Cortázar), Chile (Donoso, Neruda), México (Fuentes, Paz) y Perú (Vallejo, Vargas Llosa) cuentan con dos figuras literarias respectivamente mientras que Brasil (Drummond de Andrade), Colombia (García Márquez), Guatemala (Asturias) y Nicaragua (Rubén Darío) sólo gozan de un escritor rubricado como canónico. Esa particular incidencia por la insularidad cubana se explica por la siguiente causa: Bloom, catedrático de la Universidad de Yale en Estados Unidos, es amigo del crítico cubano Roberto González Echavarría (individuo a quien Sarduy dedica *Colibrí*, novela de donde proviene el epígrafe que encabeza esta nota), catedrático de la misma institución, y fue él quien le sugirió dicho inventario. Para cada autor enlistado en el canon de Bloom hay una o más obras que representan o engloban lo distintivo de dicho autor. En el caso de Sarduy

---

<sup>1</sup> *Las bombas* es el título de uno de sus escritos más tempranos, publicado el 13 de enero de 1959 en la página 'Nueva generación' de la revista *Revolución*. Cfr. Fernando Ainsa, *Severo Sarduy en Cuba (1953-1961)* en *Le néo-baroque cubain*, p. 80.

encontramos *Maitreya*<sup>2</sup> publicada en 1978 y no novelas como *De donde son los cantantes* o *Cobra*, que tuvieron más prestigio, o ensayos como *El barroco y el neobarroco* y *Barroco*, escritos que le dieron un reconocimiento patente como crítico y teórico. Precisamente *Maitreya* es la novela que analizaremos a lo largo de esta tesis.

Situemos en contexto a este autor: Sarduy nace en la provincia oriental de Camagüey el 25 de febrero de 1937<sup>3</sup>. Su apellido paterno es de procedencia catalana. Él presume que uno de sus nombres propios es Macao, de origen chino<sup>4</sup> (como veremos a lo largo de este trabajo, el tópico ‘oriental’ en Sarduy es manifiesto). Y en Camagüey nació asimismo Nicolás Guillén y también allí se compuso *Espejo de Paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa, poema considerado por numerosos críticos como una de las composiciones literarias más tempranas de Cuba, sólo posterior al *Diario del Almirante* de Cristóbal Colón que en realidad no pertenece a tal literatura en sí pero hay quienes estiman la bitácora como la muestra inicial de la misma. Es en esta provincia donde más o menos cincuenta años antes nace Mariano Brull en 1891. De las figuras poéticas cubanas, Brull ocupa un sitio privilegiado, al lado de nombres imprescindibles como José Martí y Julián del Casal. Y junto con Rubén Darío, Brull acoge esa triada de poetas como sus mentores, aunque también habría que agregar poetas de raigambre como Góngora, Juan Ramón Jiménez, Herrera y Reissig y Enrique González Martínez. En síntesis, se clasifica a este cubano como parte de los escritores o poetas modernistas, corriente literaria manada en la América hispana en gran medida gracias a la estela titánica de Rubén Darío y la publicación de la invaluable revista *Azul* en 1888. Rubén Darío es una constante de las letras latinoamericanas y su importancia es imprescindible porque para aquel entonces prácticamente todas las ex-provincias de España se han emancipado del yugo peninsular y dicha libertad permite a las tierras recién formadas la labranza de una literatura inherente y

---

<sup>2</sup> Cfr. Rafael Rojas, *Un banquete canónico*, p. 67.

<sup>3</sup> Es el propio Sarduy quien nos habla en el texto *Autorretratos* en el apartado denominado *Cronología* sobre su fecha de nacimiento. Citamos el texto del cubano con un poco de amplitud pues consideramos pertinente el apunte sobre su futuro como escritor: “Nací -o más bien me hicieron nacer [...] en Camagüey (¡cantos y santos!) en la calle del Padre Valencia [...]. Una santera -me ha jurado mi madre cuando la vi hace unos años (suponemos que no nos veremos más)- aconsejó que buscaran una medalla de Santa Teresa de Ávila escribiendo (tenía que verse la pluma): Va a ser -dijo cataléptica- escritor.” Severo Sarduy, *Autorretratos* en *Obra completa*”, Tomo I, p. 6; sobre el nacimiento de Sarduy también Cfr. Roberto González Echavarría, *La ruta de Severo Sarduy*, p. 15.

<sup>4</sup> Cfr. Julia Alexis Kushigian, *La serpiente en la sinagoga. Entrevista a Severo Sarduy* en *Vuelta*, n° 8, México, 1984, p. 18.

particular. Ciertamente las expresiones literarias más inmediatas de las nuevas naciones se avocaban en gran parte a describir el paisaje y la naturaleza pues ya les pertenecían y por ende había que tamizarlas con la palabra. Con el pasar de los años esa separación del ex-imperio español concede a su vez la gestación del modernismo. Esa es una de las razones por las cuales es considerado de suma importancia para la historia de la literatura de lengua española. En el caso de Mariano Brull, además de tomar las figuras referidas como sus maestros, fue influido también por los simbolistas franceses. Dicha amalgama le permite componer el poema titulado *Leyenda*:

Filiflama alabe cundre  
ala olalúnea alífera  
alveola jitanjáfora  
liris salumba salífera.  
Olivia oleo olorife  
alalai cánfora Sandra  
milingítara girófora  
zumbra ulalindre calandra.<sup>5</sup>

A primera vista las palabras de ese poema nos fascinan. Pero no las entendemos, salvo el título del poema y el nombre allí registrado, ‘Sandra’. Pues bien, gracias a uno de los próceres de la literatura mexicana, Alfonso Reyes, el poema de Brull cobró una trascendencia que tal vez por sí sola no hubiera obtenido. Fue el escritor regiomontano quien llamó a ese tipo de composiciones ‘jitanjáforas’<sup>6</sup>. El comienzo de ese ensayo contiene un fragmento de una carta escrita por Reyes que él manda a Brull y en donde se constata la intensidad con la que la jitanjáfora del camagueyano encantó al autor de *El deslinde*:

Para agradecer los *Poemas en menguante*, de Mariano Brull, le escribí así: “¡Feliz usted que vive entre seres nobles y encantadores, rodeado de sus Jitanjáforas y sus bellos versos, y acompañado de sí mismo.” Mi Ángel de la Guarda, que me veía escribir, preguntó en voz baja: -¿Qué significa eso de jitanjáforas?<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Mariano Brull, *Leyenda* en *Poesía reunida*, Cátedra, p. 57.

<sup>6</sup> “Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di desde entonces en llamar las Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal. [...] La palabra “jitanjáfora”, casualmente, va bien con metáfora, de la que viene a ser nuevo sesgo [...]” Alfonso Reyes, *Las jitanjáforas* en *La experiencia literaria* en “Obras completas”, Tomo XIV, pp. 197-198.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 190.

Más adelante en aquel entusiasta y casi sonoro ensayo Reyes trae a colación dos expresiones que por sí solas contienen al primero y segundo capítulos de este trabajo. En un primer caso:

Para las mentes vírgenes, la enumeración de las figuras del silogismo no pasa de ser jitanjáfora: “Barbara, Celarent, Darii, Ferio”, etcétera.

¡Y aquel bailarín “Festino Baroco”, y aquel estupendo “Baralipton” [...]!<sup>8</sup>

Y, ciertamente, en esta cita del mexicano se encuentra quizás la acepción más temprana de la palabra ‘baroco’, Baroco, término que forma parte de un silogismo filosófico. Veamos la segunda expresión, pertinente al capítulo número dos:

El niño cultivaba así, en su propio ser, las ondas coléricas, como el faquir procura las serenidades del éxtasis respirando con grave voz la sílaba mágica: ¡Omm!<sup>9</sup>

Esa vociferación, esa sílaba, pertenece, como se sabe, a una de las locuciones más relumbrantes y famosas de la India. ¿Cómo es que en este mismo ensayo hallamos tres alusiones directas a la novela *Maitreya*? Es tiempo de enunciar el propósito de nuestra tesis: encontramos en el texto de Severo Sarduy dos grandes tópicos que merecen un análisis extenso para dilucidar las incógnitas planteadas por la novela. Porque, como bien dijo en una ocasión Alejo Carpentier, toda grande novela comienza por hacer exclamar al lector ‘¡esto no es una novela!’<sup>10</sup> Al surcar las páginas de este libro esa declaración una y otra vez nos asalta la mente. Interroga nuestra devoción. Pero en todo caso, no es el género literario al que pertenece esta obra lo que nos importa examinar a lo largo de este trabajo. Creemos meritorio explicar los motivos que nos llevaron a estudiarla antes de cuestionarse las numerosas preguntas e incógnitas en torno a dicha novela.

Principios del semestre 2007 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. El maestro Gonzalo Celorio imparte un curso de literatura llamado *Narrativa cubana* al que gustosamente nos inscribimos. Cada miércoles, durante dos horas, se nos presentaría un panorama de una literatura que si bien no es inusual en el florilegio de las letras latinoamericanas, es, por lo menos en la Licenciatura de Lengua y

---

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 209.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 197.

<sup>10</sup> *Cfr.* Alejo Carpentier, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, p. 12.

Literaturas Hispánicas de nuestra Universidad, poco divulgada si se le compara con la mexicana, la española o la argentina. En la Facultad se baraja la literatura cubana sobre todo con la obra de Carpentier. Así, gracias al interés por difundir la inmensidad de la literatura cubana, el maestro Celorio estaba por suscitar en algunos alumnos suyos el enigma, esa constante interrogación al seguir de manera atenta un libro y la fascinación posterior a su lectura. Como es la costumbre en la institución, un temario se enuncia al inicio del curso y conforme a éste se imparte la clase. Llegado cierto momento de la materia se encomendó leer dos ensayos para comprender con una precisión más rigurosa el fenómeno del barroco literario. Esa palabra, esa elusiva y encantadora palabra, se aposenta en los oídos de cualquier estudiante de la licenciatura durante el transcurso de la carrera al examinar, por ejemplo, los Siglos de Oro. Pero no es frecuente adentrarse en la etimología del término o en sus orígenes como tampoco lo es reparar en las vastas consecuencias que el barroco generó en las centurias XVI, XVII e inclusive el siglo XVIII en la América hispánica. Por el contrario, lo usual es analizar la literatura de aquella época y sus autores representativos.

Los ensayos asignados fueron *El barroco y el neobarroco* y *Barroco*, de Severo Sarduy. Como también suele ser habitual en nuestra querida Universidad, los libros señalados pueden no encontrarse en sus bibliotecas por razones que aquí no compete enunciar. Pero esa carencia, aquel vacío, el no encontrar el material requerido en el momento adecuado, representó el primer paso para esta tesis. Al reparar en la ausencia de los volúmenes, aun cuando recorrimos las bibliotecas más cercanas de la Facultad, nos permitimos, ya de paso, curiosear en las obras de Severo Sarduy. Y de inmediato *Maitreya* se posó en nuestros ojos. El mero título nos dejó en el desconcierto. Previamente habíamos transitado el estudio de Borges, *Qué es el budismo*, y por esa circunstancia sabíamos qué quería decir aquella palabra que no pertenece al español, Maitreya. Dicho de la manera más sucinta posible, Maitreya es el Buddha del futuro, el sucesor del Buddha histórico Siddhartha Gautama. Advertir que el autor de dos ensayos sobre el barroco había escrito, además, un texto sobre esa efigie instantáneamente nos obligó a leer la novela. Como suele ocurrir con textos de una naturaleza barroca, aun tras haberlo recorrido de principio a fin, acaso entendimos la trama del libro. Pero pese a nuestra interpretación claudicante propusimos este texto al maestro Celorio para realizar el trabajo del semestre lectivo. Y

accedió. Nos avivó la atención otro hecho: ¿por qué en el temario reparamos en la obra de diversos exponentes cubanos, como Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Senel Paz y Leonardo Padura mas no en José Lezama Lima, de quien tanto se habla pero cuya fama no implica su lectura, o en el mismo Severo Sarduy quien además de teorizar sobre el barroco fue escritor? ¿Por qué esas salvedades? Sin embargo, el trabajo realizado no satisfizo nuestras dudas respecto a *Maitreya*. No pudimos, por ejemplo, vincular porqué un autor cubano tituló una de sus novelas con el nombre de esa figura búdica o porqué entre sus ensayos se hallaban aquellos sobre el barroco. Así pues aspiramos con esta tesis solucionar los misterios que esta novela nos planteó. Como hemos indicado, el natalicio de Severo Sarduy se dio en Camagüey, misma provincia en la que nació Mariano Brull, autor del poema *Leyenda* que contiene la ‘jitanjáfora’. Y gracias a una de las notas a pie del ensayo *Las jitanjáforas* de Alfonso Reyes se nos sugiere que ese término, la jitanjáfora, es afín a la metáfora acaso por simple fonética. Ciertamente, en la lengua española, la metáfora cobra una importancia notable a partir de los Siglos de Oro. Estas circunstancias, más aquellas que citamos del artículo de Reyes nos conducen a estudiar la novela de Sarduy bajo dos enfoques y dos perspectivas.

En un primer rubro de análisis indagamos en el barroco a partir de criterios cronológicos, sociales, estéticos, científicos, literarios e, inclusive, etimológicos. El primer capítulo se titula *La forma errante* porque el barroco, según diversos autores, en particular el cubano de nuestro interés, transita el devenir humano en el pasado y en los tiempos contemporáneos y hallar ese salto entre los siglos es la tarea del curioso de hoy. De tal modo nos proponemos encontrar el significado de la palabra barroco y encararemos que su etimología precisa y su origen exacto están indeterminados. Eso implicó que se especulara acerca del término y no tardó en ser considerado conforme prejuicios y escrúpulos. Tomemos en cuenta que el barroco, al momento de suscitarse en la historia, no sería estudiado sino en el siglo XVIII gracias a los alemanes, los exégetas inaugurales de la voz. Fue uno de ellos, Weisbach, quien enunció una de las frases por antonomasia del barroco: ‘el barroco es el arte de la Contrarreforma’. Esa oración nos invita a sumergirnos un poco en la historia. Por consiguiente, tres hechos ocurren en tiempos similares: la Contrarreforma, el Concilio de Trento y la fundación de la Compañía de Jesús. Este es el trasfondo histórico bajo el que se ocasiona el barroco. También inspeccionamos la

modificación del gusto que implicó el *kistch*. Y tras considerar el barroco europeo, en especial el español, profundizamos en el barroco americano pues este fenómeno es singularmente diferente del otro lado del Atlántico. Esa escisión nos concede posteriormente ahondar en cuatro teóricos sobre el barroco quienes además nos legaron una literatura asimismo barroca. El último de ellos, Severo Sarduy, reflexiona sobre el barroco desde una multiplicidad de enfoques, uno de los cuales despierta gran interés: el astronómico. Su análisis provoca remontarnos a la concepción del universo a partir de Ptolomeo y surcar así la evolución de cuatro modelos astronómicos sobre el cosmos. Sarduy vincula los hallazgos de la astronomía, y en específico los de Kepler, con el barroco, para insinuar que este fenómeno resquebrajó la episteme o el conocimiento. Entonces el cubano declara un pensamiento magnético para nuestros fines:

[...] el barroco funciona al vacío [...].<sup>11</sup>

El vacío nos remite al horror vacui, expresión cuyo origen es difícil precisar pero que implica un miedo ante lo vacío, un pavor producido por la oquedad, pánico que alarma a los escolásticos medievales en Europa. Es ese miedo el que le permite a Sarduy polemizar en torno al barroco y a su vez en el neobarroco, el barroco nuevo, que para él se ocasiona en el siglo XX, la centuria del *Boom* latinoamericano. Desde luego, también inquirimos en el neobarroco si bien con una perspectiva menos amplia que la de su ancestro no por eso superficial o escueta. Veremos que el neobarroco se suscita en el tiempo al unísono del *Boom* y posiblemente por ese suceso no tuvo ni tenga la relevancia de aquél. Sea como fuere, sí es válido intuir que el neobarroco representa una estética particular de la literatura latinoamericana.

Y mientras que el primer gran bloque de análisis compete al barroco y al neobarroco así como al horror vacui, fenómenos visibles en el hemisferio occidental, el segundo enfoque de investigación concierne al otro lado del globo, en la mitad oriental del mundo. Aquí retrocedemos todavía más en el tiempo para revisar someramente la leyenda del Buddha histórico, Siddhartha Gautama, príncipe de la tribu de los Śākya, quien no funda el budismo pero sí plantea una serie de proposiciones que constituyen su médula. Hablar de la

---

<sup>11</sup> Severo Sarduy, *Barroco* en *Obra completa*, Conaculta, Archivos, Tomo II, p. 1221. Todas las citas de la obra sarduyana incluidas en este trabajo corresponden a la edición de Archivos preparada por Gustavo Guerrero y François Wahl.

leyenda más memorable del budismo nos convoca a contextualizar este fenómeno, de suerte que regresamos aún más en el tiempo para surcar cómo el hinduismo, su ancestro, alimenta y nutre a éste. Posteriormente inspeccionamos con fugacidad el nódulo del budismo, condensado en las Cuatro Nobles Verdades y el Óctuple Sendero. Y así como en el primer capítulo de este trabajo analizamos el horror vacui en el entendimiento occidental, en este otro rubro hermenéutico inquiriremos con suficiencia y amplitud en el vacío de acuerdo a la óptica del budismo. Pero para profundizar en esa idea debemos, a su vez, indagar en otro concepto, el llamado ‘origen condicionado’, sin el cual el vacío búdico es inexplicable. Titulamos, por ende, este episodio *El regalo vacío* no por considerarlo un oxímoron carente de elegancia sino para expresar la vastedad y riqueza que representa la comprensión de ciertos conceptos del budismo. No obstante, no sólo por ello este capítulo es nombrado así: hay otra clase de vacío en el periplo realizado por Cristóbal Colón que, para Sarduy, puede estimarse como un obsequio. Tras la pesquisa en torno al vacío en el budismo abordaremos las embarcaciones del almirante Colón en su travesía por medio del Atlántico dada una circunstancia específica: se sabe que el genovés quiso hallar una ruta marítima entre Europa y la India, ese afán lo conducirá a encontrarse (y no descubrir, según Edmundo O’Gorman) con otro continente, aun cuando él estimó que las tierras eran parte de Asia. Otra relevancia importante atañe al periplo colombino: cuando este navegante arribó a la isla que hoy es considerada como Cuba pensó haber llegado a Japón. Esa confusión, deducible como aquel otro vacío al que nos referíamos, le concede a Severo Sarduy hallar los vínculos y las similitudes entre la isla en que nació y el Oriente. Asimismo, también mencionamos en este apartado cómo fue Francia una de las naciones más hechizadas por ese hemisferio, atracción que le permite a Sarduy imbuirse de lecturas y noticias sobre el budismo o el Oriente en general. Este cubano, que antes de *Maitreya* se dio a la tarea de encontrar lo oriental en Cuba, especialmente en *De donde son los cantantes*, pues decía que el ser cubano estaba conformado por tres razas (la blanca, la negra y la china), cuenta así con diversas premisas para crear un texto que hable del Buddha futuro. Finalizamos este bloque interpretativo con un estudio breve sobre el próximo Despierto, Maitreya, apostilla con la que se enlaza el capítulo final de esta tesis.

Y en el tercer episodio nos proponemos ir tras Maitreya. Seguiremos su rastro en la novela homónima de Sarduy acaso con la misma esperanza de los feligreses budistas que

creen en esta efigie: así, hallar su rumor y protección ahora posibilita gozar de su amparo en el futuro. Aunque esta novela se publica casi veinte años después de la partida de Sarduy de Cuba es precisamente en 1959 cuando tres circunstancias fungen como premisas para el libro de nuestro interés: la Revolución Cubana, el viaje de Sarduy a Francia y la invasión china al Tíbet convergen en ese año. ¿Pero qué otro motivo impulsó al cubano la elaboración de este texto? Su maestro, desde luego. Nacido en 1910, Lezama publica su obra cumbre *Paradiso* en 1966. Una década después e inhabilitado para acudir a Francia aun cuando Sarduy se dio a la tarea de difundir al mentor y traducir aquel texto-cénit, el habanero rollizo que vivió por cincuenta años en Trocadero 162 murió a causa del asma. Tremendamente compungido, Sarduy redacta una breve ficción en la que se localiza un fragmento de *Paradiso*. Dos años después ese esbozo adquiere forma con la publicación de *Maitreya*. Bien, en este libro no sólo encontramos una cita de la novela de Lezama sino que además el cocinero Luis Leng, individuo circunstancial y pasajero de *Paradiso*, así como el mulato Juan Izquierdo, son trasladados al texto de Sarduy, quien se encarga de dotar al primero de un trasfondo y de una historia. Eso nos conmina trazar su biografía debido a que ese personaje no sólo se encuentra en *Maitreya* como un homenaje al maestro sino por otros propósitos, como por ejemplo iniciar sexualmente a la Tremenda y la Divina o provocar que una de las gemelas se deshaga de su hermana precisamente por el deseo encendido por aquel chino. Luego nos adentraremos en otros dos personajes esenciales: primero indagaremos en el Instructor, individuo en quien reposa la mayor cantidad de marcas irónicas del texto. Veremos también como Jiddu Krishnamurti fue la inspiración para este protagonista. Después hablaremos de la Tremenda, que por sí sola representa el nódulo de la temática del doble. En *Maitreya* observamos ejemplos abundantes en torno a la materia del doble y no sólo en la caracterización de los personajes; columbrar sobre el doble en este texto nos conducirá por hallazgos interesantes. Y así como en los capítulos precedentes analizamos un aspecto sobre el vacío en diferentes ámbitos en el tercer episodio de nuestra tesis no prescindimos de ello: en esta ocasión, sin embargo, no nos limitamos a un enfoque de análisis occidental ni oriental sino examinamos con la amplitud necesaria el vacío en *Maitreya* y en Severo Sarduy, pues también hacemos un breve hincapié acerca de este tema en algunas otras obras suyas. Este cubano caracteriza el vacío de varias maneras: de tal forma puede representar un número, un color, una pulsión erótica,

lo anterior al *Big Bang*, la ausencia o simulación de la realidad, etcétera. Para este escritor, el vacío simboliza una potencia creadora y al contrario de lo que se pensó en occidente en los tiempos del barroco, cuando el horror vacui ya se había acendrado en las mentes de los escolásticos, Sarduy se siente más confiado y a gusto con el vacío búdico por considerarlo germinador y positivo y no el motivo de un pánico. En este apartado, por lo tanto, contrastaremos cómo se diferencian el vacío occidental y el oriental y, desde luego, también cómo pueden relacionarse entre sí.

Para cerrar esta introducción debemos mencionar dos últimos aspectos en torno a este trabajo: uno tipográfico y otro alusivo a una de las dedicatorias de la tesis. En este estudio prolongado de *Maitreya* encontraremos tres tipos de comillas, cada una de las cuales cumple una función: así, las comillas tradicionales (“”) son utilizadas para citas textuales; las comillas simples (‘’) remiten o hacen referencia a ciertos conceptos, ideas, nociones que prescindan de una cita debido a su carácter evocativo; por último, las comillas francesas («») son exclusivamente empleadas en citas de la obra sarduyana. A lo largo de esta tesis, y en particular en el segundo capítulo, se encuentran palabras y expresiones en otras lenguas, en especial en sánscrito; con tal de respetar la tipografía de los idiomas que desconocemos, nos limitamos a emplear cada uno de dichos términos de acuerdo al criterio empleado en las diversas investigaciones bibliográficas que respaldan este análisis. Inclusive nos hemos dado a la tarea de alterar las palabras o conceptos que en otros textos aparecen sin aquellas marcas para mostrarlos según criterios más precisos (por ejemplo, el término ‘nirvana’ no se consignará como tal sino como ‘nirvāṇa’). Consultar el glosario en la adenda de la tesis puede ser de utilidad.

El otro asunto por señalar nos obliga citar un fragmento de la novela de nuestro interés:

–Cubrirán los muros –aclaró con dejos simbolistas– dieciséis paneles móviles con discretas cerraduras de oro  
[...].<sup>12</sup>

Maurice Blanchot aconsejaba al escritor dejar junto al tesoro que representa su obra la llave que abre el cofre, la clave para interpretar sus creaciones<sup>13</sup>. Quizás no sea casual

---

<sup>12</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, pp. 608-609.

<sup>13</sup> Cfr. Alberto Ruy Sánchez, *Cuatro escritores rituales. Rulfo/Mutis/Sarduy/García Ponce*, p. 41.

que la cita anterior, enunciada por Iluminada Leng, refiera aquel número, el dieciséis. Valgámonos de un capricho: considerar que esos paneles mencionados constituyen los capítulos de *Maitreya*. El libro está dividido en dos grandes partes. La primera mitad consta de cuatro bloques y la segunda comparte el cómputo, pero cada uno de sus cuatro capítulos se divide en dos secciones más cortas, rotuladas con los números I y II romanos. Y así es posible consignar los episodios de la segunda mitad de *Maitreya* como doce pequeños relatos ya que las cuatro secciones que la forman se bifurcan y si englobamos cada una de éstas como una triada de pequeños relatos la suma es precisamente doce. Ejemplifiquemos el primer episodio de la segunda parte de la novela conforme este caprichoso criterio: así, *El Doble I* constaría de tres divisiones, una primera pertinente al número I, una segunda relativa al número II y una tercera que englobara aquellos textos como un solo, pues, en efecto, cada una de las divisiones suscita una lectura concomitante con las otras y a la vez separada debido a que por sí solas constituyen narraciones con un planteamiento, un clímax y un desenlace. De ello podemos inferir que si leemos la primera parte de *El Doble I* contamos con una historia perfectamente palpable y ocurre lo mismo con la segunda; tal vez la lectura más probable que realicemos sea la de seguir el orden de ambos episodios como si constituyeran un solo bloque, de ahí que cada uno de los cuatro capítulos se presente como un triángulo de narraciones, por sí solos independientes y a la vez vinculados entre sí.

Por lo tanto, dieciséis apartados conforman la totalidad del texto. Y cada uno de ellos es resguardado por una cerradura discreta de oro. Las palabras de Iluminada nos conminan a esbozar un símil entre los paneles y los capítulos de la novela, pues vaya que es posible analizar dichos apartados por separado y también como un solo conjunto. Así mismo, tales cerraduras invitan ser abiertas con discreción y paciencia. Si el barroco de lengua española, por dar un ejemplo conveniente, se vislumbra sobre todo en los apelados Siglos de Oro, ¿por qué no considerar aquellos candados ornamentados con oro como una llamada a la exégesis, como una seducción hacia la hermenéutica, para permitirse acceder así a las dos colecciones de pinturas de la sobrina de las Leng, *Montes Nublados* y *Olas Rugientes*, títulos que engloban las dos partes de la novela? Abrir esas cerraduras preciosas es el motivo de este trabajo. Y ahora vinculemos lo dicho con la primer dedicatoria de esta tesis. Es sabido que en las cosmogonías heredadas del hinduismo la sombra es un símbolo

popular. Mencionemos aquí que la sombra es equiparable con el karma, que representa todo efecto ocasionado por una causa. Esa sombra puede ser, por lo tanto, cualquier cosa del universo y así las proyecciones de sombras hacen referencia a la producción de karma, remiten aquello que genera una consecuencia -sea minúscula como una tesis de licenciatura o colosal como la recitación correcta y absolutamente precisa de los himnos védicos por parte de los brahmanes hindúes. Inmediatamente después de las dedicatorias que anteceden esta introducción (de las cuales sumimos tres de ellas en el secreto) encaremos dieciséis fragmentos de diversa procedencia. Pretendemos relacionar estos textos breves con los paneles móviles aludidos por Iluminada Leng. Dichos fragmentos buscan establecer un coloquio en la penumbra, como si una voz quisiera hablarle a otra voz, como si a la par procuraran evocar la atención entre sí y con ello realizar una somera fenomenología de la sombra. El seguimiento atento de aquellos fragmentos nos conduce por una especie de relato que a su vez sirve como corolario a esta tesis.

Severo Sarduy es un caso revelador en la literatura latinoamericana: por un lado nos expone una obra de suma calidad y de difícil lectura; por otro, su continuo desafío puede alimentar el figoneo y el interés. Como hemos visto, las ambivalencias son típicas en aquel escritor. Para él, quien consideraba la pintura como algo tan significativo como la escritura y por lo cual en su obra literaria sus oraciones parecen relucir con colores o las descripciones simulan una naturaleza plástica, su vida entera versa sin cesar en torno a lo doble. Sí, Sarduy es una coyuntura reiterada: tanto su vida como sus escritos oscilan entre dos polos y dos facetas. Y esos rostros nos muestran la enorme curiosidad que le impulsó legarnos una literatura atípica en el canon de la literatura latinoamericana aun cuando Harold Bloom lo haya anexado en su catálogo. La obra sarduyana es inusual en el panorama de nuestra literatura porque continuamente busca subvertir los códigos establecidos desde varios flancos y no sólo como lo pretendió la conocida 'tradición de la ruptura' a la que hace referencia Octavio Paz. Así, por otorgar sólo un ejemplo, para Sarduy trastocar los modelos en la literatura puede muy bien responder porqué un escritor de este lado del Atlántico toma como referente capital de su acervo creador al hemisferio oriental y no exclusivamente el occidental. Creemos firmemente que para analizar cabalmente a este escritor no sólo debe repararse en el aspecto barroco (o neobarroco) que circunda la totalidad de su obra sino también es menester adentrarse en su faceta oriental, en su gusto

por el budismo, que bien a bien engendró *Maitreya*. En su propia tesis, Julia Alexis Kushigian, quien tendría la oportunidad de entrevistar a Sarduy en el Café Flora, uno de los sitios más concurridos del Barrio Latino en París, enunció el juicio siguiente. Encontramos en tal opinión una evidencia manifiesta para columbrar los dos polos de influencia en torno a Severo Sarduy:

La unión estética del barroco y la filosofía budista se convierte en Sarduy en una metáfora en la que percibo su propósito oriental.<sup>14</sup>

Aunque no sólo el enlace entre el barroco y el budismo constata el motivo oriental en Sarduy, pues por instancia *Maitreya* no es el único ejemplo de dicha unión. Valgámonos de otra propuesta. Esta dualidad provoca en este cubano una literatura que seduce y cuyo atractivo propina el sentido común del lector. Quizás sea la causa que genere que, fuera del ámbito universitario y académico, Sarduy no sea hoy en día uno de los autores leídos del *Boom* ni mucho menos una fuente de consulta en materias como la plástica o la astronomía. Ciertamente conserva su fama como teórico del barroco y del neobarroco en las aulas académicas. Pero poco importa su prestigio. Lo que interesa en una tesis sobre una novela sarduyana es, a nuestro modo de ver, la densidad interpretativa que suscita su lectura. Su inmensidad hermenéutica. Como ocurre con los textos de Borges, un gran administrador de recursos, la brevedad de los mismos es inversamente proporcional a las interpretaciones que estos generan. Algo similar sucede con los escritos de este cubano porque comparten, además de la brevedad, el peso interpretativo. La potestad intelectual que le valieron individuos como José Lezama Lima, Roland Barthes u Octavio Paz produjo en Sarduy una enorme ambición: declaraba que sus pinturas o creaciones literarias y ensayísticas requerían de una elaboración muy minuciosa, excesivamente detallada y milimétrica, de un puntillismo meticuloso. Y como se sabe el trabajo desmedido es una de las características del barroco, que busca el sobresalto y la exaltación con un recargamiento de mensajes, con una multiplicidad de alusiones, esos estallidos de referencias. Y es que, como dijo Reyes sobre Sor Juana, en cuyo honor se rompen lanzas todavía<sup>15</sup>, así nos seduce el barroco: una tesis que lo examine, mas aun si inspecciona un aspecto tan disímil como el budismo, llega a presentarse con esa naturaleza.

---

<sup>14</sup> Julia Alexis Kushigian, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In dialogues with Borges, Paz, and Sarduy*, p. 99.

<sup>15</sup> Cfr. Alfonso Reyes, *Resumen de literatura mexicana*, p. 59.

Y así finalizamos esta introducción, no sin antes mencionar que *Maitreya* pretende, a nuestro ver, aspirar a la jitanjáfora de Mariano Brull como si de un anhelo se tratara: así goza de dos valores, en efecto es una obra con un sentido gramatical, por más barroca que su sintaxis pueda ser. Pero es precisamente esa sobredosis sintáctica la que puede alejar de la lectura, la que puede dificultar su entendimiento. Ese obstáculo no es permisible en nuestro caso porque acogemos el desafío que implica una atención milimétrica, prolija y excesivamente meticulosa ante una novela que requirió esa factura. Queda por mencionar un último detalle: Sarduy compuso un soneto que evoca el sermón de Buddha dictado en Sarnath, discurso que contiene la esencia del budismo. Nos parece que por sí solo indica y sugiere lo que esta tesis ansía comunicar y transmitir:

No hay nada permanente ni veraz,  
ni ajeno al deterioro y la vejez.  
Se disuelve lo que es en lo que no es,  
y en el iris todo lo que verás.

El sujeto no es uno; sino un haz  
de fragmentos dispersos que a su vez  
-sin origen, textura o nitidez-  
se dividen en otros. No es falaz

la noción de sujeto: es un matiz  
de un color que precede a toda luz,  
el rostro en el reverso de un tapiz

que aparece un instante a contraluz.  
O el timbre inolvidable de una voz.  
Pero nunca el encuentro de los dos.<sup>16</sup>

*Ciudad de México-La Habana,*  
diciembre 2010-enero 2011.

---

<sup>16</sup> Severo Sarduy, *Palabras del Buddha en Sarnath* en *Últimos poemas* en “Obra completa”, Tomo I, p. 241.

Julio Fernández Meza

# I

*La forma errante*

Podremos admitir o rechazar en nuestros gustos el Barroco; podremos, como algunos, sonreír ante sus expresiones extremadas; podremos dejar a un lado, en el museo o en la biblioteca, sus lienzos y sus versos halagadores; pero no podremos quedar indiferentes, sino al contrario, sentir nostalgia de lo que significa la cultura del Barroco.

**Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*.**

Entonces tuvo la revelación. Pensó que el objetivo de toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito) era alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable.

**Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*.**

## Al acecho de una etimología

Barroco es una palabra cabalística y como de ensalmo y de encantamiento.

Adolfo Castañón, *Severo Sarduy: del barroco, el ensayo y la iniciación*.



INDAGAR el origen o la etimología de la palabra “barroco” nos conduce al misterio. Referida popularmente como la gruesa perla irregular<sup>1</sup>, el origen de esta palabra puede encontrarse en el siglo XIII, época de escolásticos, donde ‘baroco’ es un término mnemotécnico para retener un silogismo<sup>2</sup>:

Barbara, celarent, darii, ferion, baralipton

Cesare, camestres, festino, **baroco**, darapti

Pierre Malcuzyński comenta que en el tratado de Pietro Ispano, *Summulae logicales*, este autor explica la fórmula ‘baroco’<sup>3</sup>. En el siglo XIV, el término mnemotécnico muta de sentido; Erasmo menciona su inutilidad en 1519; en Italia, décadas más tarde, no sólo es una estrategia de memoria -“precisión de la joyería mental” de acuerdo con Severo Sarduy- sino que se convierte en un razonamiento: ‘argumento en barroco’<sup>4</sup>. Con el transcurrir del tiempo, el silogismo cae en desuso hasta tornarse “el símbolo de un formalismo ridículo”<sup>5</sup>. En el vocablo portugués ‘barroco’ encontramos el sentido que va a asociarse de manera decisiva a la palabra de nuestro interés: lo irregular<sup>6</sup>. Y para dilucidar con mayor enfoque nuestro acecho de la etimología pensemos en un recetario: desde un principio, cuando se incorpora al diccionario en 1690, la voz refiere a un término propio de la joyería; más tarde, dicha

<sup>1</sup> Cfr. Eugenio d’Ors, *Lo barroco*, p. 12; Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1385 y *Barroco*, p. 1199; Víctor Lucien Tapié, *El barroco*, p. 5 y José María Valverde, *El barroco, una visión de conjunto*, p. 7.

<sup>2</sup> Pierre Malcuzyński, *El campo conceptual del (neo)barroco (recogido histórico y etimológico)*, p. 132-133. Nuestro énfasis.

<sup>3</sup> De acuerdo con Malcuzyński, quien sigue a Pietro Ispano, así se explica la mnemotecnia de ‘baroco’: “En ese tratado, el autor explica la fórmula ‘baroco’: la primera vocal [A] indica en la primera parte del silogismo una proposición afirmativa universal, mientras que la segunda y la tercera [O] indican una proposición afirmativa particular. La [B] inicial demuestra que se trata de un silogismo irregular reducible al primer modo de la primera figura (Barbara) y la [C] indica el modo con el cual se efectúa la reducción.” *Ibid.*, p. 133.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> En la edición 22<sup>o</sup> del diccionario de la Real Academia Española se acota el mismo matiz etimológico de que venimos hablando, ‘barroco’ proviene del portugués y designa a la perla irregular.

acepción se barniza con una pátina de mal gusto, lo que evidencia lo estrambótico, la extravagancia en el referente; por último, la alusión de lo deforme se integra. Voz moldeada según los siglos. Veamos ello de manera más detallada. La primera vez que se consignó la palabra ‘baroque’ (en francés) fue en el diccionario de Furetière de 1690 donde encontramos que:

Es un término de joyería que sólo se aplica a las perlas que no son perfectamente redondas.<sup>7</sup>

Esta definición es un registro que presenta cómo en la primera acepción francesa la voz ya es particular de la perla no esférica. Aún no era ocasión para que a la palabra ‘barroco’ se le añadiera el matiz de mal gusto; con el paso de las décadas, no obstante, en las *Memorias* de Saint-Simon hallamos el sentido peyorativo que, por mucho tiempo, se adjudicó a la palabra. El barroco se emplea como un adjetivo que designa la extrañeza:

El embrollo consistía en que esas plazas estaban destinadas a los obispos más distinguidos y era muy barroco hacer al abate Bignon sucesor del Señor de Tonnere [...].<sup>8</sup>

En la edición de 1718 el *Diccionario de la Academia Francesa* recoge la voz con el sentido que le asignó Furetière. Treinta y dos años después, la edición de 1740 añadiría el sentido figurado:

Dícese también barroco en sentido figurado con referencia a lo irregular, extravagante, desigual. Un espíritu barroco, una expresión barroca, una figura barroca [...].<sup>9</sup>

En español las palabras *barrueco*, *berrueco* o *berrocal*, peculiares de las rocas y de lo nudoso, parecen análogas a la etimología de interés; tal vez la palabra ‘barroco’ proviene de Le Baroche o Baroci (1528-1612), alumno de los Carracci<sup>10</sup>; quizás se origine de *Barrocio*: “un rebuscado productor de madonas”<sup>11</sup>; acaso también contenga los matices de la usura, pues ocasionalmente en Italia los términos ‘barocco’, ‘barrocolo’, ‘barrochio’ significaron la venta de un crédito a un precio excesivo, para luego revenderse como ganga:

---

<sup>7</sup> Víctor Lucien Tapié, *Op. Cit.*, p. 5.

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 6-7.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Cfr.* Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1385.

<sup>11</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, p. 1199.

Este uso del término ‘*barocco*’ figura en numerosos documentos teológicos, jurídicos y literarios, en italiano y en latín, especialmente en un tratado sobre la criminología que data de 1606 en Florencia (*Resolutionum criminalium centuriae duo* de Pietro Cavallo o Petrus Caballus).<sup>12</sup>

Bolívar Echeverría divide en tres categorías los significados de ‘barroco’: ornamentalista, extravagante y ritualista. A la primera le adjunta seis acepciones, a la segunda, ocho y a la tercera, cinco<sup>13</sup>. Se ha trocado el sentido con que originariamente se le acotaba, el de la perla irregular. Antes designó un término de joyería que, además, sirvió para describir edificios, objetos y pinturas descritos como irregulares<sup>14</sup>. Dicho sentido ha cambiado. Así, para Sarduy, el ‘barroco’ estuvo destinado desde su eclosión a la ambigüedad, a lo semántico<sup>15</sup>. De tal manera recordamos las palabras de Adolfo Castañón, para quien el barroco alude a la cábala y al encantamiento. Y cuando su primera connotación pierde fuerza, pues ya designa lo meticuloso, lo elaborado, ‘la aplicación del orfebre’, vienen los eruditos heteróclitos -los alemanes del siglo XIX- al acecho de su origen. Irónicamente, la génesis de la palabra barroco no es acendrada y quienes por primera vez se atreven a estudiarla perfilan sus rasgos según prejuicios varios.

---

<sup>12</sup> Pierre Malczuzynski. *Op. Cit.*, p. 132.

<sup>13</sup> Cfr. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 41-42.

<sup>14</sup> Cfr. José María Valverde, *Op. Cit.* p. 7.

<sup>15</sup> Como con la voz inglesa *moon* que según un Borges hechizado recorre todo el alfabeto, Sarduy describe también las vocales en la palabra: “*Barroco*: en la sordina del flujo consonántico, la *a* y la *o*; el barroco [...] va de la *a* a la *o*.” Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1201; Cfr. *Ibid.*, p. 1385.

## Los primeros exégetas

Tengo un regalo para ti. He encontrado en Sorrento el más maravilloso de los hilos.

Thornton Wilder, *Los idus de marzo*. Ápuđ, Edmundo Valadés, *El libro de la imaginación*.

ANTES que los alemanes, nadie había estudiado el barroco<sup>16</sup>. Un conglomerado de germanos inicia el examen, análisis cuya estela aún interpreta e indaga otros gentilicios. A finales del siglo XIX, enfrascado en una profunda meditación, Heinrich Wölfflin no cavila la continuidad del barroco con su antecesor; incapaz de enlazarlo con lo clásico, pues expresaba lo contrario del Renacimiento -como si los gustos de aquel entonces consignaran dos registros, el manierismo y el barroco-<sup>17</sup>; así propone una teoría evolucionista del arte<sup>18</sup>. Él mismo amplía el campo de estudio, hasta entonces relativo a la pintura o a la arquitectura, a la literatura<sup>19</sup>.

Henri Focillon sostuvo que los dos estilos -el Renacimiento y el barroco- fueron individuales y que transitaron tres frases. Surgen de una etapa primigenia, alcanzan un equilibrio, florecen en riqueza y en fantasía<sup>20</sup>, análisis similar al de Wölfflin. Y la sombra del barroco se proyecta en distintas zonas y en diversos países<sup>21</sup>. Rigl, Weisbach y Wölfflin observan además que la Contrarreforma, el desarrollo de la Compañía de Jesús, el fortalecimiento de la autoridad del papado son las causas esenciales del barroco: así afirman que el barroco es el ‘arte de la Contrarreforma’<sup>22</sup>.

---

<sup>16</sup> Lo que explica porque el barroco se considera atípico en un modelo evolucionista del arte.

<sup>17</sup> Cfr. Víctor Lucien Tapié, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>18</sup> Cfr. Françoise Moulin Civil, *Le Néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?* en Le néo-baroque cubain, p.27.

<sup>19</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, pp. 29-30.

<sup>20</sup> Cfr. Omar Calabrese. *La era neobarroca*, p. 35; Víctor Lucien Tapié, *Ibid.*, p. 19.

<sup>21</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. *Ibid*, p. 32; Roberto González Echaverría, *Memoria de apariencias y ensayo de Cobra* en “Severo Sarduy, Obra completa”, p. 1751.

## Brevísima cronología en terceto

Es, pues, la entrada a la Contrarreforma, con el Concilio de Trento y la Compañía de Jesús, como gran manifiesto y como gran institución dinámica, respectivamente, en buena medida instrumentalizadores e ideologizadores del Barroco.

José María Valverde, *Barroco, una visión de conjunto*.

¿Qué ocurre en el Concilio? Ante todo, una nueva estructuración de la historia religiosa [...] -todo por convencer- [...].

Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco, El heredero, I. El signo eficaz*.

En muchos casos el conocimiento de que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud; para eludir ese inconveniente, los agentes de la Compañía usaban de las sugerencias y de la magia.

Jorge Luis Borges, *La lotería en Babilonia*.

EN el siglo XVI, la venta de indulgencias le parece a Lutero un sinsentido manifiesto. Gracias al ingenio de Gutenberg, su enérgica protesta ante esta norma se expande rápidamente por toda Europa, suceso que señala el inicio de lo que se conocería como la Reforma: la cristiandad occidental se bifurca (por un lado en la Iglesia Católica Romana y por otro en varias comunidades eclesiales propias, desobedientes al Papa), suscitándose un descentramiento en la órbita, es decir, comienza a perderse el centro de un sistema<sup>23</sup>. La Reforma no sólo indica tanto la ruptura de Lutero como de un séquito naciente de admiradores con la Iglesia sino también la angustia ecuménica que invade a la sociedad por entero<sup>24</sup>. Como si cada paso se correspondiera con una antítesis -labor de antípodas- la iniciativa de la Reforma engendra la Contrarreforma. España se proclama defensora a ultranza de la Contrarreforma, sumo paladín en pugna contra los que

---

<sup>23</sup> Cfr. Blas Matamoros. *El neobarroco: diferencias, tientos y ensaladas* en *Le néo-baroque cubain*, p. 15. Más adelante detallaremos qué centro pierde su órbita.

<sup>24</sup> Cfr. Víctor Lucien Tapié, *Op. Cit.*, p. 25.

adoptaron otra ley. Y su influencia en el continente sería decisiva<sup>25</sup>. Para Orozco Díaz este conflicto es “doble y más violento en la península”<sup>26</sup>. No es de sorprender que a los protestantes se les llamara ‘perros luteranos’ como si el peso de la frase no recayera en la condición canina sino en el adjetivo que denota el desacato. En los tiempos de la Contrarreforma notamos dos hechos de capital importancia: el Concilio de Trento y el nacimiento de la Compañía de Jesús. El primero, ocurrido entre 1545 y 1563, tiene como tema principal la reunificación de la Iglesia, fragmentada por la reforma luterana. En este ámbito de polémicas y discusiones la cristiandad católica reordena su historia; una apuesta por el convencimiento y una furia pedagógica dirigen dicha novedad<sup>27</sup>. El segundo hecho implica a los jesuitas, los miembros de la Compañía de Jesús, orden fundada por San Ignacio de Loyola en 1534; congregación religiosa de magnitud singular. A dicha necesidad de convencimiento responde el arte de la Compañía:

[...] un arte literalmente de los *tape-à-l’oeil*, que pusiera al servicio de la enseñanza, de la fe, todos los medios posibles, que negara la discreción, el matiz progresivo del *sfumato* para adoptar **la nitidez teatral**, lo repentino recortado del **claroscuro** y relegara **la sutileza simbólica encarnada por los santos**, con sus atributos, para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente, puntuada de pies de mendigos y de harapos, de vírgenes campesinas y callosas manos.<sup>28</sup>

En la séptima sesión del Concilio, encargada del sacramento, del bautismo y de la confirmación, se observa una propuesta que -sin saberlo- alude a una “semiología del barroco”<sup>29</sup>. El signo cobra eficacia si se le representa. Privilegio de lo escenográfico: el sacramento equivale a la representación del sacrificio de la cruz. En la sesión vigésimo-quinta se expresó que el artista, por medio de imágenes y pinturas, debe instruir y confirmar a las masas, recordándoles los artículos de fe pero, también, impulsando su fervor por la divinidad. Inspiraciones así motivaron a la Compañía de Jesús: el arte se torna pedagógico, plenamente seductor, didáctico. El desequilibrio, la deformación no sólo estimulan la veta expresiva sino que encausan otra lectura de la realidad<sup>30</sup>. Los jesuitas se proclaman exégetas en el torbellino reformista, como si la demanda de la

---

<sup>25</sup> Observamos esa contundencia en la siguiente frase: “Ciertos sentimientos contrarreformistas penetraron, a su vez, a países protestantes, según Watkin. Para Hatzfield, el origen del barroco europeo se debe a España cuyo carácter relegó el italiano y el clásico de la literatura del siglo XVII.” Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, p. 47.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>27</sup> Cfr. Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, pp. 1405-1406.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 1385. Nuestro énfasis.

<sup>29</sup> Severo Sarduy, *Ibid*, p. 1406.

<sup>30</sup> Cfr. Emilio Orozco Díaz, *Ibid*, p. 47; José Antonio Maravall, *Op. Cit.*, p. 161.

divinidad promoviera tal cauce: los miembros de la Compañía son los hermeneutas capaces de orientación, los pastores en el rebaño. Y los tiempos de la Contrarreforma son idóneos para la orden. Hombres de época, los jesuitas consideran la Creación como una obra en proceso, un curso de continuo oscilar que se inclina, según el peso de las eras, entre el Bien y el Mal<sup>31</sup>. El mundo no es sólo un valle de lágrimas sino, asimismo, la oportunidad a la beatitud, a la “ética”<sup>32</sup>. La pedagogía del jesuita se enarboló de símbolos que remitieran a “las cosas y a las nociones”<sup>33</sup>. Precisamente como si sus medios se correspondieran a los del mago y su estratagema encantara a la vez que instruyera, analogías que nos recuerdan los rótulos de este apartado. El arte del *tape-à-l’oeil*, de lo llamativo: hábiles ornamentos en la búsqueda de la persuasión. La equivalencia encaja sin trabas; lo literal no basta. Y justo el Concilio es la asamblea que permite a la cofradía un ímpetu sin igual. Como un triángulo equilátero en simbiosis con sus aristas: el intérprete en tiempo y espacio. Con la Compañía de Jesús, con la Contrarreforma y con el Concilio de Trento (curiosa triada de *c*) se evidencia, en efecto, la entrada del barroco en la historia<sup>34</sup>. A partir de lo ocurrido en Trento se pueden explicar muchas características del arte barroco<sup>35</sup>. Organicémoslas en binomios.

---

<sup>31</sup> Cfr. Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p. 66.

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> Samuel Arriarán, *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*, p. 24.

<sup>34</sup> Cfr. José María Valverde, *Ibid.*, p. 13.

<sup>35</sup> Cfr. Emilio Orozco Díaz, *Ibid.*, p. 46.

## Series dobles en el barroco

El dato sorpresivo, sorpresa de chispa en un macrocosmos, que busca ansiosamente su par, que se lanza a completar la extensión de una piel.

José Lezama Lima, *La expresión americana*.

Y en los siglos XVII y XVIII, centurias del barroco, se hizo la luz, como en las primeras palabras de Las Escrituras. Como todo fenómeno, éste no se compone de un único elemento; para surcar sus cavidades insondables hay que entrever la red de factores dobles que integran el barroco. Llegó el momento de cavilar una duda capital: ¿quién o qué segmentó en dos el barroco, quién empuñó el sable divisor, quién difundió la faramalla que polarizaría el estilo? Porque está escindido dualmente, como si ello constituyera su esencia, el barroco se nos presenta así más completo y unitario que si no lo estuviera<sup>36</sup>. Aquellas dos partes son las antípodas, los extremos, los contrarios. Ejemplificar los trozos que lo conforman sería tan vasto que un registro sensato no compete a los motivos de estas notas. Ese piélagos, empero, nos traza un esqueleto del barroco: la contemplación del monstruo que es el barroco no debe forzosamente invocar el miedo sino conducirnos al asombro. Anunciamos de tal modo cuatro series dobles en el barroco: una relativa a los estilos (lo clásico, lo barroco), otra relacionada con el gusto (lo *kitsch*), una tercera referente a la geografía y una última alusiva a una tetrarquía.

## Caras de la moneda: lo clásico y lo barroco

Que j'aime à faire connaitre ce nombre utile aux sages!

3 1 4 1 5 9 2 6 5 3 5

6.  $\pi = 3.1415926535\dots$  Los franceses tienen esta regla mnemotécnica: contar las letras de la frase (verso dodecasílabo fácil de retener). [...] Y entiendo que hay otro verso más para las siguientes cifras, pero lo ignoro.

Alfonso Reyes, *Einstein. Notas de lectura*.

RENACER de las cenizas como el pájaro de fuego, renacer en criaturas infinitas durante vidas infinitas acorde a la reencarnación o la metempsicosis, así el primer verbo

---

<sup>36</sup> El barroco puede intuirse como un tercer elemento (la punta de un triángulo isósceles) que depende necesariamente de los opuestos para alzarse como estilo, como modo de ver las cosas.

de este párrafo -renacer- va a generar un sustantivo: el Renacimiento. Para la cultura occidental, el hombre de Grecia o de Roma simboliza el arquetipo. La mujer se presenta como un enigma magnético, como el ideal de belleza. Desde cualquier punto de vista teológico, filosófico, astronómico, económico y político la imagen que el Renacimiento despliega tiene que ser la del centro, un “sistema de esferas concéntricas que orbitan en torno a un centro fijo e inmutable”<sup>37</sup>. Culminado el otoño de la Edad Media, el Renacimiento se alza incólume:

Los rasgos que fijan el perfil del clasicismo restaurado participan de los que son esenciales en diversas circunstancias de tiempo y de lugar dentro del complejo cuadro de características del milenio esplendoroso de Grecia y de Roma.<sup>38</sup>

En dicho esquema, la Divinidad representa ese centro; en el Mapa de la Creación todo gira ante Dios. El emblema de lo perfecto no es otro que el círculo. Recordemos la frase de Alanus de Insulis: ‘Dios es una esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna’. Y si uno de los posibles abuelos del barroco es un silogismo, ¿por qué no, a modo de analogía, el Renacimiento puede hallarse en  $\pi$  como en el epígrafe que corona este apartado? Así, las palabras que evocan a esta época son el equilibrio, la armonía, el claro raciocinio de la Antigüedad<sup>39</sup>. La templanza como búsqueda y fin, el sosiego como emisario de lo abstracto. Este cúmulo de características en una sola fórmula es lo que los estudiosos llaman Renacimiento<sup>40</sup>. Una ecuación en la Historia.

Para Víctor Lucien Tapié<sup>41</sup>, el manierismo -que indica que algo está hecho ‘a la manera de’- inicia en Italia en 1530 manifestándose más tarde en los Países Bajos, en Francia, en España y en Inglaterra y concluyó en 1580. Visto como sombra del Renacimiento<sup>42</sup> éste permaneció en el palco y no en el escenario, es decir, fueron confundidos entre sí. Cuando el Renacimiento concluyó su papel teatral el manierismo se inmiscuyó tímido, pero ansioso, y más tarde el barroco entraría en escena, ignorante al principio, de su condición de actor. Más tarde, Wöllflin enlaza el manierismo y el

---

<sup>37</sup> Arnold Hauser, *Op. Cit.*, p. 105.

<sup>38</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *El barroco literario*, p. 15.

<sup>39</sup> Cfr. Emilio Orozco Díaz, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> Cfr. Guillermo Díaz-Plaja, *Ibidem*.

<sup>41</sup> Cfr. Víctor Lucien Tapié, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>42</sup> Cfr. *Ibidem*.

barroco, considerándolos “un sinónimo”<sup>43</sup>. Para Orozco Díaz, la confusión entre dichos términos “inicia al analizarlos desde criterios morfológicos”<sup>44</sup>. El manierismo -intelectual y elitista- no puede engarzarse al barroco, ancorado con frecuencia en las aguas de la subjetividad. De acuerdo con Hauser, lo decisivo para diferenciar ambos estilos consiste en que el barroco alcanza a las masas mientras que el manierismo excluye a la sociedad<sup>45</sup>; sin embargo, el gusto del barroco por lo complicado, lo paradójico, “lo refinado”<sup>46</sup> proviene de matices que derivan de la voluntad artística del manierismo. De rasgo común se tiene que el manierismo mezcla lo real y lo irreal, tiende a contrastar drásticamente lo insoluble, gusta de la paradoja, suya es una mentalidad irracional<sup>47</sup>. El manierista comprende la capacidad de asombro que se encuentra en la desmesura, eso que sacude con fuerza el ánimo<sup>48</sup>. Opuesto al clasicismo, este estilo, sin embargo no es romántico<sup>49</sup>. No es extraño que para marcar una etapa evolutiva del Renacimiento al barroco se coloque el manierismo en el peldaño de la transición<sup>50</sup>.

En efecto, un primer grupo dual consiste en la ambivalencia entre lo clásico (subdividido, a su vez, entre el Renacimiento y el manierismo) y lo barroco. Este último ocurre después del manierismo, posterior a su vez al Renacimiento. En principio, el barroco se alimenta de sus antecedentes para incluirse en el modelo; así, sus formas de expresión son las mismas que las del Renacimiento sólo que, con el oscilar del tiempo, se agitan y se retuercen<sup>51</sup>. En su niñez, el barroco quiere avivar ese canon (quizás la lumbre clamaba más leños), a ello responde el anhelo de una “dramaticidad originaria que siente dormida en sí mismo”<sup>52</sup>. Pronto descubre que el canon se agotaba. Claves del enigma: el juego de paradojas y torceduras del círculo, la pugna de los contrarios, el desorden de los planos de representación, todo ello significa su primer brío.

---

<sup>43</sup> Arnold Hauser, *El manierismo, crisis del renacimiento*, p. 14. Según este crítico, tal impropiedad alcanza los ojos de Croce o de Karl Vossler.

<sup>44</sup> Emilio Orozco Díaz, *Ibid*, p. 39.

<sup>45</sup> Cfr. Arnold Hauser, *Op. Cit.*, p. 17; Emilio Orozco Díaz, *Op. Cit.*, p. 42.

<sup>46</sup> Arnold Hauser, *Ibid*, p. 19.

<sup>47</sup> Cfr. *Ibid*, pp. 22-23.

<sup>48</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Op. Cit.*, p. 426.

<sup>49</sup> Cfr. Arnold Hauser, *Ibid*, p. 41.

<sup>50</sup> Cfr. Emilio Orozco Díaz, *Ibid*, p. 39.

<sup>51</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 30.

<sup>52</sup> Bolívar Echeverría, *Op. Cit.*, pp. 45-46.

El trabajo del barroco ya no es sólo con el canon, sino que está por encima de éste. De tal manera:

El arte barroco encuentra así lo que busca: la necesidad del canon tradicional, pero confundida con la suya, contingente, que él pone de su parte y que incluso es tal vez la única que existe realmente. Puede decirse, por ello, que el comportamiento barroco parte de la desesperación y termina en el vértigo: en la experiencia de que la plenitud que él buscaba para sacar de ella su riqueza no está llena de otra cosa que de los frutos de su propio vacío.<sup>53</sup>

Desligándose del canon es cómo el barroco generará formas propias porque, al darse cuenta que no podía partir exclusivamente de lo clásico e instalarse ahí (ser de alguna manera la continuidad del Renacimiento), desplazarse desde una dirección puesta en marcha por su antecedente<sup>54</sup>, invierte los procederes de sus abuelos para descubrir una valía singular. Generar formas de modo opuesto al Renacimiento, tal es la cuestión del barroco: su equilibrio es el desequilibrio; su forma, la elipsis (en astronomía, “la elipse”<sup>55</sup>, concepto que detallaremos a su momento); hace de la controversia “un instrumento de fidelidad”<sup>56</sup>; procura conmover y seducir y no atemperar el ánimo<sup>57</sup>; el desdoblamiento de la personalidad es múltiple y vicioso<sup>58</sup>; la mujer se contempla como ‘fragmento palpitante de vida’, ya no es sólo un ideal inalcanzable o una etérea aspiración que permita el verso (“el barroco aniquila las mujeres que eslabonan el cielo con la tierra”<sup>59</sup>) sino una suma de primores. Todos los rasgos anteriores son contrarios a los atributos del Renacimiento, fina malla armoniosa, tenue arquitectura mental. Envuelto en volutas, ornamentado con todo tipo de beatitudes, poco a poco el barroco ubica su esencia. El canon le habla aún pero se aleja, tal vez motivado para formar el propio. Y el ideario del estilo bien labró los modos de comportamiento, como el de España, defensora de la Contrarreforma. Ese impulso, por ejemplo, nos explica el sentido trascendente del barroco para España: la defensa de los verdaderos ideales de la Iglesia como sinónimo de su responsabilidad para con el

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Op. Cit.*, p. 77.

<sup>55</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, p. 1223 y *El barroco y el neobarroco*, p. 1386.

<sup>56</sup> Bolívar Echeverría, *Ibid*, p. 44.

<sup>57</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Ibid*, pp. 167-168.

<sup>58</sup> Cfr. Eugenio d’Ors, *Op. Cit.*, p. 111.

<sup>59</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Op. Cit.*, p. 63.

Creador<sup>60</sup>. Pero, una disquisición sobre un término alógeno se ciñe en estas páginas como una especie de afrenta a la continuación de la pesquisa.

### Un gusto marginal, el *kitsch*

¿Contribuirá esto a aclarar, sobre una base de explicación histórico-social, por qué al estudiar el Barroco hemos de estudiar o por lo menos hemos de contar con la presencia del mal gusto, de lo feo, de la obra de bajo estilo?

José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*.

*Kitsch*. adj. Dicho de un objeto artístico: Pretencioso, pasado de moda y considerado de mal gusto.

Diccionario de la Real Academia Española, 22<sup>o</sup> edición. p. 905.

¿CÓMO percibir el *kitsch* en el barroco? ¿Y debido a qué motivos? El público del siglo XVII y XVIII descubre una capacidad para aburrirse<sup>61</sup>, la cultura popular estriba en el campo y la necesidad de ocio y esparcimiento ocupa las mentes del entonces, una voluntad imperiosa por el recreo genera la presión para “obtener un género de cultura idóneo al consumo”<sup>62</sup>. Nace una mercancía: el *kitsch*. Distracciones creadas por los menesteres de las masas. Y dicha mercancía es análoga de su cultura, o sea:

una cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos, con repetición standardizada de géneros, prestando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado.<sup>63</sup>

Entonces, el *kitsch* surge justo donde es requerido. No es un mero afán de la clase culta por distribuir el saber en planeadas dosis; se trata, por el contrario, de elaborar una cultura vulgar para las masas que converja con la de la clase media -capaz de leer- y cuya práctica en el ámbito cultural es posible.

<sup>60</sup> Cfr. Emilio Orozco Díaz, *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>61</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Op. Cit.*, p. 180 y nota al pie, p. 183.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 180.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 182.

Pero la contrapartida no se hace esperar. Al hablar de *kitsch* se interpone, deseoso de protagonismo, el mal gusto, como si lo acechara “desde el neoclasicismo hasta Croce, pasando por todo el siglo XIX”<sup>64</sup>. Aquel mal gusto estuvo presente al hablar de lo barroco, porque, a los ojos de los estudiosos, este estilo se desfasaba del arquetipo que vimos en nuestro apunte sobre el Renacimiento, cuya inspiración fue lo clásico. Ya que Benedetto se introdujo en nuestra sintaxis demos un ejemplo de un posible silogismo suyo: “lo que es verdaderamente arte no es barroco y lo que es barroco no es arte”<sup>65</sup>. El mal gusto se hermana con el barroco precisamente por esta dicotomía con el modelo<sup>66</sup>. Y la producción artística correrá por dos rutas: por un lado, la búsqueda de fineza y orfebre de las obras típicamente barrocas y, por otro, la diversificación de una cultura para el vulgo. Así se nos presenta el fenómeno del *kitsch* en una relación dual. Comprende una cultura de baja calidad e incluye, si es el caso, una cultura ‘mala’ (el adjetivo lo cincela Maravall), pero se anexa indudablemente con una cultura de mayor calidad; relacionar el *kitsch* con el barroco tiene sentido si se toma en cuenta que, como lo apunta la Real Academia Española en su diccionario, nos topamos con lo ‘pretencioso y de mal gusto’; cualesquiera sea la división -de baja o alta calidad- de las culturas:

[...] cumplen, en fin de cuentas, la misma o muy parecida función y, en definitiva, si ello es así, es porque responden a una demanda de igual naturaleza.<sup>67</sup>

¿Se puede concebir el *kitsch* como un parásito en espera de un huésped próximo, de esa futura tradición cultural? Es menester pensar que en una cultura vulgar y de baja calidad (imaginemos a un Maravall en su despacho expulsando adjetivos como aquél a sus páginas) identificamos el *kitsch*<sup>68</sup>, hallamos su huella no por la incapacidad artística de un productor cultural o por la afasia crítica de un público receptor sino por una cuestión de gusto. Precisamente en este punto convergen los datos anteriores con el *kitsch*. Y así para Maravall se evidencia lo siguiente:

Lo que en el Barroco hay de *kitsch* es lo que en el Barroco hay de técnica de manipulación; por tanto, [...] [de] una ‘cultura dirigida’.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> Gonzalo Celorio, *Del barroco al neobarroco*, p. 77.

<sup>65</sup> José María Valverde, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>66</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Op. Cit.*, p. 185.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 186.

<sup>68</sup> Cfr. *Ibid*, nota al pie de p. 187.

<sup>69</sup> *Ibid*, pp. 194-195.

Si el barroco es difundido es porque cumple, en efecto, con esa función divulgadora, de cierto modo pedagógica y didáctica (como vimos en las estratagemas de los jesuitas). Requiere necesariamente que el fenómeno se acerque a las masas populares<sup>70</sup>, de ahí que se le califique como ‘cultura dirigida’ pues al gozar de receptores se acomete en la memoria de sus coetáneos. Ese impulso que magnetiza las multitudes proviene, a su vez, del arte. Son “la alegoría y el simbolismo”<sup>71</sup> los dadores de analogías; la esfera elitista del saber ya no porta exclusivamente los jeroglíficos de los artistas y en los ámbitos urbanos -fiestas o ceremonias religiosas- el emblema ya no se coló en la cuchipanda sino es invitado al festejo. De modo que tal técnica tiene como fin “impressionar a la gente”<sup>72</sup>. Por otro lado, y puesta en perspectiva, ¿no es la alegoría didáctica? ¿No es su fin instruir? Una cultura alienada -esto es, enajenada- lleva a mujeres y hombres a caminar fuera de la senda ordinaria, a ser otros personajes en ‘el gran teatro del mundo’, sin duda, a *descentrarse*. Esta técnica es el cimiento para interpretarla como una ‘cultura dirigida’:

La base para que el Barroco pueda ser una cultura dirigida se descubre en que fundamentalmente es una cultura de alienación.<sup>73</sup>

En los siglos XVII y XVIII el gusto padece una modificación decisiva<sup>74</sup>. Aunque el gusto individual no se niega, el colectivo corresponde a la época referida; éste, por inclinación a lo extrarracional o a lo sensible y por un relativo desfase de lo intelectual, ancla idóneo en el mar del barroco. Veamos estos siglos como tiempos de masas (para Maravall, “el siglo XVII fue el primero de la historia moderna”<sup>75</sup>). Cuando es un adjetivo lo *barroco* se intuye como de mal gusto, como *kitsch*, porque, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, se ha empleado de tal manera. Cabría añadir otra característica para este adjetivo: la exuberancia<sup>76</sup>. Por ahora, sin embargo, un océano, el Atlántico, introduce otra secuencia dual.

---

<sup>70</sup> Cfr. *Ibid*, p. 201.

<sup>71</sup> Francisco Jarauta, *La experiencia barroca*. p. 71.

<sup>72</sup> José Antonio Maravall, *Op. Cit.*, pp. 212.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 429.

<sup>74</sup> Cfr. *Ibid*, p. 219.

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 221.

<sup>76</sup> Cfr. *Ibid*, p. 418.

## En los bordes del Atlántico: el barroco español y el barroco americano

SI a dos barrocos corresponden dos continentes, ¿es válido hablar sólo en términos de latitud? Sin duda, el primer rasgo para singularizarlos depende necesariamente de la región a la que pertenecen. De tal modo es posible percibir el barroco europeo y el barroco americano similares a la estalactita y a la estalagmita, nódulos rocosos<sup>77</sup> cuyo origen es análogo y que, pese a formar una eventual columna, se otean por separado. Consideremos un hecho velado: la Reforma protestante así como la conquista de América ocurren a la vez<sup>78</sup>. En efecto, la primera quebranta la unidad de la Iglesia diluyendo el centro de ecúmene europea; la segunda, por otro lado, implica la incorporación de una zona planetaria ignota a Occidente, tarea que cobrará cuantiosas vidas en siglos futuros. Pero, las simultaneidades no se agotan ahí. Luego, en la Contrarreforma, España blande la espada y sostiene el broquel contra los luteranos; más sorpresas se evidencian al advertir que tanto en la Contrarreforma como en la toma de América, España protagoniza los sucesos. Uno de los fines más acuciantes del barroco europeo, y en particular el español, consiste en tonificar los valores religiosos que la Reforma contradujo; ello explica, por ejemplo, el que su expresividad esté encaminada “más a lo sensitivo que a lo intelectual”<sup>79</sup>. Y no sólo apuesta el barroco europeo por el fortalecimiento de la verdadera fe sino que, además, justifica el absolutismo, mostrándose tajantemente conservador al preservar la concepción teocéntrica como modo de gobierno, eco del medievo. Después de todo, si correspondió pensar a la Tierra como el centro del cosmos, modelo geocéntrico de entendimiento, el rey y el Papa encajaban asimismo en el sistema, como núcleos en las células. No obstante, ello anquilosará el avance hacia la modernidad burguesa. Precisamente como el mundo se ha agrietado, el barroco se presenta como la respuesta a una crisis<sup>80</sup> de orden económico, político y social. Esbochemos las causas de la conmoción; así, el cataclismo puede evidenciarse en seis puntos<sup>81</sup>: ๓) En el siglo XVII se percibe un azoro de los valores y

---

<sup>77</sup> ¿Qué mejor referir esta descripción y asemejarla a la del *barrueco* que vimos ya en la etimología de nuestro polisémico vocablo?

<sup>78</sup> Cfr. Blas Matamoro, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>79</sup> Gonzalo Celorio, *Op. Cit.*, pp. 85-86.

<sup>80</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>81</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 66-67.

de los modos de comportamiento, tales como el honor, el vasallaje, la riqueza, la herencia, la pobreza. ☞) Dicho alboroto axiológico coloca en jaque la integración de los individuos. ☞) La discordia se extiende a la colectividad. ☞) Los vínculos sociales, ya transformados, se tensan; el estrés, más que la laxitud, inclina los platos de la balanza de la sociedad. ☞) Ecllosionan nuevas agrupaciones, como efecto del punto anterior, cuyos roles sociales promueven inquietudes en toda Europa y, quizás con mayor relieve, en la España del momento. ☞) Ante tales hechos, las críticas se multiplican. Éstas reflejan conductas torcidas y sentimientos de angustia entre diversos grupos que, de sufrir determinada presión, detonan en sediciones e insurgencias.

De tal modo el desastre se concientiza en sus coetáneos. Es esta una percepción que busca intervenir en las cosas y que se desfasa de una actitud pasiva frente al desequilibrio. Encontrar un proceder, un método que expulse la inestabilidad de la gente, que la conduzca hacia “el bienestar perdido”<sup>82</sup>. Lógica de las eras: las crisis impulsan el ingenio. Y un caso así fue la “cultura del barroco”<sup>83</sup>, fenómeno divisado durante casi toda la centuria y cuyo comienzo se manifiesta desde el crepúsculo del siglo XVI (a partir de 1590) a 1680<sup>84</sup>. No obstante, una nueva temporada se acerca. La Casa Borbónica se asienta en España; el barroco se trunca de golpe; lo neoclásico busca suplantarlos pero falla, porque en la península éste es una importación, un paréntesis, mientras que el otro ha sido visto como el gusto del ibérico “por antonomasia”<sup>85</sup>. Al transitar por el siglo XVIII, el fulgor de este barroco no sólo fue cercenado sino que ha sido sometido a las normas del neoclasicismo<sup>86</sup>. En las ‘nuevas tierras’<sup>87</sup> adquiere un carácter propio y nace en el Nuevo Mundo la amalgama de dos continentes, fusión que origina el barroco americano. Y éste gesta “rasgos de identidad”<sup>88</sup>. Aunque nadie ignora que la cultura en América es fruto del árbol de la cultura en Europa resulta reductor sugerir que el barroco americano sólo es una mimesis de su antecedente.

---

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 63.

<sup>84</sup> *Cfr. Ibidem*.

<sup>85</sup> Gonzalo Celorio, *Op. Cit.*, pp. 84-85.

<sup>86</sup> Ya está difuminada la estela de los ‘siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados’. Y -para prolongar la cita alusiva a la extinción de la llama- como diría Chesterton, en su célebre poema *Lepanto*: ‘Cervantes en su galera envaina la espada/ [...] Y ve sobre una tierra fatigada un camino roto en España’.

<sup>87</sup> O, según Edmundo O’Gorman, *inventado*. No obstante todavía no es tiempo de examinar ese matiz.

<sup>88</sup> Gonzalo Celorio, *Op. Cit.*, p. 91.

Las creaciones culturales americanas “son ante todo recreaciones y elaboraciones originales a consecuencia del choque con las culturas indígenas”<sup>89</sup>. ¿Pero cómo y cuándo se generan esas señas de identidad? Si en América una conquista armada se justifica por una conquista espiritual, de suerte que la anexión de tierras a la corona se respalda por medio de la fe, ello responde a una mentalidad congruente en tiempo y contexto. Pues, como si la Historia le concediera los engranes de una continuidad, España ha presenciado cambios capitales en su seno, desde la expulsión de los musulmanes de su península, pasando tanto por la iniciativa de Nebrija como por una eventual unificación de los reinos, hasta el blindaje del dogma ante la Reforma. Y la conquista en sus dos facetas -peninsular y americana- se acopla en dicha continuidad. Recuperar las tierras usurpadas por el Islam fue esencial para España, hecho que se traslada con sus particularidades al nuevo continente. Aunque ahí las tierras no se recuperen, pues ni siquiera han sido despojadas de manos hispánicas, sí corresponde sintomáticamente al carácter español la apropiación geográfica de América. Tal mentalidad, afín a la frase de Maquiavelo, garantiza que la conquista armada no haya sido un exterminio sin sentido. En aquel marco ideológico, el arte barroco se divulga con dos fines eminentes: evitar la heterodoxia en los criollos e incorporar los nativos al sistema cultural tanto español como occidental. Para cumplir esos propósitos los cónclaves religiosos entran en escena. Por supuesto, los nuevos territorios no eran ajenos a las poblaciones. Incardinarlas, amén del segundo objetivo, implica recurrir al evangelio, entendido como ‘buen mensaje’, al “arte de la persuasión”<sup>90</sup>. En efecto, la mano hispana (militar, teológica y cultural) carece de precedentes en los nuevos territorios; en esa senda se produce la aleación de lo oriundo con lo ultramarino y con ello un arte eclosiona.

Una de las primeras señas de esta mixtura es el arte *tequitqui* (“José Moreno Villa le dio el feliz nombre”<sup>91</sup>), que en náhuatl -*lingua franca* de Mesoamérica- quiere decir ‘tributario’, análogo al término *mudéjar*, que significa ‘vasallo’ en árabe, vocablo utilizado tanto para los musulmanes a quienes se les permitía seguir viviendo entre los hispanos (sin mudar de fe) a cambio de un tributo, como para el arte -principalmente arquitectónico- caracterizado por elementos cristianos con ornamentaciones árabes.

---

<sup>89</sup> Samuel Arriarán, *Op. Cit.*, p. 201.

<sup>90</sup> Françoise Moulin Civil, *Op. Cit.*, pp. 26-27.

<sup>91</sup> Gonzalo Celorio, *Ensayo de contraconquista*, pp. 86-87.

Tímidas y sutiles, en principio, algunas manifestaciones del arte *tequitqui* pueden observarse en:

[...] un guajolote en una escena en que Francisco de Asís “dialoga” con diversos animales, o un caballo calzado con huaraches [...].<sup>92</sup>

Poco después, estas muestras pierden su retraimiento y se potencian cuando ocurre un sincretismo neto en el barroco de América. El nativo comienza a participar activamente en un mundo que lo ha despojado casi por completo de todo derecho. Una originalidad inesperada se aposenta en los proyectos hispánicos: la mano de obra -también americana- añade elementos de su repertorio imaginario a la iconografía cristiana, tales como plumas, arcos, flechas, elementos todos salpicados de policromía; las uvas se codean con las frutas del trópico. Encontramos otra exhibición del barroco americano en los trabajos del indio Kondori, oriundo del Perú. Su portento es asombroso, pues logra combinar lo español y lo incaico en una esfera de símbolos, limitándose -verbigracia lezamiana- a una reverencia, a un saludo:

Su arte es como un retablo donde a la caída de la tarde, el mitayo sólo desea que le dejen colocar la semiluna incaica en el ordenamiento planetario de lo español [...]. Parecía contentarse con exigirle a lo hispánico una reverencia y una compañía.<sup>93</sup>

Otro sorprendente caso es el criollo Aleijadinho, natural del Brasil, hijo de un arquitecto portugués y de una esclava africana. En su madurez la lepra lo invade y su habilidad queda mermada. Pero logra un prodigio inusitado. Sus manos, sustituidas por instrumentos, consiguen una pulcra simbiosis: la unión de lo africano y de lo español. Como apunta nuevamente Lezama:

Él mismo, pudiéramos decir, es el misterio generatriz de la ciudad. [...] vive de noche, desea no ser visto, rodeado del sueño de los demás, cuyo misterio interpreta. En la noche, en el crepúsculo de espeso follaje sombrío, llega con su mulo, que aviva con nuevas chispas la piedra hispánica con la plata americana [...].<sup>94</sup>

El barroco americano se interpreta a partir de la mezcla. No se generó espontáneamente ni tampoco fue truncado, merced de una imposición, como le ocurrió a

---

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 87. Ejemplos como las capillas del siglo XVIII -San Francisco Acatepec y Santa María Tonanzitla- son casos visibles de la amalgama del *tequitqui*.

<sup>93</sup> José Lezama Lima, *La expresión americana*, p. 324.

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 325.

su primo europeo. En América, el barroco es una “piedra miliar”<sup>95</sup>, como lo indica Alfredo A. Roggiano en esta tabla<sup>96</sup>:

Barroco en Europa	Barroco en América
Emerge de la naturaleza -considerada como perfecta- pero, a partir del Renacimiento, cesa de ser el único referente.	Emerge del mito -considerado como la realidad.
El realismo es una contradicción causal, una analogía metafórica de lo disímil, una intensificación, un adorno, un encubrimiento, una lejanía, una alusión.	Hay una inmanencia de la realidad. Lo mágico no conoce contradicción causal. Al ser mítica la realidad, lo trágico deforme es una presencia, no una alusión.
Una voluntad por hacer invisible lo visible. Uso de lo concreto como disfraz, alegoría, emblema. Hacer gráfico el ocultamiento.	Una voluntad por hacer visible lo invisible. Uso de la identificación como sentido (ej. Zorra= astucia).
Transforma la apariencia en valores plástico-formales, según el modo de ver del artista. Es más un <i>hacer</i> que un <i>ser</i> : el parecer como resultado de la <i>acción</i> del sujeto.	No transforma la apariencia, observa captaciones, según un sentido o significado mítico, deidades encarnadas, concepciones metafísicas: <i>ser</i> en la esencia.
Lucha entre el hombre y su tiempo. Enfrentamientos entre sistemas de cultura y civilizaciones: la Historia como drama.	Lucha entre la realidad y el hombre. Enfrentamientos entre dioses, la naturaleza y sus criaturas: la vida como drama.

La hibridez hace del barroco americano un arte colorido y popular, que vitaliza el continente y le entrega tanto a mestizos y a criollos (cabría agregar a los naturales vivos en ese entonces o a peninsulares como Francisco Javier Mina) un carácter que se distancia, merced de esa combinatoria, de los modos del Viejo Mundo. La algarabía prepara la rebelión y la inquietud en ciernes. Pero, antes de trazar las pautas de la agitación, otros dos pares de combinatorias claman su espacio en estas notas.

<sup>95</sup> Adolfo Castañón, *Severo Sarduy: del barroco, el ensayo y la iniciación* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1645.

<sup>96</sup> Cfr. Alfredo A. Roggiano, *Acerca de dos barrocos: el de España y el de América*. pp. 46-47. El autor denomina el barroco de América como ‘barroco indígena’. Aunque avalamos la tesis creemos, sin embargo, que aquí es más pertinente dividir las categorías por continente y no por sociedad.

## Tetralogía del barroco: de Eugenio d'Ors a Severo Sarduy

Tú no buscarás cuatro objetos mágicos; buscarás a los cuatro maestros que forman el velado tetragono de la Divinidad.

Honorio Bustos Domecq -o, tal vez, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Cazares-, *Las doce figuras del mundo*.

CUATRO individuos se aparentan entre sí por una curiosa convergencia: de Eugenio d'Ors a Alejo Carpentier y de José Lezama Lima a Severo Sarduy hallamos un florilegio de interpretaciones en torno al barroco. En efecto, este cuarteto de autores se propuso cada uno de un modo y manera analizar los pormenores de esa polisémica voz. Es tiempo de referir las particularidades que cada uno apreció en torno a este fenómeno de la cultura. Los hemos elegido como teóricos apropiados para esbozar esta palabra precisamente porque todos ellos, además de haber esbozado un sistema sobre el barroco, también legaron una literatura precisamente así, barroca. Nuestro adentramiento ante esta tetralogía sigue un orden cronológico, por ello comenzamos con d'Ors y finalizamos con Sarduy. Esta indagación también se rige por una dificultad hermenéutica porque conforme se suscitan los planteamientos de cada autor asimismo aumentan las lecturas y juicios alrededor del barroco.

Decía Eugenio d'Ors que si el barroco es el arte en que las líneas de entrecruzan, ¿[...] no habríamos por ventura de encontrarlo en las más diversas épocas de la historia humana?

Víctor Lucién Tapié, *Lo barroco*.

En los ensayos *El barroco y el neobarroco* y *Barroco*, Severo Sarduy consigna el nombre de Eugenio d'Ors y el catalán, a su vez, habla en su estudio titulado *Lo barroco* sobre el 'eón'. Según d'Ors, ese vocablo procede del neoplatonismo. Un eón es una marca de historia, "un desarrollo inscrito en el tiempo"<sup>97</sup>. Al consultar el diccionario de la Real Academia Española -tomo perenne en esta pesquisa- constatamos que, en efecto, 'eón' proviene del inglés y del griego y significa 'periodo de tiempo indefinido de larga

---

<sup>97</sup> Eugenio d'Ors, *Op. Cit.*, pp. 72-73.

duración”<sup>98</sup>. Por tanto, “en el ‘eón’, lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes”<sup>99</sup>.

Entonces, ya en contexto, comprendemos porqué Eugenio d’Ors afirma que el barroco es “una constante humana”<sup>100</sup>. Esto conduce a ese teórico a pensar cuál es el denominador común que enlaza entre sí elementos como la Contrarreforma, el luteranismo, los franciscanos, de modo que, de sortear la solución, uno mismo comprende el enigma del barroco “en todos los países, en todas las épocas”<sup>101</sup>. Desde luego, en esta óptica, el barroco es el idioma de la cultura<sup>102</sup>. Así, “la Cultura imita a la natura”<sup>103</sup>. Una encrucijada circula el texto de d’Ors, para quien el eón de su interés ya infunde de vida toda producción cultural de la época. Y si hubo Edad de Piedra, de Bronce, también hay Edad del Barroco. De esta ruptura se encumbra, como categoría del espíritu<sup>104</sup>, el eón del barroco:

El “eón” que inspira este gesto es el “eón” de lo Barroco, en que el espíritu imita los procedimientos de la naturaleza, lejos del “eón” de lo clásico, en que el espíritu imita los procedimientos del espíritu. [...] Y esta dualidad [...], ¿no es la característica esencial de series muy diversas de obras de arte, obras humanas, a menudo muy separadas en el tiempo, pero unidas por una común aspiración hacia el panteísmo y hacia el dinamismo?<sup>105</sup>

Esa dualidad es, para d’Ors, la sustancia del arte. En esta línea, el barroco tiene un precursor ya que al romper con lo clásico parece inverosímil que éste sea su heredero. Afirma que si el eón del barroco ha labrado la historia con suma potencia, su antecedente no es otro que la ‘prehistoria’, a diferencia del eón de lo clásico, cuya premisa está en la ‘antigüedad’. Esa característica, que enciende lo clásico, obedece al espíritu; mientras que la chispa del barroco, para irradiar cultura, procede de lo primario:

---

<sup>98</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, p. 636.

<sup>99</sup> Eugenio d’Ors, *Ibid*, p. 73.

<sup>100</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>101</sup> *Ibid*, p. 93.

<sup>102</sup> Imaginemos un diálogo de entelequias en el que la Curiosidad indiscreta le pregunta a la Cultura sincera:

–¿Y tú, qué lengua hablas?

–Hablo barroco... ¿qué hay de ti?

<sup>103</sup> *Ibid*, pp. 99-100.

<sup>104</sup> *Cfr.* Françoise Moulin Civil, *Le néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?* en *Le néo-baroque cubain*, pp. 27-28.

<sup>105</sup> Eugenio d’Ors, *Ibid*, p. 109.

El racionalismo, el estatismo, el círculo, el triángulo, el contrapunto, la columna, los procedimientos del espíritu que imitan al espíritu, todo eso pertenece ya, es cierto, a la civilización de Grecia y de Roma; pero el panteísmo, el dinamismo, la elipse, la fuga, el árbol, el espíritu da escuela de la naturaleza, encuéntrase integralmente en el mundo primitivo.<sup>106</sup>

Por lo tanto, para Eugenio d'Ors el barroco es recurrente en todas las épocas del devenir humano. Se le aprecia sin distinción de sociedad ni de escrutinio en torno al arte. He ahí el primer indicio sobre el barroco: considerarlo como una constante de la historia de nuestra especie. ¿Qué aporta Alejo Carpentier al respecto?

Pero, al revés que Lezama, cultor de la pifia y la cita mal copiada, Carpentier es de un escrupuloso enciclopedismo.

Blas Matamoro, *El neobarroco: tientos, diferencias y ensaladas*.

Como primera impresión, las interpretaciones de Carpentier parecen similares a las de d'Ors. Buena parte de sus juicios respecto a este fenómeno se encuentran en el ensayo *Lo barroco y lo real maravilloso*. El título es sugestivo. En ese documento localizamos la herencia de la opinión del catalán: el barroco consiste en una potencia creadora que gira a través de todas las manifestaciones artísticas, cualesquiera que sea su orden<sup>107</sup>; de suerte que también el barroco -o el barroquismo- para Carpentier es una “constante humana”<sup>108</sup>. Sin embargo, asimismo toma su distancia de la opinión dorsiana. Con respecto al ensayo anterior traza una variante -diferencia sustancial- porque él declara la magnitud del barroco en el continente americano:

América [...] fue barroca desde siempre.<sup>109</sup>

En aquella frase el adverbio y la preposición tienen particular injerencia. ‘Desde siempre’ indica que el barroco fungió como escala temporal en el continente, como si este estilo representara el origen y el presente de esta tierra. Pero, ¿por qué el barroco seleccionó a este continente como su reino? ¿Quién lo coronó monarca de América? Para Carpentier, esto se responde a partir de la mixtura, pues para él “toda simbiosis

---

<sup>106</sup> *Ibid*, p. 114

<sup>107</sup> *Cfr.* Alejo Carpentier, *Lo barroco y lo real maravilloso*, p. 104

<sup>108</sup> *Ibid*, p. 105.

<sup>109</sup> *Ibid*, pp. 110-111.

engendra un barroquismo”<sup>110</sup>, mestizaje acendrado en el espíritu del criollo. De acuerdo con este planteamiento, América adoptó la soberanía del barroco como suya porque las combinaciones generan barroquismos; en esa senda, la del engarce de dos culturas, eclosiona el barroco. Y en otro ensayo se amplía esta cuestión. El texto *Problemática actual de la novela latinoamericana* que abre el libro *Tientos y diferencias* las palabras de este cubano albergan sumo ímpetu y simulan viveza y lozanía, incluso se muestran exigentes:

Nuestro arte siempre fue barroco [...]. No temamos el barroquismo [...] creado por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejamos de las técnicas en boga [...].<sup>111</sup>

Lo que conduce a Carpentier a expresar una hipótesis. Respaldado tanto por las teorías de d’Ors como por un contacto directo con el surrealismo<sup>112</sup>, Carpentier propone que si América es la tierra del barroco esto se debe a una historia de acoplamientos; así declara la existencia de ‘lo real maravilloso’. Para determinar qué quieren decir esas palabras acude primero a establecer qué es lo maravilloso (¿se olvida, quizás, de precisar lo ‘real’?). Carpentier afirma que en ese vocablo las antípodas se conjugan; es igualmente válido que lo bello, lo feo y lo terrible se aglutinen en tal palabra, lo que homologa su reflexión en torno a lo maravilloso, pues para él todo lo insólito corresponde a esa “categoría”<sup>113</sup>. Aclarado ese término después concreta su hipótesis, esta vez definiéndola:

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito, siempre fue cotidiano.<sup>114</sup>

Según esta visión, en América lo maravilloso es cotidiano, gracias a que sus habitantes -por ejemplo- creen en el milagro, mientras que en Europa lo maravilloso es necesariamente subjetivo, su invocación depende de “trucos de prestidigitador”<sup>115</sup>, así se entiende cómo el discurso ha sustituido al mito. A su modo de ver, esta es la actitud que debe tomar el novelista latinoamericano<sup>116</sup>. Pero, de inmediato, la crítica de dicha tesis

---

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>111</sup> Alejo Carpentier, *Problemática de la actual novela hispanoamericana* en *Tientos y diferencias*, p. 26.

<sup>112</sup> Cfr. Gonzalo Celorio, *Alejo Carpentier, letra y solfa del barroco*, p. 82.

<sup>113</sup> Alejo Carpentier, *Lo barroco y lo real maravilloso*, pp. 113-114.

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 115.

<sup>115</sup> Gonzalo Celorio, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>116</sup> Cfr. *Ibid*, p. 81; Luis Duno-Gottberg, *Op. Cit.*, p. 310.

se posa en torno a ese enfoque. Probablemente, dada la temporada que Carpentier pasó entre surrealistas, país en el que -coincidencia curiosa- nació la enciclopedia, ese planteamiento provenga del famoso ‘encuentro de culturas’, juicio de entendimientos varios<sup>117</sup>. Alejo Carpentier interpreta su propio contexto con ojos exógenos, desde ópticas occidentales, ya que si lo insólito obedece a la orden del día, ¿cómo percibe lo maravilloso el americano? ¿No debe lo verdaderamente insólito responder a la realidad no habitual, al mundo no ordinario? Si el prodigio se combina con la realidad de tal modo que parezcan indisociables, ¿qué representa, por tanto, lo maravilloso? Tal vez la realidad en América no se amolda a paradigmas europeos y, por ende, hay que calificarla como ‘maravillosa’. Y como si interpretáramos un área matemática desde el perímetro:

si el autor creyera a ciencia cierta que lo maravilloso es parte integral de la realidad americana y la viera de manera endógena, no la calificaría de maravillosa sino que la aceptaría simplemente como real y, por consiguiente, no hablaría de ‘lo real maravilloso’ sino sólo de realismo.<sup>118</sup>

Sin embargo, Carpentier -desde el fragor de su pluma, como si ésta, al contacto del papel, retumbara- continúa [d]escribiendo volutas, arabescos, retablos, orfebres en arduas novelas. Catapultar ecuménicamente el barroco: “hacerlo universal”<sup>119</sup>. Estrategia calculadamente redactada<sup>120</sup>:

la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca [...].<sup>121</sup>

Lezama redescubrió los prodigios verbales del barroco para legitimar el lenguaje literario americano en una perspectiva que exacerba el de la alta modernidad.

Irleamar Chiampi, *Barroco y modernidad*.

Desde la primer frase de *La expresión americana* nuestros ojos giran imantados: ‘sólo lo difícil es estimulante’. José Lezama Lima se cuestiona qué es lo difícil. ¿Es

---

<sup>117</sup> “Habría que decir que tal idea tiene sus antecedentes en los remotos tiempos del que se ha dado en llamar ‘encuentro de culturas’ y obedece a la vieja oposición que, del Gran Almirante a Hegel, pasando por Amerigo Vespucci, Joseph de Acosta, el padre Las Casas y Rousseau, le atribuye a las Indias Occidentales o al Nuevo Mundo los valores de la inocencia, la virginidad y la abundancia [...] en tanto que caracteriza al Viejo Mundo por su decadencia y decrepitud.” Gonzalo Celorio, *Ibid*, p. 84.

<sup>118</sup> *Ibid*, pp. 85-86.

<sup>119</sup> Françoise Moulin Civil, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>120</sup> *Cfr.* Irleamar Chiampi, *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>121</sup> Alejo Carpentier, *Op. Cit.*, p. 117.

simplemente lo oscuro? Nos responde que lo *difícil* es esa ‘forma’ en que una exégesis adquiere un sentido y que, después, se dirige hacia una reconstrucción. Dos dificultades invaden a toda hermenéutica: una primera la constituye dicha reconstrucción mientras que la segunda pertenece a su sentido histórico. Tal es el planteamiento lezamiano en torno a la dificultad<sup>122</sup>, postura que, de algún modo, se compagina con el sentido de la novedad en el barroco<sup>123</sup>. Para ser innovador hay que utilizar la dificultad, tanto para componer una obra como para interpretarla, pues:

La dificultad se considera como un procedimiento para fijar más la atención y hacer más profunda la huella que una obra, un espectáculo, etc., dejan en el espíritu del que recibe su impresión [...].<sup>124</sup>

En materia de contexto, la dificultad es ajena para el hombre común del medioevo; su apreciación y uso se vislumbran desde el barroco, como si para magnetizar entendimientos hubiera que ejecutar los trucos del prestidigitador que anteriormente observamos. Así, el individuo del siglo XVII logra que su público se asombre ante numerosas representaciones de personas divinas, de santos, de reyes y las alegorías que los acompañan<sup>125</sup>. Reincidencia: ‘todo por convencer’. Y esta avidez por la dificultad va a sortear toda la obra de Lezama. No es la excepción *La expresión americana*, donde se propone una lectura cronológica y cultural de América. En esta lectura la expresión que el americano ha logrado a través del tiempo es el protagonista; expresión que se fija para -como él indicó- desplazarse hacia la exégesis. Para conducir la reconstrucción, Lezama prepara un banquete donde conviven personajes propios del *Popol Vuh*, individuos como Carlos de Sigüenza y Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Fray Servando Teresa de Mier, José Martí, el maestro de Bolívar, Simón Rodríguez, e incluso Herman Melville y Walter Whitman. Mezclar celebridades así en una sola sintaxis puede presentarse como un dolor de cabeza. Empero, nada es azaroso. Esa pléyade de personalidades le da un pie al maestro que vivió en Trocadero 162 para proponer el concepto del ‘señor barroco’<sup>126</sup>. A diferencia de Eugenio d’Ors y de Alejo Carpentier, para quienes el barroco transita la historia humana y se evidencia por doquier (aunque para Carpentier se manifiesta particularmente en el Nuevo Mundo)

---

<sup>122</sup> Cfr. José Lezama Lima, *Op. Cit.*, p. 279.

<sup>123</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *Op. Cit.*, pp. 289-290.

<sup>124</sup> Arnold Hauser, *Op. Cit.*, p. 445.

<sup>125</sup> Cfr. *Ibid*, pp. 471-472.

<sup>126</sup> Es significativo el hecho de que ese cúmulo de personalidades sea endémico de América.

Lezama Lima -sin olvidar el barroco europeo- declara el señorío del barroco en América:

El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco.<sup>127</sup>

Ya que cuando en Europa se instauró el neoclasicismo<sup>128</sup>, el barroco se estudia negativamente; de ahí que adjetivos como excesivo, exuberante y abigarrado se consideren sus rasgos comunes. Este poeta cubano define desde qué términos se habla del barroco<sup>129</sup>: primero hay una intensión; luego un ‘plutonismo’; por último, un estilo pleno. Esta triada de elementos bosqueja los dos tipos de barroco, tanto en América como en Europa. Pero la distinción no se hace esperar. Si el barroco en Europa fue llamado ‘arte de Contrarreforma’ para Lezama -quien adapta la frase de Weisbach- el barroco en América es un “arte de contraconquista”<sup>130</sup>. Retornar acrecentado lo foráneo, devolverlo no como merma sino como incandescencia. En este lado del Atlántico, el barroco (que para Lezama se amistó con la Señora Ilustración) representa un ‘triumfo’, una ‘catadura de destino’, un porvenir que despliega, cultura en ristre, los estandartes de la libertad:

El barroco [...] prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. [...] Y la adquisición de una forma o de un reino, está situada dentro del absoluto de la libertad.<sup>131</sup>

Así tiene cabida que este estilo se manifieste cuando los procesos de conquista han perdido fuerza, una vez que la evangelización parece una costumbre. Naturalmente, ¿cómo una mentalidad sojuzgada es capaz de producir cultura? Sin duda, situar las imaginaciones en la libertad supone la adquisición de una forma. Como se apuntó con anterioridad, esa energía creadora, esa potencia fulgurante turba las mentes, inquietándolas. Tal vez a ello respondan los afanes del criollismo y del barroco, como

---

<sup>127</sup> José Lezama Lima, *Op. Cit.*, p. 303.

<sup>128</sup> Cabría agregar a estas notas ciertas luces sobre el neoclasicismo. Bástenos aceptar que en el apartado sobre el neobarroco le otorgamos una digna participación escénica, si bien de comparsa.

<sup>129</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 303.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 323.

aliados de un consorcio para sublevar conciencias. Ahí está el inicio del síndrome: la expresión del americano, nos dice Lezama, es “cosa a resolver”<sup>132</sup>.

[...] el propio modelo teórico de Sarduy propicia la extensión del término *neobarroco* a obras muy diversas [...].

Gonzalo Celorio, *Aproximaciones a la literatura barroca*.

El punto de vista más complejo y además completo representa el de Severo Sarduy con respecto al barroco:

[...] Sarduy considera que el barroco es una creación del siglo XVII pero al mismo tiempo adviene que su práctica se extiende hasta nuestros días.<sup>133</sup>

En efecto, los dos ensayos sarduyanos (*El barroco y el neobarroco* y *Barroco*) comienzan como un sondeo para definir y describir los conceptos de barroco y neobarroco disparándose después hacia una profunda indagación en torno a estos. Sarduy está en una posición sumamente ventajosa respecto al trío precedente: d’Ors, Carpentier y Lezama Lima. En primera instancia, dos características palpables distinguen los criterios de Sarduy frente a las otras apreciaciones: por un lado, sus precursores<sup>134</sup> ciñeron sus pautas únicamente alrededor del barroco y no del ‘neobarroco’; por otro, de ese cuarteto de teóricos, Sarduy fue el único que tuvo contacto con el grupo *Tel Quel*, que en francés significa ‘tal cual’. Pues bien, ¿en qué consiste este grupo? ¿Y cuál es su función? Dichas palabras dan título a una revista que encabalga figuras de talla mundial. En esa publicación, fundada por Phillippe Sollers en 1960, pasearon personalidades -nada más, nada menos- como Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva, Georges Bataille, Jacques Derrida, Tzvetan Todorov, Umberto Eco, legión que como la convocada en *La expresión americana* de Lezama produce una jaqueca con su mera enunciación. Y si pudiéramos introducirnos en el diálogo entre Severo Sarduy y Emir Rodríguez Monegal escucharíamos la voz del primero:

La revista *Tel Quel* [...] [ha partido] del hecho de tomarse muy en serio la literatura. [...] Ellos no pensaban, como se piensa con mucha frecuencia entre los narradores de nuestra América, que el mensaje

---

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> Luis Duno-Gottberg, *Op. Cit.*, p. 315.

<sup>134</sup> Creemos que es válido denominarlos así puesto que Sarduy, para cuando publica sus teorías, ya ha circundado sus ensayos. Así van a tripular sus juicios, imbuido por sus ancestros.

basta para escribir bien. **Luego**, poco a poco se fueron acercando,  **fueron estudiando lo que constituye la literatura: qué organización particular del lenguaje, qué trabajo sobre el significante**, y yo diría, empleando esa palabra en su verdadera acepción, **qué retórica. Y es en ese punto que las búsquedas de *Tel Quel* [...] coinciden con toda la tradición española.** [...] llegaron a pensar que la escritura, cuando parece decir otra cosa, si es verdaderamente escritura, lo primero que refleja es eso, precisamente eso: el *acto de escribir* [...]. *Tel Quel* deriva [...] de las búsquedas estructuralistas heredadas de los formalistas rusos -sobre todo, Jakobson-, de Saussure, de la etnología de Lévi-Strauss y del psicoanálisis de Jacques Lacan.<sup>135</sup>

En ese realce se apunta el afán de Severo Sarduy: la búsqueda de ese simposio extraordinario, *Tel Quel*, trazó una ruta paralela a la tradición española, como asíntotas en el plano. Ya llegará el tiempo para hacer referencia respecto al arribo de singular escritor a París en 1959 como becario para estudiar Historia del Arte en el Louvre; rápidamente entra en contacto con Roland Barthes y con Phillippe Sollers, quienes lo acogieron en el proyecto<sup>136</sup>. Severo Sarduy (único latinoamericano acoplado directamente con la revista), que ya empieza a circundar apuntes cruciales sobre el barroco -lecturas capitales para su futuro-, se imbuje de un saber único como si hallara el hontanar en medio de la desolación. Continuemos nuestras intromisiones en la charla de Sarduy, en esta ocasión dirigida a Julio Ortega:

*Tel Quel* me puso en contacto con las grandes corrientes del siglo, y sin las cuales nadie que intentar pensar de un modo un poco sistemático puede llegar a una crítica seria: el marxismo, el psicoanálisis, la lingüística. La crítica que muchos sudamericanos le hacen a la civilización francesa, la de ser «muy cartesiana», es, con frecuencia, nada más que la máscara de una pereza. Se le achaca el fácil adjetivo de «cartesiano» a todo lo que es riguroso, científico o, simplemente formal, y eso da licencia para cualquier amable copla, que adquiere la categoría de majestad de los «delirante», lo «mágico» o lo «nacional». Pienso, al contrario, que no se puede pensar o establecer un sistema crítico coherente [...]. **La verdadera poesía, para dar un ejemplo que me concierne personalmente, se encuentra en el discurso actual de la cosmología**, en las dos teorías sobre el origen del universo [...].<sup>137</sup>

En breves palabras, Sarduy menciona lo relativo a *Tel Quel*, sus orígenes e influencias, su participación en el proyecto y cómo éste orientó sus reflexiones. Y el hincapié anterior indica el motivo para proponer las teorías de los ensayos *El barroco* y

---

<sup>135</sup> Severo Sarduy, *Entrevista con Emir Rodríguez Monegal* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1809. Publicada originalmente en *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 269-292. Nuestro énfasis.

<sup>136</sup> Cfr. François Wahl, *Op. Cit.*, p. 1453.

<sup>137</sup> Severo Sarduy. Entrevista con Julio Ortega, *Severo Sarduy: escribir con colores* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1825. Publicada originalmente en *Diario 16*, Madrid, 23 de junio de 1985, pp. 4-5. Nuestro énfasis.

*el neobarroco y Barroco*. Para Severo Sarduy, natural de Camagüey, la ‘verdadera poesía’ gravita el discurso actual del estudio del cosmos, esa rama de la astronomía que “trata de las leyes generales, del origen y de la evolución del universo”<sup>138</sup>. ¿Cómo la poesía descansa en ese discurso? ¿Más aún, cómo es que dicha frase se relaciona con los estudios sarduyanos sobre el barroco y el neobarroco?

Desde el epígrafe de *El barroco y el neobarroco* Sarduy conduce su interpretación -no olvidemos que él mismo declara que «todo texto sobre el barroco se emprende considerando los orígenes de la palabra *barroco*»-; pues bien, según Sarduy, este estilo respondió idóneamente a las necesidades de la pedagogía propuesta por los jesuitas: un arte del *tape-à-l’oeil*, como vimos en los párrafos dedicados a la curiosa triada de la letra *c*. Y es llamativo que el mismo autor del ensayo afirme “no seguir el desplazamiento de cada uno de los elementos [...] que provoca [...] un corte epistémico”<sup>139</sup> cuando, en efecto, en otros escritos de importancia concomitante<sup>140</sup> establece el proceso que significó esa fisura en el conocimiento. Se limita, mientras tanto, a describir una metodología hermenéutica para los textos latinoamericanos del momento, es decir, las publicaciones endémicas de América en los tiempos del ‘boom’<sup>141</sup>.

Dos son las peculiaridades del barroco en opinión de Sarduy: el artificio y la parodia. En el primero de los rasgos, el artificio, Sarduy testifica su lectura de d’Ors, ya que denomina la obra de éste (*Lo barroco*) “la mejor gramática en español”<sup>142</sup>. Más tarde se menciona la senda de d’Ors, quien piensa que “el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido”<sup>143</sup>. Pero, enseguida se declara su preferencia. Pues, para Sarduy el barroco representa “la apoteosis del artificio”<sup>144</sup>, tal

---

<sup>138</sup> *Diccionario de la Real Academia Española, Op. Cit.*, p. 455.

<sup>139</sup> Severo Sarduy. *Op. Cit.*, p. 1386.

<sup>140</sup> *Cfr. Barroco* (1974) y *Nueva inestabilidad* (1991).

<sup>141</sup> *El barroco y el neobarroco* fue originalmente publicado en *América latina y su literatura* en 1972.

<sup>142</sup> Severo Sarduy, *Ibid.* Oxímoron: un axioma irónico, pues este dictamen ya sepultó la inventiva de Nebrija, ya enterró todos los asedios de las Academias de esa lengua.

<sup>143</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 1386.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 1387. La palabra ‘artificio’ para el *DRAE* significa ‘arte’; ‘predominio de la elaboración artística’; ‘artefacto’; ‘disimulo’, ‘doble’, *Diccionario de la Real Academia Española. Op. Cit.*, p. 149. El sufijo ‘meta-’ (‘significa ‘junto a’, ‘después de’, ‘entre’, ‘con’, 22º, p. 1014).

vez en el sentido en el que Ovidio se elevó a los cielos<sup>145</sup>, tal vez en la acepción que recoge el diccionario de la Real Academia Española<sup>146</sup>. Sea como fuere, el crítico une a esa apoteosis palabras como «ironía» e «irrisión». Y, tras agregar la significación de J. Rousset<sup>147</sup>, Sarduy incluye en escena el sufijo *meta* cuando términos como «metametalenguaje» o «metalingüística» aparecen textualmente. ¿Pero para qué ir más lejos si en la propia *metáfora* parece residir la partícula referida?

METÁFORA- *Figura*\* importantísima (**principalmente a partir del barroco**) que afecta al *nivel*\* léxico/semántico de la *lengua*\* [...], se presenta como una *comparación*\* abreviada y elíptica (sin el verbo):

sus cabellos (son) de oro  
el oro de sus cabellos

en lugar de: “cabellos *como* el oro” (“cabellos de color dorado”). La metáfora (como la comparación [...]) se ha visto [...] fundada en una relación de semejanza entre los *significados*\* de las palabras que en ella participan [...].<sup>148</sup>

Se comprende, entonces, porqué Sarduy habla acerca de la metáfora metalingüística en Góngora, porqué “se eleva al cuadrado”<sup>149</sup>. Enseguida se describen tres mecanismos pertenecientes al artificio: la sustitución, la proliferación y la condensación. Precisamente, en ese primer elemento hallamos la metáfora, que para Sarduy representa esa falta entre lo «nombrante y lo nombrado», constituyéndose más tarde como el nacimiento de otro “nombrante”<sup>150</sup>. La metáfora, sin duda, responde a esa otra necesidad de nombrar las cosas, como si la ‘precisión’ careciera de anfibología. El segundo componente relativo al artificio es la proliferación. Su presencia anida en el despliegue desenfrenado, en el piélago de cosas, en la catalogación de objetos, personas, sitios. En este elemento la metáfora está potenciada, aún más que en la sustitución -si la asemejamos con el álgebra ésta sería una ecuación de segundo grado-, pues el

---

<sup>145</sup> Al final de las *Metamorfosis* Ovidio declara que su estela ‘vivirá’ en la imaginación de los hombres por siempre, virtud de semejanza: el propio Ovidio se concede la metamorfosis en su libro.

<sup>146</sup> *Diccionario de la Real Academia Española, Op. Cit.*, p. 126: ‘ensalzamiento’, la de ‘escena espectacular con la que concluyen algunas funciones teatrales’ o ‘manifestación de gran entusiasmo’

<sup>147</sup> Para quien el barroco en Francia responde a la *artificialización*. Cfr. Severo Sarduy, *Ibidem*.

<sup>148</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 310-311. Nuestro énfasis.

<sup>149</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1387.

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 1388. En efecto, la metáfora adquiere una preponderancia inusitada a partir del barroco: por ejemplo, en uno de los géneros por antonomasia de este periodo -la poesía- las palabras pueden evocar significados literales o cifrados; y aunque antes ya concedía significados múltiples a las palabras, es entonces que los culteranismos y las finezas del lenguaje se prefieren -en ocasiones- a las acepciones inmediatas.

desplazamiento de significado es, en este caso, mucho mayor<sup>151</sup>. Sarduy otorga en este elemento una pista -una ‘clave’ para interpretar sus textos- para vislumbrar la proliferación: la elipsis. Ésta, sin nombrar las cosas, sin designarlas, señala la oquedad, el vacío y, de acuerdo a Severo, “ostenta las huellas del exilio”<sup>152</sup>. En este elemento, el significante “brilla por su ausencia”<sup>153</sup>. El tercer y último de los factores del artificio es la condensación (el natural de Camagüey la acuña como el «blasón de la descendencia lewiscarrolliana»). Este elemento constituye una fusión de dos términos que genera un tercero, el cual los resume<sup>154</sup>. Para el cubano estos tres componentes del artificio constituyen un “verdadero trabajo de escenificación”<sup>155</sup>.

El segundo componente del barroco -vértebra o mástil del género- es la parodia. Ésta adquiere cada vez mayor fuerza; ya que sólo en la medida en la que una obra simula ser la desfiguración de una obra anterior ésta pertenece a un orden más elevado, a una mayor calidad literaria, por lo que al leerla esta obra se decodifica «en filigrana» y así “se disfruta plenamente”<sup>156</sup>. Sarduy propone, más tarde, el sentido de parodia según lo caracteriza Mikhail Bakhtine, para quien la noción se vincula directamente con el carnaval. En términos sucintos, la parodia «habla del habla», en ella conviven tanto lo serio como lo cómico, términos que funcionan como disyunciones del carnaval. En ese espectáculo simbólico, las antípodas son preponderantes:

El carnaval manifiesta la versión cómica y desacralizadora de una “verdad” oficial implícita o explícita.

La fiesta oficial consagra la seriedad y estabilidad inmutable y perenne de las desigualdades, de las normas jerárquicas, de los tabúes y valores de orden religioso, moral y político, vigentes por imposición, y que juegan el papel de verdades prefabricadas y artificiales, pero dominantes.<sup>157</sup>

En este vaivén de contrarios, en este oscilar entre los opuestos, habita la intertextualidad, uno de los focos del pensamiento sarduyano. A su juicio, ésta nace de la carnavalización<sup>158</sup>, que a su vez implica la parodia -confrontaciones, entrecruzamientos, pluralidades de discursos, a modo de diálogo teatral. Así, en esa red

---

<sup>151</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 1389.

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 1391.

<sup>153</sup> Françoise Moulin Civil, *Invenición y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones*, p. 1665.

<sup>154</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Ibid*, p. 1393; Petra Schumm, *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>155</sup> Françoise Moulin Civil, *Op. Cit.*, p. 1665.

<sup>156</sup> Severo Sarduy, *Ibid*, pp. 1393-1394.

<sup>157</sup> Helena Beristáin, *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>158</sup> “La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a la interacción de distintos estratos [...]” Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 1394.

de estratos (carnaval ⇔parodia ⇔intertextualidad) el texto se inserta dentro del texto, de manera que en el barroco los mosaicos de referencias, las permutaciones -alquimia literaria- de la sintaxis se presentan como una cornucopia. Hay dos componentes en la parodia: la cita y la reminiscencia. El primer caso evidencia la heterogeneidad del texto, donde todo préstamo, copia o importación expone -al deformar el texto, al vaciarlo- su dimensión “artificial”<sup>159</sup>. En el segundo caso, la reminiscencia no muestra un rasgo tan artificial como en el caso anterior; pero dicha característica está latente dentro de la superficie del texto<sup>160</sup>. La cita, por lo tanto, concede una metamorfosis más evidente del texto: es más barroca. La reminiscencia, por el contrario, establece conexiones entre distintas obras, vínculos que se expanden en función de un conocimiento previo. Más tarde, la intratextualidad entra en escena. Para Sarduy, esta característica -súbdita de la parodia- es mucho más sutil que su hermana, la intertextualidad. Pues, en este caso no se expone una inserción manifiesta entre un texto u otro, sino que motiva la génesis de un escrito futuro, es decir, “intrínsecos a la producción escritural participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación”<sup>161</sup>, como tatuajes en la piel, como cifras de lo oculto. Epígono de Kristeva<sup>162</sup>, Severo Sarduy injerta en la intratextualidad lo que, a su entender, son sus constituyentes: gramas fonéticos, sémicos y sintagmáticos. Ejemplos del primero los encontramos en el anagrama, en el acróstico, en el bustrófedon, en el caligrama, en la anamorfosis del lenguaje, casos que, para él, representan una “adivinanza para el iniciado”, una “verdadera risa destinada a la hermenéutica”<sup>163</sup>. Además, la perífrasis o lo oculto ejemplifican gramas sémicos pues sólo se descifran bajo la línea del texto. Por último, a los gramas sintagmáticos pertenecen las relaciones de interdependencia<sup>164</sup> que permiten observar a qué clase

---

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 1397; Françoise Moulin Civil, *Op. Cit.*, p. 1666.

<sup>160</sup> Analogía sutil: en el sistema circulatorio -algo de anatomía se deposita en la mente del pionero-, la cita simula a la aorta, mientras que la reminiscencia se asemeja a las venas: gracias a ambas se permite el tránsito del líquido vital, encaminado hacia el corazón, es decir, el texto, pero el flujo admitido por una y otra es variable, de modo que en la primera observamos una mayor magnitud de artificialidad que en la segunda.

<sup>161</sup> Severo Sarduy, *Ibidem*.

<sup>162</sup> Según Moulin Civil, Sarduy toma la noción de «intertextualidad» de Julia Kristeva del artículo *Le mot, le dialogue et le roman*.... “Así postula una lectura semiológica del barroco a través de lo que Kristeva llama los ‘gramas’, o unidades textuales perceptibles «en filigrana».” Françoise Moulin Civil, *Op. Cit.*, p. 1666.

<sup>163</sup> Severo Sarduy, *Ibid*, p. 1398. No es de sorprender que Guillermo Cabrera Infante nombre ‘Bustrófedon’ al protagonista de *Tres Tristes Tigres*.

<sup>164</sup> *Cfr.* Françoise Moulin Civil, *Ibid*, p. 1667.

pertenece una obra barroca, si mayor o menor. Inclusive nos topamos con un boceto de la escritura barroca:

[Ésta] -antípoda de la expresión hablada- tendría como uno de sus soportes la función de encubrimiento, la omisión, o más bien la utilización de núcleos de significación tácitos [...] **pero quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente.**<sup>165</sup>

El realce anterior indica que el espacio vital en el barroco se constituye por la ausencia, como vimos hace poco, el barroco se consolida por las huellas del vacío. Finalmente, dicho espacio barroco se trifurca en el ensayo del cubano, a saber: el erotismo, el espejo y la revolución. En el primer caso Sarduy refiere que, en esencia, la escritura barroca es erótica puesto que su función primordial es el juego; en el segundo afirma que aquel placer sólo es válido en función lúdica, como un juego. En cuanto a la revolución se dice que si la sintaxis falla en una frase barroca es porque precisamente tal errata evidencia la polémica: el cuestionamiento de todo orden propicia la escritura<sup>166</sup>. ¿Qué nos dice, por otro lado, *Barroco*<sup>167</sup>, aquel otro ensayo relativo a la problemática voz? ¿Si ambos giran en torno a un mismo tema arriban a conclusiones idénticas? ¿O, probablemente, esta lectura se distancia de su hermana? Para disipar esas dudas hay que examinar algo particularmente difícil: el vacío para el entendimiento occidental.

---

<sup>165</sup> *Ibid*, p. 1399. Nuestro énfasis.

<sup>166</sup> *Cfr.* Severo Sarduy, *Ibid*, pp. 1401-1404. Aquí manifiesta el autor un par de cavilaciones respecto al barroco americano y al europeo. Para él, sea cual sea su origen, aún es posible hablar de armonía, pese a que el descentramiento ha ocurrido.

<sup>167</sup> *Barroco* fue publicado originalmente en *Ensayos generales sobre el Barroco*, Sudamericana. Argentina, 1974.

## Vademécum del vacío

Respecto al vacío, que mucha gente cree que es una cuestión de gran importancia, declaro que tal cosa no existe, ni ha podido existir en el pasado, ni nunca existirá. Pues las diversas partes del Cosmos están llenas con cuerpos de diversas cualidades y formas, cada uno según su modelo y magnitud; y así el Cosmos tomado en conjunto está lleno y completo. Y lo mismo declaro respecto a lo que se llama 'lo extramundano', si es que eso realmente existe; declaro, pues, que esa zona exterior al Cosmos no es vacía, sino que está llena de algo que sólo es aprehensible por la mente, esto es, de algo que es de la misma naturaleza que la sustancia divina.

Aesclepius, *De aeterno verbo*. Ápud Albert Ribas, *Biografía del vacío*.

MÁS consciente que antes<sup>168</sup>, Severo Sarduy comienza el ensayo *Barroco* con un enfoque distinto. Además de admitir una dedicatoria presenta -afán de *epígrafa*- una nueva palabra, *retombée*<sup>169</sup>. Esta palabra soporta todo el texto y gracias a ella diferenciamos este ensayo del cubano con respecto al anterior. Recordemos: en aquel caso se arriesga “una metodología para examinar al arte latinoamericano actual”<sup>170</sup>. Ahora, los procederes han cambiado. Como se señaló en la página 31 de este trabajo, la preponderancia estriba en términos de corte epistémico. Así, *Barroco* no sólo habla de su propia etimología o reproduce los fragmentos relativos al erotismo, al espejo, a la revolución, sino que propone otra hermenéutica, el vínculo entre la literatura y la ciencia, enlace que se perfila en la nueva palabra:

la *retombée* se define como oposición de dos formas -el círculo de Galileo y la elipse de Kepler-, y sumariamente, como marca de otra oposición -la de dos teorías cosmológicas actuales: el *big bang* y el *steady state*-, en unas pocas obras de hoy.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> “La intuición inaugural de *Barroco* -el rol multiforme de la elipse- se encadena con esta lectura [...]” François Wahl, *Severo de la rue Jacob*, p. 1520. Y esta lectura es la traducción que Sarduy hace de *Charpentés* de Charles Bouleau, estudio consagrado a las estructuras escondidas del cuadro. Además, Wahl aclara que Sarduy lee con fervor a Cassirer para ese entonces.

<sup>169</sup> De acuerdo con el propio camagüeyano, la *retombée* (en francés quiere decir ‘recaída’): “casualidad anacrónica/ isomorfía no contigua,/ o,/ consecuencia de algo que aún no se ha producido,/ parecido con algo que aún no existe.” Severo Sarduy, *Barroco*, p. 1196.

<sup>170</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1386.

<sup>171</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, p. 1197.

Ya que, vista desde la oposición, la ciencia y la literatura<sup>172</sup> se entrecruzan de un modo específico en el barroco y en el neobarroco, esa próxima roca a escudriñar. Así, tanto en el espacio simbólico -la literatura- como en el físico -la arquitectura- se encuentra “la metáfora del espacio fundador, postulado por la Astronomía contemporánea”<sup>173</sup>; por consiguiente, toda obra barroca remite implícitamente o no al «origen del universo». *Barroco* pretende, entonces, mostrar el corte epistémico suscitado por el descentramiento. ¿Pero cómo esta desviación quiebra la episteme? Para dar una respuesta, Sarduy inicia su discurso con el geocentrismo, modelo astronómico esbozado como metáfora en el *Timeo*, modelo continuado por Aristóteles y ampliado por Ptolomeo en el *Almagesto*. En esta teoría se plantea que la Tierra es el centro del universo<sup>174</sup>:

Aristóteles creía que la tierra estaba en reposo y que el sol, la luna, los planetas y las estrellas se movían en círculos a su alrededor. Y lo creía porque pensaba [...] que la tierra estaba en el centro del universo y que el movimiento circular era el más perfecto. En el siglo II a.C. otro griego, Ptolomeo, convirtió esta idea en un modelo completo del firmamento.<sup>175</sup>

A este modelo se le conoce como el Empíreo<sup>176</sup>. En ese esquema cada esfera representa un planeta. La última órbita simboliza el firmamento, que da cuenta de los movimientos celestes.

---

<sup>172</sup> De acuerdo con Francisco Cabanillas, “la *retombée* es el espacio del saber neobarroco, donde la ciencia y el arte comparten un *episteme*”. *Escrito sobre Severo: una relectura de Sarduy*, p. 39. Para el camagüeyano, la cosmología representa la ciencia: “Si el espacio promulgado tipo es el que describe la Cosmología, es simplemente porque esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos en cierto sentido, pueden *figurar* la episteme de una época [...]”. Severo Sarduy, *Ibidem*. Tómese también en cuenta su nota en el apartado *La cosmología después del barroco*, incluida en el mismo ensayo: “No sostenemos, por supuesto, la inexistencia de la cosmología en el período «clásico» -entre fines del siglo XVII y fines del siglo XIX-, sino su repliegue y retroceso, circunscrita por una práctica más rigurosa y matemática, más «científica»: la Física.” *Ibid*, p. 1241.

<sup>173</sup> *Ibid*, pp. 1197-1198.

<sup>174</sup> Cfr. Edmundo O’Gorman, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, pp. 58-59; Stephen Hawking y Leonard Mlodinow, *Brevísima historia del tiempo*, p. 11; Albert Ribas, *Biografía del vacío*, p. 47; Severo Sarduy, *Ibid*, p. 1204.

<sup>175</sup> Stephen Hawking, *Ibidem*.

<sup>176</sup> “La idea del Empíreo no es más que la expresión cosmográfica de la subordinación del mundo a Dios, de que el lugar del mundo (lo relativo, lo multiforme) viene referido a lo absoluto (inmóvil, uniforme).” Albert Ribas, *Ibid*, p. 49; *DRAE*, 22° ed: ‘Se dice del cielo o de las esferas concéntricas en que los antiguos suponían que se movían los astros.’



Y la importancia de este modelo es de tal envergadura que sostiene, a su vez, la cosmovisión del mundo medieval de Occidente<sup>177</sup>.



“Diagramas para ilustrar la concepción tolemaica-cristiana del universo. Muestran la esfera de las dos zonas celeste y elemental y la esfera de la zona infernal alojada dentro de la Tierra. Galluci, Juan Pablo, *Theatrum mundi*. Venecia, 1589.” Ápud. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, Lámina I.

<sup>177</sup> Cfr. Albert Ribas, *Op. Cit.*, p. 48; Stephen Hawking, *Op. Cit.*, p. 13.

El primer modelo contiene dos zonas concéntricas diferenciadas en tamaño, índole y naturaleza. La primera y más alejada del centro es la zona celeste, que alberga los siete planetas, entre ellos, el Sol y la Luna. Exógena a esa primera órbita es la zona espiritual -donde no existía la corrupción, por ejemplo- e inmediatamente abajo empieza la segunda zona, anfitriona de los cuatro elementos. El segundo esquema también está dividido en zonas concéntricas, pero sólo en cuatro, dado el número de los elementos (en la primera predomina el fuego; en la segunda, el aire; en la tercera, el agua; en la cuarta, la tierra<sup>178</sup>). Cabe aclarar que el orden de las órbitas en este modelo obedece a un entendimiento en el que la Tierra no se piensa como un planeta, sino como la materia más pesada del universo; pues hospeda en su seno el resto del cosmos, de ahí que el orden de la ‘pesantez’ transite de lo más ligero a lo más denso. Aquí habita la mentalidad medieval porque para el modelo la zona infernal, dividida también en trayectorias concéntricas, inicia en el Limbo, adentrándose después hacia el centro en las siete esferas, gemelas de los pecados capitales, para finalizar en la última esfera, morada de Luzbel<sup>179</sup>. Nuevamente recordar la frase de Alanus de Ínsulis esclarece las tinieblas. De acuerdo a tales entendimientos, Dios es el centro del universo finito.

Para Sarduy, en la *República* el ideograma muta de sentido: se transforma en escena<sup>180</sup>, pues la estructuración del modelo cosmológico reposa en las ficciones de Platón, particularmente en *El sueño de Er*. Aquí, según el cubano, se plantea un continuo deslizamiento, que -en síntesis- es mera toponimia. Lo que sostiene a las dos esferas permite el paso de la máquina planetaria al cielo de las experiencias. En el centro de ese aparato reposa la Tierra. Para Sarduy nos encontramos ante un compendio de esferas concéntricas contenidas unas dentro de otras<sup>181</sup>:

Dos jueces emitían los fallos; los justos se encaminaban hacia el cielo por la derecha y los injustos hacia la tierra por la izquierda. [...] Vieron las cadenas del cielo, la luz era el lazo que unía toda la esfera celeste. Allí estaba, alargado, el huso de la Necesidad que permite girar a todas las esferas; se percibían los ocho cielos concéntricos, cada uno de los cuales encaja en el otro.<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> Edmundo O’Gorman, *Op. Cit.*, pp. 58-59.

<sup>179</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>180</sup> *Cfr.* Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 1205.

<sup>181</sup> *Ibid*, p. 1207; Hawking menciona una semejanza virtualmente idéntica pues habla de un “juego de muñecas rusas”.

<sup>182</sup> Platón, *El sueño de Er* en “Jorge Luis Borges, *Libro de sueños*”, pp. 204-205.

Después, Nicolás Copérnico -astrónomo polaco- perturba el orden<sup>183</sup>. No lo quiebra, sino simplemente altera el modelo: propone el esquema heliocéntrico del cosmos. Esta visión desfigura las virtudes tolemaicas, de suerte que aquí estriba el primer descentramiento de la episteme<sup>184</sup>. El Sol suplanta a la Tierra como centro del universo, los demás planetas giran alrededor del astro rey -nuestro globo incluido- y las órbitas de los cuerpos celestes son circulares.



“El diagrama cosmológico de Copérnico, *De revolutionibus orbium coelestium*, p. 154. Ápud. Albert Ribas, *Biografía del vacío*, p. 59.

Para coronar al Sol monarca de su sistema<sup>185</sup>, Copérnico cataloga los nombres que los antiguos le han dado (‘la pupila del mundo’, ‘Espíritu, Rector’, ‘el omnividente’). Entronizar a la estrella se explica por razones simbólicas, de ahí que cite a autoridades clásicas y neoplatónicas<sup>186</sup>. Dios pervive como centro del universo, pero bajo esta óptica ya es visible. Aunque Aristóteles continúa siendo fuente de autoridad, Copérnico modifica su visión. Para el filósofo griego, nuestro mundo está inmóvil

<sup>183</sup> Sarduy dice que dieciocho siglos antes que Copérnico, Aristarco de Samos declara a la Tierra como un planeta. *Cfr. Ibid*, p. 1209.

<sup>184</sup> *Ibidem*. Es interesante el planteamiento sarduyano que indica que el modelo de Copérnico se presenta como una metonimia; *Cfr. Stephen Hawking, Op. Cit.*, pp. 14.

<sup>185</sup> *Cfr. José Antonio Maravall, Op. Cit.*, p. 117; Albert Ribas, *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>186</sup> *Cfr. Ibidem*.

porque, si se desplazara, “un cuerpo que se dejara caer desde lo alto de una torre jamás tocaría el suelo junto a su base”<sup>187</sup>; por ende, para el polaco, la Tierra tampoco se presenta como lo más pesado del cosmos; al contrario, nuestro globo se equipara a los demás planetas, sugerencia que corre paralela con la elevación de la dignidad humana del Renacimiento<sup>188</sup>. Los ámbitos urbanos dejan de reflejar las ciudades divinas; el orbe y el hombre ya no ocupan el estrato más bajo de la Creación<sup>189</sup>. La geometrización, por lo tanto, se interpreta como un ordenamiento del espacio, pues éste deja de ser ‘lugar natural’ y se torna homogéneo, hipótesis que plantea la posibilidad del espacio como un lugar vacío<sup>190</sup>. El hombre percibe a su entorno desfasado, irregular; cuando las ciudades pierden la categoría de duplicados de urbes divinas, la episteme expone una de tantas fisuras por venir. Un ejemplo de ello lo otorga Giordano Bruno:

[el universo] es un retrato grandísimo, una admirable imagen, una figura excelsa, un altísimo vestigio, una infinita representación de un infinito representado y un espectáculo, apropiado para la excelencia y la eminencia de quien no puede ser entendido, comprendido o aprendido. Se magnifica así la excelencia de Dios y se manifiesta la grandeza de su imperio; no se glorifica en uno sino en innumerables soles, no en una tierra y un mundo sino en un millón, quiero decir, en infinitos [...].<sup>191</sup>

En 1609 -año de la invención del telescopio- Galileo Galilei examina el cielo nocturno. Descubre que alrededor de Júpiter giran otros cuerpos, sus satélites, lo que invalida parcialmente el argumento copernicano; por consiguiente, no todo orbita ante el Sol<sup>192</sup>. Sin embargo, para el astrónomo italiano, también en el Sol está el centro del universo. Y, a diferencia de los sabios anteriores, él declara que toda ley natural es matemática, de suerte que cualquier tipo de movimiento -sea natural o cósmico- debe

---

<sup>187</sup> Cfr. Albert Ribas, *Op. Cit.*, p. 62; Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 1210. Lo que, por extensión, también destruye el concepto aristotélico sobre las regiones supra y sublunares en torno a la división del cosmos.

<sup>188</sup> Sarduy apunta atinadamente que la inventiva de Brunelleschi homogeneiza el espacio; declara, también, que Alberti crea el plan geometral, bosquejo que emplea la longitud y la latitud para situar los edificios dentro de la ciudad. *Ibid*, pp. 1211-1213; Arnold Hauser, *Op. Cit.*, p. 108.

<sup>189</sup> Cfr. *Ibid*, pp. 60-61.

<sup>190</sup> Copérnico no postula la existencia de un vacío pero despliega las bases para concebir el espacio como vacuidad. Cfr. Albert Ribas, *Op. Cit.*, p. 61; “[...] el punto extreme del espacio y reverse virtual del ojo: marcado por un hueco [...]” Severo Sarduy, *Ibid*, p. 1211.

<sup>191</sup> Giordano Bruno, *Sobre el infinito universo y los mundos*, epístola introductoria, pp. 58-59. Ápud, Albert Ribas, *Op. Cit.*, pp. 65-66.

<sup>192</sup> Galileo que, a diferencia de Copérnico (cuyas teorías fueron distribuidas en principio de manera anónima), sí enfrentó severas críticas y vilipendios a su persona, tan estrictas que, tras la publicación de su obra fundamental *Diálogo* sufrió arresto domiciliario por el resto de sus días.

ser circular<sup>193</sup>. Galileo -epítome del Renacimiento- propone el movimiento circular o esférico como el único en el plano horizontal real, debido a que si un cuerpo se mueve en línea recta se aleja cada vez más del sitio de partida, caso inapreciable en el círculo, donde aquel mismo cuerpo no se distancia de un punto determinado. ¿Y no es -para los ojos del individuo renacentista- esta figura geométrica el emblema de la perfección? A merced de tal planteamiento, Galileo formula -sin saberlo- los prejuicios anti-barrocos<sup>194</sup>. Quizás el más evidente sea el ‘horror al vacío’. ¿Pero, de dónde proviene ese horror? ¿Por qué el vacío lo suscita? ¿Acaso el miedo, todo tipo de miedo, no se produce por cualquier cosa que no sea el vacío? Pues éste, por su oquedad, ¿no parece incapaz de engendrar sensación alguna? ¿Quién le teme al vacío?

Según Albert Ribas, los antecedentes de esta angustia se encuentran en las opiniones de los ingenieros alejandrinos Herón y Filón, quienes consideran la existencia de dos clases de vacíos, uno producido por la naturaleza y otro no<sup>195</sup>. Estas distinciones constituyen el tópico del ‘horror al vacío’; por un lado, esta carencia se intuirá en términos relativos -como el comportamiento de la naturaleza- y, por otro, se interpretará en términos absolutos -donde se niega la existencia del mismo vacío<sup>196</sup>. Tiempo después, ya en la Edad Media, aquel pavor se encumbra. Expresiones como ‘natura abhorret vacuum’, ‘horror vacui’ y ‘fuga vacui’ parecen generales a los ánimos del siglo XIV, frases que inspiran las discusiones de los escolásticos<sup>197</sup>. Aunque el origen exacto de tales locuciones es impreciso<sup>198</sup>, lo que sí se manifiesta es la negatividad con la que se interpreta el vacío, noción vislumbrada -por ejemplo- en el enfoque árabe. Desde luego, a grandes opiniones, personajes insignes, pues la evidencia más contundente respecto a ese rechazo se encuentra en un pasaje de Averroes en el que comenta *De caelo* de Aristóteles. En sus glosas -a propósito de un experimento de succión de líquidos- dice que si el aire atrae al agua ello se debe a la inexistencia del vacío en la naturaleza. En la antigüedad clásica, por el contrario, el vacío llega -en ocasiones- a escudriñarse

---

<sup>193</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Op. Cit.*, pp. 1217-1218.

<sup>194</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 1218. “Si el reproche de Galileo a la alegoría y la anamorfosis constituye un rechazo formal de la polisemia -soporte del barroco-, su repudio a enderezar la imagen de la anamorfosis mediante un desplazamiento del punto de vista y la adopción de un segundo centro, lateral, revela una fobia del descentramiento.”, *Ibid*, p. 1220.

<sup>195</sup> Cfr. Albert Ribas, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>196</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>197</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>198</sup> Ribas menciona que posiblemente la expresión ‘amenaza del vacío’ es apuntada en los problemas de Pseudo Alejandro de Afrodiasias, cuya obra se traduce al latín en 1302 por Pedro de Abano.

positivamente<sup>199</sup>. Pero, para el intelecto escolástico, el principio del *horror vacui* sólo se entiende negativamente, de ahí el horror que suscita. Los padres eclesiásticos tienen sólidas bases para pensarlo así, la premisa de que no exista en la naturaleza -razón por la cual ella misma lo aborrece- y el supuesto de que Dios no pudo haber incluido impropio semejante en su creación -imposibilidad tanto física como metafísica- exponen su connotación reprobatoria<sup>200</sup>. Y sin embargo, el vacío, aún bajo ópticas negativas, se exhibe como un problema activo, típico de la polémica. De tal manera, pues, el vacío consigue mucho terreno en las mesas de discusión y comienza a proscribirse poco a poco el debate en torno a la naturaleza. Transición capaz de describirse como el paso de la Edad Media al Renacimiento<sup>201</sup>, época en que la naturaleza empieza a perder referencialidad y en la que el arte y la cultura adquieren relieve. Llegado el tiempo del barroco esta inclinación se exalta, el arte toma como referencia al arte.

Por ende, este miedo ante lo vacío es quizás el símbolo crucial del barroco, porque si este fenómeno cultural en inicio fue interpretado negativamente, si a esta palabra se le unieron connotaciones como ‘irregular’, ‘abigarrado’, ‘conservador’, la contraposición (sea lo clásico, lo manierista o el Renacimiento) representa, así, el envés de la moneda. De tal modo, el barroco quiebra la episteme, pues rompe con todo lo anterior. Lo que quiere decir que el ‘horror al vacío’ responde a un:

miedo a la proliferación incontrolable que cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciadador. El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la *extensión multiplicativa* para señalar en su lugar el código específico de una práctica simbólica. En el barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *cargada* la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese -el barroco funciona al vacío-, que oriente o detenga la crecida de signos.<sup>202</sup>

Y es sintomático que el propio Galileo hable en contra de Tasso, poeta que empleó ampliamente la alegoría en su lírica<sup>203</sup> o que la propensión a la

---

<sup>199</sup> Cfr. Albert Ribas, *Op. Cit.*, pp. 4-6, 13.

<sup>200</sup> Cfr. *Ibid*, p. 37, 73.

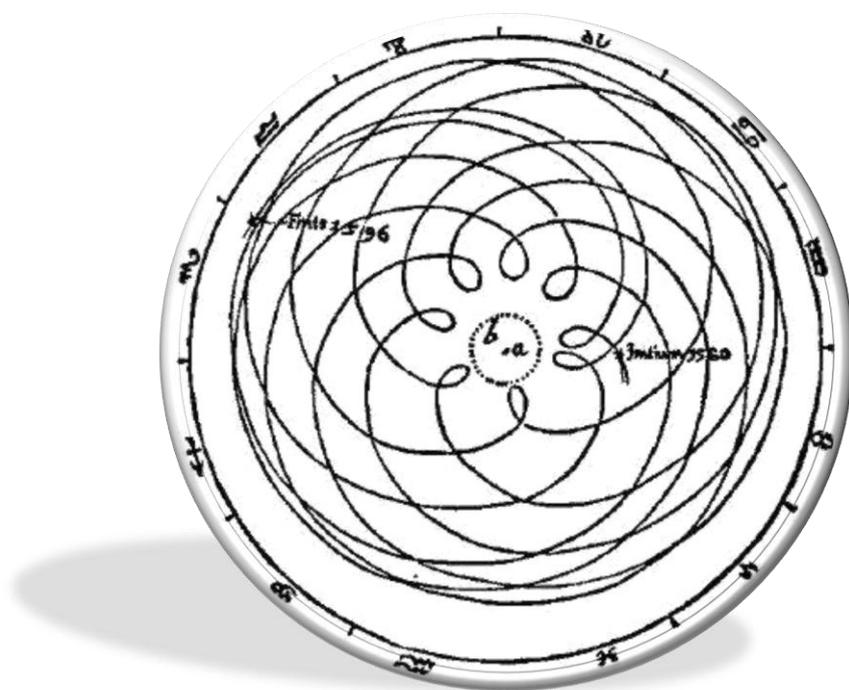
<sup>201</sup> Cfr. *Ibid*, pp. 37-38.

<sup>202</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, pp. 1220-1221; Cfr. Samuel Arriarán, *Op. Cit.*, p. 202 y José Lezama Lima, *Op. Cit.*, p. 363.

<sup>203</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Ibid*, p. 1219.

metáfora -tendencia barruntada sobre todo a partir del barroco- se explique por una especie de temor al contacto directo con las cosas<sup>204</sup>.

Más tarde, al observar la órbita de Marte, Johannes Kepler manifiesta que el movimiento traslático del planeta rojo no es circular y, por consiguiente, desobedece a las teorías anteriores; por el contrario, para Kepler, Marte describe un desplazamiento elíptico porque, tras profundos análisis, se percata que sus cálculos difieren por ocho minutos<sup>205</sup> de la evidencia -los planetas se desplazan en órbitas circulares. Esos ocho minutos van a inspirar la teoría del astrónomo alemán respecto a que los cuerpos celestes ya no transitan según el círculo sino de acuerdo a la elipse<sup>206</sup>.



Representación de la órbita de Marte según Johannes Kepler, *Astronomia Nova*, 1619.

Este hallazgo -de por si revolucionario- no sólo implica la imperfección (¿no es la elipse el círculo deformado?) de las trayectorias planetarias sino que, además, contiene la infinitud del universo<sup>207</sup>. También para Kepler el centro del cosmos está en el Sol y aunque no sospecha la duplicación o el descentramiento del foco -reflexiones

<sup>204</sup> Cfr. Arnold Hauser, *Op. Cit.*, pp. 54-55.

<sup>205</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 109.

<sup>206</sup> Cfr. Eugenio d'Ors, *Op. Cit.*, p. 12; Stephen Hawking, *Op. Cit.*, p. 14; Albert Ribas, *Op. Cit.*, p. 62 y Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 1201. La imagen de la órbita de Marte la recogemos de: <http://www.mlahanas.de/Greeks/PtolemyAstronomy.htm>

<sup>207</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 1224; Gonzalo Celorio, *Del barroco al neobarroco*, p. 82.

posteriores a su persona- la idea de infinito, justo como el horror al vacío, también representa un miedo. Él mismo afirma que dicho pensamiento conlleva ‘no sé qué horror secreto’<sup>208</sup>. Y en este preciso punto, la inclusión de la elipse en su discurso, cuando Sarduy sitúa la ruptura fundamental de la episteme. A semeja una palabra de la geometría con una de la gramática:

elipse. f. *Geom.* Lugar geométrico de los puntos del plano cuya suma de distancias a otros dos fijos llamados focos es constante. Resulta de cortar un cono circular por un plano que encuentra a todas las generatrices del mismo lado del vértice.

elipsis. f. *Gram.* Figura de construcción, que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la correcta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido. || 2. *Gram.* Supresión de algún elemento lingüístico del discurso sin contradecir las reglas gramaticales.<sup>209</sup>

Ahora la *retombée* está también desplazada porque no sólo equipara esas voces para mostrar el agrietamiento del saber sino que proyecta el binomio hacia la Retórica. La cosmología en servicio de la literatura y del logos. Recordemos que para Sarduy en el barroco la poética es una retórica. Dado que en la elipse -círculo elástico- se encuentran dos focos así la analogía adquiere sentido, la correspondencia<sup>210</sup> entre esas dos zonas radica justamente en el espacio geométrico y gramático. Esa relación dual, sin embargo, es posterior al sentido etimológico de las voces:

La noción de carencia, de defecto, se encuentra la etimología del término y anticipa los prejuicios a que será sometido: «Ἐλλειψις, que significa falta, se aplica a la elipsis, ya que en ella algo ha sido suprimido, y también a la elipse, ya que algo le falta para ser un círculo perfecto [...]».<sup>211</sup>

Tanto la elipse como la elipsis tienen en común la «falta», cualidad que permite hablar de las antípodas o de los extremos para ambos casos. Ejemplo en dicotomía: pues si en la elipse habitan dos focos y no alcanza ésta la perfección del círculo, en la elipsis, lo determinante radica en la supresión, en la mascarada<sup>212</sup> y es incapaz de una sintaxis estable, de una frase literal. Así, en el lenguaje barroco -feligrés del acertijo y de la adivinanza, entre otros métodos de la retórica- observamos la dualidad de la elipse en

---

<sup>208</sup> Juicio que también invade a Blaise Pascal: “pocos años después de su muerte, un matemático místico, Pascal, escribe ya, ante el universo abierto: “El silencio de los espacios infinitos me aterra”. José María Valverde, *Op. Cit.*, p. 117.

<sup>209</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, p. 591. Es interesante resaltar el hecho de que, en este lexicón, estas dos entradas están una tras de otra.

<sup>210</sup> También es vista como la alternancia entre lo divino y lo humano. *Cfr.* Gonzalo Celorio, *Op. Cit.*, p. 81.

<sup>211</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 1232.

<sup>212</sup> *Ibidem.* Para varios autores parece ser que la elipse, además de la farsa, indica la ‘imperfeción’: Arnold Hauser, *Op. Cit.*, p. 51; Francisco Jarauta, *Op. Cit.*, pp. 72-73; Blas Matamoros, *Op. Cit.*, p. 16.

tanto que extremosidad. Como lo hizo en *El barroco y el neobarroco*, aquí Góngora también es objeto de estudio. Sarduy examina escuetamente las redacciones de *Las soledades* para mostrar el tránsito del mensaje de un sentido literal a uno disimulado. En la primera versión del poema el mensaje parece más claro, más sintáctico; por otro lado, en la versión definitiva -la segunda-, el uso de la elipsis ya es evidente<sup>213</sup>. Todo por enmascarar. De modo que la elipsis<sup>214</sup> es la figura por antonomasia del barroco, donde la supresión resulta preponderante e, incluso, creadora. Precisamente lo elidido encamina la frase hacia un nuevo sentido; en efecto, ‘las perlas de tu boca’ indican quizás más mensajes que ‘dientes’, aun cuando éstos últimos también pueden ser descritos como perlas. Y si, acompañados de Sarduy, tomamos en cuenta que el paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, también podríamos afirmar que el paso de Eugenio d’Ors a Sarduy -cuarteto que, en español, escribe literatura y formula teorías- es el del barroco como categoría del espíritu al barroco como el arte de la discusión, donde la polémica debate explícitamente el ornamento y el artificio de la literatura y expone implícitamente su propio vacío. Forma que en apariencia domina al fondo pero que, en realidad, sólo lo ornamenta. Este código «espejeante» degrada a tal medida los significantes que estos parecen reflejarse entre sí, como si el significado pareciera vacío<sup>215</sup>. Valía del desplazamiento y del simbolismo.

Es tiempo de distinguir otra fisura de la episteme y avocarse a un quiebre de tiempos recientes. El explorador deja dormir a Kepler, a sus precursores y a Góngora. Uno de los descubrimientos más importantes del siglo XX es la teoría del *Big Bang*, que indica el origen del universo a raíz de una explosión colosal:

[...] en algún instante del pasado (hace unos 13,700 millones de años) la distancia entre galaxias vecinas debió de haber sido nula. En otras palabras, todo el universo estaba concentrado en un solo punto de tamaño nulo, como una esfera de radio cero. En aquel instante, la densidad del universo y la curvatura del

---

<sup>213</sup> Por ejemplo, Sarduy -en línea con Dámaso Alonso- menciona que en la primera redacción de ciertas estrofas se encuentran palabras como “gallinas” y “Medicinas” o “yeguas” y “caballos” y para la versión definitiva Góngora las ha eliminado, pero aún continúan en el poema de forma oculta, justamente suprimidas. Empleo de la elipsis. *Cfr. Ibid*, pp. 1233-1234.

<sup>214</sup> El camagüeyano habla de la “elips(e/is)” con tal de incluir en una sola palabra tanto el sentido geométrico como retórico. *Cfr. Ibid*, p. 1224. Y aunque ya hicimos referencia a la metáfora y a su adquisición de relieve en el barroco, para Sarduy, ésta es la *retombée* del círculo, mientras que la elipsis lo es de la elipse. *Cfr. Ibid*, p. 1222.

<sup>215</sup> *Cfr. Severo Sarduy, Op. Cit.*, p. 1235.

espacio-tiempo debieron de haber sido infinitas. Es el instante que denominamos *big bang* o gran explosión primordial.<sup>216</sup>

Para la cosmología -y por extensión, para la ciencia-, el *Big Bang* marca el inicio del universo y del tiempo. Todo el cosmos estaba condensado en un solo punto -de ahí que se afirme el que, por ejemplo, tanto la temperatura de éste como la distancia entre las galaxias haya sido infinita o nula, respectivamente. De repente explota. Por razones aún no escudriñadas<sup>217</sup> se desconoce lo anterior al estallido e, incluso, el detonante; sin embargo, según los doctos, sí es posible determinar lo ocurrido pocos segundos después del estruendo. Sea como fuere lo crucial de esta teoría -sin importar su verosimilitud- consiste en la proposición de la génesis del universo<sup>218</sup>. Y es aquí donde Kepler y su estirpe abren los ojos para contemplar la próxima puesta en escena entre la convergencia de la ciencia y la literatura. Al respecto, Sarduy nos dice:

El primer barroco, si lo consideramos como una pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una *retombée* especular. [...] El barroco del siglo XX podría pues identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual -la teoría del *big bang* y sus desarrollos recientes- y como su perfecta *retombée*: ni escritura de la fundación -ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente [...] y borrado- ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas. La misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración.<sup>219</sup>

Para el camagüeyano, en el siglo XX, centuria en la que se establece la teoría más aceptada sobre el origen del cosmos y en la que se descubre que el tiempo y el

---

<sup>216</sup> Stephen Hawking, *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>217</sup> Hawking dice que la ciencia sólo puede responder -al menos por ahora- a lo que ocurrió tras la gran explosión y lo que pasó antes o, mejor dicho, lo que desencadenó el estallido no compete a ningún modelo científico del universo “Ello significa que preguntas como “¿quién estableció las condiciones para el big bang?” no son cuestiones que la ciencia estudie.” *Ibid*, p. 90.

<sup>218</sup> Nuevamente nos aclara Hawking que antes de la teoría del *Big Bang* se pensaba que el universo era estático. Quizás Newton -y otros- hubieran apostado por la excepción en la ley. Luego, con Alexander Friedmann, el pensamiento sobre el cosmos se trifurca, de suerte que él intenta explicar si el universo se contrae o se expande en virtud de la gravedad. Estos son los tres modelos de Friedmann: en el primero, la atracción gravitatoria detiene la expansión y colapsa al universo; en el segundo, dicha fuerza es insuficiente para detener el crecimiento y la expansión se torna imparable; finalmente, si la densidad de la materia cósmica es igual a un valor crítico la expansión se frena paulatinamente y el universo alcanza un tamaño fijo. *Ibid*, pp. 75-82.

<sup>219</sup> Severo Sarduy, *Nueva inestabilidad*, pp. 1373-1374.

espacio son curvados e inseparables<sup>220</sup>, también se observa otra pérdida del centro en el arte, merodeo representado por la famosa ‘tradición de la ruptura’. Al realizar la simbiosis entre ciencia y literatura, ¿no intenta Sarduy, por otro lado, impulsar su discurso en torno al vacío? Pues, si para la ciencia lo ocurrido antes del estallido primordial no se considera objeto de estudio parece válido afirmar que, antes de explotar, el universo estaba condensado en un vacío -de ahí también que el radio de ese punto o esfera sea cero. Además, si en la literatura del siglo XX lo crucial quizás depende de la ruptura y aunque el origen -según Severo- ya está establecido lo que no se conceptualiza son los instantes sucesivos a la detonación. Para él, la misión del curioso consiste justamente en encontrar los ejemplos que exponen el salto entre los tiempos, la ilación del pretérito con el presente. Ya el barroco -y no más la ciencia- retorna a las cavilaciones de Severo Sarduy. Poco antes de explorar el paraje de la maravilla -el terreno del neobarroco-, tomemos por último una nota del cubano que quizás condensa la propuesta de *Barroco*:

Quizás no sea un azar que la formulación del *big bang* se deba, como muchas de las teorías que suscitaron el barroco, a un dignatario de la compañía de Jesús: el abate belga Lemaître; quizás su fundamento teológico esté presente en todo su enunciado: un estadio de génesis, puntual, metáfora del verbo y el semen/un estadio de crecimiento, metáfora de la multiplicación, del núcleo primigenio diseminado, pero también de la corrupción y del exilio/un apagón apocalíptico final, disolución en el **vacío**, ausencia del **sentido**.<sup>221</sup>

Al término de este vademécum sobre el vacío advertimos que el juicio de Aesclepius puede ser errado, porque ahora -tal vez como nunca antes- la oquedad propicia la polémica. Así, concluida la pesquisa del cuarteto conformado por Eugenio d’Ors, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy, quienes escriben en español sus teorías respecto a esa compleja palabra pero que también nos legaron una literatura notoriamente influida por el barroco<sup>222</sup>, es posible afirmar -en línea con el último de ellos- que ser barroco hoy en día no significa infundir páginas con tinieblas sino subvertir el orden impuesto, a veces desde la dificultad, para que así la obra adquiera un nuevo sentido. Analicemos el neobarroco, habitante de una patria prodigiosa.

---

<sup>220</sup> Cfr. Stephen Hawking, *Op. cit.*, p. 106.

<sup>221</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, p. 1249. Nuestro énfasis.

<sup>222</sup> Mencionemos, para cada persona, un ejemplo de esa literatura: *Cuentos filosóficos* (1900-1950), de Eugenio d’Ors; *Concierto barroco* (1974), de Alejo Carpentier; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima; *Cobra* (1972), de Severo Sarduy.

## El neobarroco en el País de las Maravillas

“Estoy algo de acuerdo contigo,” dijo la Duquesa; “y la moral de ello es –‘Sé lo que se supone serías’ -o si lo quieres más simple- ‘Nunca te imagines de otro modo más que como te apareces a los otros como lo que fuiste o lo que pudiste haber sido ni como te les pudiste haber aparecido de otra manera.’”

“Creo que entendería eso mejor,” dijo Alicia muy respetuosamente, “si lo tuviera escrito: pero no puedo entenderlo tal como lo dices.”

Charles Lutwidge Dogdson, *Alice's Adventures in Wonderland, The Mock Turtle's Story*.

ESTE mundo ya fue compendiado por Lewis Carroll en los libros que le depararon la inmortalidad. Por una suerte de analogía situemos como residente idóneo de los comarcas carolliananas al neobarroco como si sus vecinos fueran el Gato Cheshire o el Caballero Blanco. Y para indagar porqué se asienta en esos parajes hay que reflexionar también en torno al ancestro del neobarroco. Si bien el barroco tiene dos caras -para nosotros ya familiares- pues si una nos inclina a pensar en el barroco de Europa, desde el siglo XVI hasta fines del XVII, la otra nos sugiere el barroco de América, desde mediados del XVII hasta fines del XIX. Pero el neobarroco es todavía más extraño que su antecesor. Aunque el origen del ‘barroco’, la procedencia de su etimología, no está del todo determinado, ¿qué puede decirse respecto al neobarroco? ¿Quién es su descubridor? ¿A qué intelecto se le alborotó el intelecto por definirlo y esbozarlo? Para descifrar estos misterios señalemos que si hubo un periodo clásico en el arte, mismo al que se retornó (por ello hay una época llamada ‘neoclásica’, añadiéndole a ese otro estilo el prefijo *neo-*), esa analogía nos aviva una hipótesis. Tal similitud también es visible en el barroco contemporáneo, aquel pertinente a la segunda mitad del siglo XX: el neobarroco. Esa pista nos susurra una metodología. ¿De dónde proviene la palabra ‘neobarroco’?

‘neo-’ es un prefijo muy ampliamente empleado para forjar, a la medida de las necesidades, palabras que evocan la forma nueva que toman fenómenos antiguos (ej. neo-clásico [...]). O, también, puede formar

francamente un término nuevo, como el de *neologismo* que quiere decir ‘palabra nueva’ al venir a agregarle *logos* (=habla) sin guion a *neo/neos* (=nuevo).<sup>223</sup>

En efecto, según el diccionario de la Real Academia Española, el prefijo ‘neo-’ “significa ‘reciente’, ‘nuevo’”<sup>224</sup>. Aun cuando se añada tal cariz a la palabra, ¿desde qué entendimientos se dice que es nuevo este barroco? ¿Observamos ese rasgo a partir de la segunda mitad del siglo XX? ¿O, quizás, la voz ‘neobarroco’ se manifiesta previamente a esa fecha? De acuerdo con Pierre Maculzynski, quien agotó al gramático Jean Dubois, el prefijo aludido no se avista en Francia antes del siglo XVIII:

A partir de esa época, ciertas palabras compuestas surgen en la lengua, sobre todo bajo forma de toma en préstamo del griego -por ejemplo, neólogo (1726), neologismo (1735), neografismo (1740)- [...] ‘neo’ no indica solamente una doctrina nueva, sino también un vínculo con el pasado así renovado» [...].<sup>225</sup>

Por lo que cabe pensar que el término ‘neobarroco’ es posterior a los años insinuados; quizás hay que esperar hasta el siglo XIX para observar su existencia, cuando en la dehesa del tiempo se imprime su huella. El párrafo anterior aclara que la partícula ‘neo-’ establece un nexo con el pasado, de suerte que desde la etimología de este barroco se atestigua aquel vínculo. Precisamente en ese enlace reside la premisa: no se puede entender el neobarroco sin su predecesor europeo y/o americano, sin un ancestro común que conjugue lo contemporáneo con lo atávico<sup>226</sup>. La lobreguez comienza a dejar esta voz.

Tal vez el término ‘neobarroco’ sí goce de un descubridor y su procedencia no se haya arrinconado de acuerdo a los afanes del azar. En un ensayo llamado *La obra de arte abierta* contenido en *Díario de São Paulo*, Haroldo de Campos denominó al barroco contemporáneo como ‘neo-barroco’<sup>227</sup>. Pero, ¿acaso este neologismo no nos acecha desde las notas de Severo Sarduy? En efecto, cuando publicó *El barroco y el neobarroco* y luego *Barroco*, el joven escritor cubano precisó un golpe decisivo y contundente en la crítica de su tiempo al examinar, además del barroco, el

---

<sup>223</sup> Pierre Maculzynski, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>224</sup> *Diccionario de la Real Academia Española, Op. Cit.*, p. 1068.

<sup>225</sup> Jean Dubois, citado por Pierre Maculzynski, *Ibid*, p. 42.

<sup>226</sup> “Por eso es que barroco y neobarroco son conceptos que no se pueden desligar uno del otro”. Samuel Arriarán, *Op. Cit.*, pp. 204-205.

<sup>227</sup> *Cfr.* Arturo Dávila, *El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al*, p. 4 y nota al pie, p. 3; Françoise Moulin Civil, *Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones*, p. 1657 e *Ibid*, nota al pie 29°.

‘neobarroco’<sup>228</sup> (evidentemente, lo ‘neo-’ implica una nueva forma<sup>229</sup>. Si bien no fue el primero en analizarlo, su ponderación vaya que es perspicaz). En dicho ensayo encontramos la siguiente nota esclarecedora:

[...] el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: [...] en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto -real o verbal- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y de la discusión.<sup>230</sup>

De ese panorama ciertas palabras nos agitan: la ‘inarmonía’, la ‘ruptura’, la ‘carencia’, el ‘desequilibrio’, la ‘pantalla «que esconde»’, el ‘objeto perdido’, un ‘fin «que constantemente se le escapa»’, la ‘ausencia’, un ‘saber «que ya no está cerrado sobre sí mismo»’. Una nomenclatura de la pérdida, de la oquedad. Pero, cabe preguntarse, si este vocabulario es un vaivén de la merma y del vacío, ¿qué léxico responde a las voces opuestas? ¿Qué palabras evocan lo completo, la redondez, lo sereno, la concordia? Recordemos que para el Renacimiento -como se ha puntualizado- el entendimiento es tanto geocéntrico como teocéntrico, ámbito en que la frase de Alanus de Insulis, ‘Dios es una esfera inteligible cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna’, funge como un prólogo a la época. Porque esa jerga de la armonía precisa los motivos de un tiempo. Ya que lo clásico fue el paradigma -el modelo de lo concéntrico- evidenciamos en esa época un glosario melódico, avenido. Posteriormente, el barroco -para los ojos de futuros exégetas- interviene en el protocolo; más tarde, el neoclásico -reincidencia en el arquetipo- participa en el consorcio de la Historia; finalmente, según diversas opiniones, el neobarroco se integra al conjunto. Por supuesto, ese último barroco, el nuevo, es espejo de su ancestro; pero en él mismo se contiene otro descentramiento y otra ruptura, como si el reciente fuera una parodia del primer barroco. ¿De qué modo procesamos las grietas en el esquema? ¿Cómo se

---

<sup>228</sup> Cfr. Françoise Moulin Civil, *Op. Cit.*, p. 1650; François Wahl, *Severo de la rue Jacob*, p. 1518 y 1522.

<sup>229</sup> Cfr. Blas Matamoro, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>230</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 119.

evidencian estos quiebres en el tiempo? ¿Y, si la escisión es pretérita, por qué hubo un rompimiento en primer lugar?

En el siglo XX se observan una serie de rupturas en el arte, denominadas vanguardias. Estos quiebres en la cultura, pese a su heterogeneidad, responden a unas características comunes: ∞) en Europa encontramos su origen; ∞) deslindarse del pasado es una especie de ley; es decir, la ruptura con el pasado representa la aportación esencial de estos movimientos; ∞) si se les clasifica, sus nombres suelen terminar en ‘-ismo’, lo que otorga a cada una de las vanguardias calidad de sistema; ∞) es un fenómeno varonil en su mayoría; su campo primordial de acción es el literario y el plástico, pero también se dan casos en otras artes; ∞) el ‘manifiesto’ se funda como género literario. El origen de las vanguardias transita aproximadamente unos treinta años de la centuria, desde 1909 con la publicación del *Manifiesto futurista*, para continuar con el movimiento dadá de Hugo Ball y Tristán Tzara, fundado en Zürich, hasta el surrealismo de André Breton y Guillaume Apollinaire. En esas corrientes encontramos un gusto por la velocidad, por las máquinas, el afán por quemar libros, por deruir museos, un desprecio hacia la mujer (en el futurismo), el balbuceo de los bebés -o la palabra rumana *da-* como etimología de la voz ‘dadá’, un apetito por los pictogramas, un libre flujo de la imaginación, el sueño como potencia creadora y la incorporación del discurso freudiano a su estética (en el surrealismo). Uno de esos temas -la ignición de la memoria- fascinó a Borges quien, a su tiempo, fue ultraísta:

Hawthorne prevé un momento en que los hombres, hartos de acumulaciones inútiles, resuelven destruir el pasado.<sup>231</sup>

Por fortuna, las peticiones de Phillippo Tomassi Marinetti o los episodios del argentino no se cumplieron y las bibliotecas aún se conservan. Pero, ¿por qué las vanguardias rompen con el pasado? ¿Qué desdén hay en el ayer para anularlo? En ese mismo siglo ocurren dos guerras mundiales, hechos que, sin lugar a dudas, promovieron -aunque el futurismo fue anterior a la primera guerra- el surgimiento de estas rupturas (además, en el surrealismo, la ciencia -en particular, el psicoanálisis- fue piedra angular de su repertorio). Pues si dos conflictos tan cruentos se suceden en menos de cuatro décadas, ¿qué nos lega el Occidente? A través del rompimiento, las vanguardias

---

<sup>231</sup> Jorge Luis Borges, *Nathaniel Hawthorne* en *Otras inquisiciones*, p. 98. Otros ejemplos similares se hallan en su ensayo *La muralla y los libros* y su cuento *El congreso*.

permiten, irónicamente, la continuidad de la cultura. Las cosas han cambiado. En América, las vanguardias repercutirán a su vez en la órbita del arte, basta citar casos como el modernismo en Brasil<sup>232</sup>, como Vicente Huidobro o como el estridentismo. Y el siglo XX no sólo se interpreta como una centuria de fisuras, sino que, además, hay rescates de la tradición. En ese entonces, la poesía gongorina adquiere el predominio de antaño pues, pasados trescientos años de su fallecimiento, los poetas de la Generación del 27 en España se dedican a su celebración y rescate<sup>233</sup>. Góngora como santo de una devoción, como ídolo entre naturales. Y, aunque las exigencias del futurismo están aplacadas, abrasar documentos y cometer vandalismo es una práctica recurrente en las esferas humanas, de modo que los fanáticos contemporáneos del cordobés se reúnen, como en una justa, para instaurar la primacía de don Luis:

[...] el 23 de mayo de 1927, 300 aniversario de su muerte, los noveles poetas establecieron un “tribunal supremo”, constituido por Dámaso Alonso, Rafael Alberti y Gerardo Diego quienes, en ceremonia expiatoria, prendieron una hoguera en la que, simbólicamente y *físicamente*, ardieron libros de Lope de Vega y de Quevedo, de Luján y Moratín, de Hermosilla, Campoamor, Galdós, y de Menéndez Pelayo, el mayor crítico español de la época, a la vez que ciertas obras de Valle Inclán, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala y muchos otros fueron “rociadas con desinfectante”. [...] Esa misma tarde, los poetas se dirigieron hacia el edificio de la Real Academia Española y decoraron sus muros con “una armoniosa guirnalda de efimeros surtidores amarillos” [...].<sup>234</sup>

En consonancia, el neobarroco también es uno de los eslabones en el cisma y -como sus antecedentes- lo apreciamos en este siglo, inscrito en la “tradición de la ruptura”<sup>235</sup>:

Si por un lado esa crisis rompe con una tradición y se propone instaurar una nueva estimativa, por otro lado cada crisis excava en el pasado (inmediato o remoto) para legitimizar su revuelta, para crearse un árbol genealógico, para justificar una estirpe. Ocupados a la vez del futuro que están construyendo y del pasado que quieren rescatar, los hombres centrales de estas tres crisis [20, 40, 60] reflejan claramente ese doble movimiento circular (hacia adelante, hacia atrás) que es característico de los instantes de crisis.<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> Cfr. Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*, p. 18.

<sup>233</sup> Cfr. Arturo Dávila, *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>234</sup> *Ibid*, pp. 7-8.

<sup>235</sup> Como los homónimos capítulos en *Rayuela* es imprescindible no tener presente la frase de Paz: “No repetición sino inauguración, ruptura y no continuidad. La tradición moderna es la tradición de la ruptura.” Octavio Paz, *Introducción a Poesía en movimiento, (1915-1966)*, p.5.

<sup>236</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Tradición y renovación*, p. 139.

Así es, el neobarroco se alista en los años sesenta<sup>237</sup> -el vaticinio de Haroldo de Campos al acuñarlo fue certero- en la América hispánica. Pero, aunque ya está acuñado, otro nombre le niega el pedestal del momento: el 'boom'<sup>238</sup>, una suerte de antecedente del neobarroco, término afín a la onomatopeya de la dinamita, asonante al efecto de la pólvora. Así se denominó a un periodo de la literatura escrita en español que deambula dos décadas (1960-1980) y en el que se distinguen ciertas particularidades: ☞ se vislumbra en la América hispánica -o Latinoamérica; ☞ es un fenómeno de ruptura y de identidad -lo que ocasiona que esta porción del continente comience a ser columbrada por ojos universales; ☞ también es un fenómeno editorial, auspiciado primordialmente por peninsulares ☞ es análogo al modernismo, no en el sentido de originarse en la América hispana, sino en tanto que renovación: las letras latinoamericanas potencian su propia lengua, conduciéndola a parajes inusitados, hecho que los ibéricos, merced de una dictadura, son incapaces de superar; ☞ es un fenómeno literario masculino, en su mayoría. La tradición de la ruptura es ajena a la orientación burocrática, a "la clasificación sistemática"<sup>239</sup> y plenamente revolucionaria. Esa sublevación, sin embargo, obedece a una controversia, a una polémica; su objeto tiene como fin cuestionar a la literatura por ella misma, al escritor por sí mismo, al lenguaje por el mismo<sup>240</sup>. «Arte del destronamiento y de la discusión» para Sarduy. Proyecto que agrieta -pero también recopila- el pasado y tripula el futuro. En efecto, este lapso es un *boom*, una explosión: las letras latinoamericanas, como estrellas en el firmamento, se colman de fulgor.

Asumamos mientras tanto, como una crítica y un estilo para las letras latinoamericanas, al neobarroco, aunque no todos los escritores de ahí se admiten cofrades de la congregación. Pues bien, como se ha apuntado, el barroco y el neobarroco son indisociables; en esa senda, el segundo contiene una vuelta del primero o un "retorno del barroco"<sup>241</sup>. Y, aunque el barroco actual incluye a su ancestro, los

---

<sup>237</sup> Cfr. Luis Duno-Gottberg, *(Neo)barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy en Le néo-baroque cubain*, p. 307.

<sup>238</sup> Venko Kanev, *La escritura ¿(Neo)-barroca?*, p.52.

<sup>239</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>240</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>241</sup> Severo Sarduy, *Nueva inestabilidad*, p. 1370; Petra Schumm, *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, p. 13; Françoise Moulin Civil, *Néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?* en *Le néo-baroque cubain*, p. 25; Pierre Malcuzyński, *Op. Cit.*, p. 43.

artistas del XVII y del XVIII no se pensaron a sí mismos como tales (la erudición alemana los nombraría). Los artistas que se inscriben en esa coyuntura sí gozan de una conciencia de nomenclatura:

Quizás una diferencia entre los barrocos del siglo XVII y los neobarrocos de nuestros días consista en que aquéllos no sabían que eran barrocos y éstos vaya que sí lo saben.<sup>242</sup>

Si el neobarroco señala la tradición -recordemos los casos de Sor Juana, Góngora y Quevedo en la poesía<sup>243</sup> o de Juan Ruiz de Alarcón, Lope de Vega y Calderón de la Barca en el teatro- lo hace en base a ciertos procedimientos de escritura: “la deformación, la superabundancia y el desperdicio”<sup>244</sup>. Cuando un discurso parodia a otro o a varios podemos observar la deformación, mientras que rasgos como la superabundancia y el desperdicio exponen el artificio del texto. Precisamente esa evidencia es la constante en esta estructura; así, la parodia, el artificio, la subversión son recurrentes en el neobarroco<sup>245</sup>. Nos topamos con una lógica de lo superfluo, con un espejo que proyecta imágenes parciales y no sólo hologramas. Dicha proyección, hermenéutica lúdica del pasado, establece su paradigma alejado de la narrativa telúrica o realista -en su momento imprescindible- porque ahora el modelo insta una crítica sobre su propio origen, como dijo Sarduy. Y la proposición de otro inicio, de un origen distinto, es determinante. El neobarroco, por lo tanto, aunque acude al pasado, no es sólo la reinterpretación de lo anterior, una mera vuelta del barroco, donde, por ejemplo, se rescribe -entre muchos otros temas- el viaje del Almirante Cristóbal Colón, sino pretende criticar toda representación de la América como un continente pleno en naturaleza y vacío en cultura. ¿No fue común creer que nuestro continente con sus inextricables selvas, su eterna primavera, atributos de generosa cornucopia, debía ser nombrado de acuerdo -por ejemplo- con la idea de Carpentier, quien pensaba que la tarea del novelista es presentar a los ojos del mundo la ceiba<sup>246</sup> entre otras dádivas naturales? Ese anhelo de nomenclatura queda de algún modo proscrito y aunque quizás todavía esas curiosidades endémicas sean nombradas, en espera de que el Nuevo Mundo ocupe un lugar en el orbe, esta propuesta genera una literatura cuyo comienzo, así como

---

<sup>242</sup> Gonzalo Celorio, *Aproximación a la literatura neobarroca*, p. 27.

<sup>243</sup> Cfr. Adriana Méndez Rodenas, *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*, p. 29.

<sup>244</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1401; Cfr. Pierre Maluczynski, *Op. Cit.*, p. 44; Blas Matamoros, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>245</sup> Cfr. Gustavo Guerrero, *Algunas notas sobre Sarduy y su neobarroco* en *Le néo-baroque cubain*, p. 96.

<sup>246</sup> Cfr. Alejandro Carpentier, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, p. 26.

con el *Big Bang*, se percibe como una explosión -quizás también afín a esa misma teoría cosmológica: sin conocer lo previo al estruendo ni el detonante- de modo que todo lo sucesivo a ésta parece difícil de elucidar. En esta coyuntura la tendencia no sólo ambiciona nombrar las cosas del universo sino abrigar la imposibilidad de designarlas. Y como esta traba parece anteceder todo esfuerzo de creación, de *poiesis*, la opción más viable se inclina a la representación, el simulacro y la teatralidad<sup>247</sup>. ¿Pero, con qué motivo? ¿Por qué enmascarar? ¿Cuál es el propósito de las sombras, de la fantasmagoría? Hallamos la razón en el juego y en el placer. Como el exceso, el ornamento, el fárrago potencian la escritura lo lúdico reverbera en una cuidada y nada inocente sintaxis. Espiemos otra tarabilla, en esta ocasión entre Sarduy y Jacobo Machover:

¿Qué es una frase barroca? Una frase barroca comunica [...] una información. [...] Ahora esta información nunca sería comunicada [...] [sólo] con un sujeto, un verbo y un predicado. No. Habría subordinadas, habría volutas, habría puntos, habría una proliferación enorme de detalles que hacen que esta información queda retardada. Llega por otros canales [...] En función del placer. [...] El placer de la imagen. El placer de la literatura.<sup>248</sup>

Ya explayado, el neobarroco gesta una sintaxis en apariencia trepidante, errabunda, giróvaga de la algazara y del recreo, divertimento que mana como agua en el manantial. Pero, si el juego y el placer adquieren mayor relieve a los motivos del texto que la transmisión directa de información, ¿qué puede decirse respecto a la exégesis del escrito? ¿El recreo del lenguaje también permite el juego en la interpretación del lector? Este afán por ornar y por el atavío nos hace recordar la frase de Jorge Luis, para quien el barroco “linda con su propia caricatura”<sup>249</sup>. Sí, es verdad, hay que reconocerlo, la frase barroca, plena en espirales y digresiones, suele tender a la pifia. Como manifiesta el párrafo anterior, eso no significa que no comunique uno o varios códigos. Simplemente indica que, en virtud del juego sintáctico, la información no se transmite sólo de manera literal. Esta noción reluce en el siguiente párrafo en el que el aventurero esconde uno de los elementos claves del fragmento, pues todavía no es tiempo de adentrarse en el acertijo.

---

<sup>247</sup> Cfr. Gustavo Guerrero, *Ibid*, p. 92.

<sup>248</sup> Severo Sarduy en Jacob Machover, *Conversación con Severo Sarduy: “La máxima distanciaci3n para hablar de Cuba”*, realizada en Sceaux, enero 30 de 1986, en *Le néo-baroque cubain*, p. 74.

<sup>249</sup> Jorge Luis Borges, Prólogo a la segunda edici3n de *Historia universal de la infamia*, p. 307.

Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta «la pérdida de hilo» el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca [...] muestra en su incorrección (falsas citas, malogrados «injertos de otros idiomas», etc.), en su no «caer sobre sus pies» y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, concordante con nuestra imagen, teológico en suma.<sup>250</sup>

Y en esa ridiculización de la que habla el argentino notamos de nueva cuenta a la antípoda. Si por un lado se propone el juego del lenguaje como procedimiento creativo esto no quiere decir de ningún modo que por primera vez se exprese esa inventiva; probablemente a partir de la entrada de la imaginación al mundo existió la creación y la literatura, lo que aquí se señala con mayor énfasis consiste en que esta propiedad es uno de los dos pilares que conforman al neobarroco. Y la otra columna que lo sostiene es el vacío, la falta. En este sentido, la escritura neobarroca se potencia en extremos. Si, como Sarduy apuntó, la substitución, proliferación y condensación son técnicas del barroco, los métodos para el neobarroco son -así como el juego- el engaño, la ilusión y, por supuesto, la fantasmagoría<sup>251</sup>. Cabe preguntarnos, dada esta circunstancia, si estas peculiaridades, en vez de sugerirse como características que describen el neobarroco desde la periferia, ¿no se presentan acaso como su verdadero rostro? ¿No es la ilusión su comportamiento? ¿No es el artificio su naturaleza? ¿Y no es la exuberancia su *vacío*?

Por último, queda por mencionar que el neobarroco se evidencia con notoriedad en la novela<sup>252</sup> y que el territorio donde se produce es esencialmente en Cuba. Esos misterios, no obstante, están por elucidarse aún. Aunque hablar del neobarroco infiere referir a la posmodernidad<sup>253</sup>, a un post-barroco<sup>254</sup> o a una Contramodernidad<sup>255</sup>, el propósito en estas notas consiste sencillamente en establecer una dicotomía: observar tanto la sonrisa del Gato Cheshire como el cuerpo que la sostiene. ¿Acaso no conmueve más la armonía de sus dientes que el minino en su extensión? Por supuesto, ese gato ‘no está en Scholem, pero a través del tiempo lo adivino’, verso de Borges. Y, al basarse en

---

<sup>250</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, pp. 1403-1404.

<sup>251</sup> Cfr. Gustavo Guerrero, *Op. Cit.*, pp. 92-93.

<sup>252</sup> Cfr. Françoise Moulin Civil, *Le Néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?* en *Le néo-baroque cubain*, p. 25.

<sup>253</sup> Cfr. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, p. 31.

<sup>254</sup> Cfr. Gustavo Guerrero, *Ibid*, p. 96.

<sup>255</sup> Cfr. Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*, pp. 36-37.

estas analogías hemos meditado de nueva cuenta en la segmentación de los barrocos; tal vez, exponiendo sus opuestos, lo doble en su serie, podamos intuir quién o qué desenvainó la espada y lo bifurcó, como nos preguntábamos al iniciar el examen sobre las series dobles en el barroco.

Qué curioso que el último fragmento de *Barroco*<sup>256</sup> incluya nuevamente a la antípoda. Este opuesto, sin embargo, es diferente a las secuencias que hemos podido indagar a lo largo de estas páginas. Encontramos en ese párrafo cuatro palabras en cursivas. Y la última de ellas abre las puertas para un futuro episodio en este periplo. Dicho fragmento constituye por sí solo una especie de conclusión sobre esta primera pesquisa. Ciertamente, si lo tuviera por escrito, Alicia entendería mejor las subordinadas de la Duquesa. Tiempo de retornar a las bibliotecas:

*H/steady state*: materia que se crea y se destruye, pero siempre y en todas partes; sin origen asignable ni anulación global, hacia y a partir de nada, sin *quantuum* único ni límites. Espacio sin escansión, con la neutralidad del *śunyatā*, que Occidente descubre aquí al final de su parábola, tiende hacia cero.<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> Si tomamos en cuenta que los párrafos subsecuentes al fragmento por citarse provienen de *El barroco y el neobarroco* y que el segundo apartado del ensayo, de mucho menor extensión que el primero, habla del barroco en otro ámbito -más como parodia de la economía burguesa y como exposición de la plástica y del color-, es por eso que afirmamos que éste es el último párrafo de *Barroco*.

<sup>257</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, p. 1249.

# II

## El regalo vacío

Pero, si todos los caminos llevan a Roma, también llevan todos al Oriente.

Eugenio d'Ors, *Lo barroco*.

–¿Y dónde está esa Ley del Gran Medio de Buddha? –volvió a preguntar Tai-Chung, vivamente interesado.

–En la tierra de nuestro señor Tathāgata –respondió la Bodhisattva–, en el Gran Templo del Trueno, que se halla situado en la India, concretamente en el Paraíso Occidental. Sus enseñanzas son tan comprometedoras que pueden desatar cien enemistades y acarrear desgracias inesperadas.

*Viaje al Oeste, XII.*

Puedo imaginar a un maestro zen, versado en lo fundamental, que señala vagamente, como sin proponérselo, cualquier objeto menudo que tiene cerca y no dice más...

El discípulo, entonces, cuya pregunta recibió esa respuesta desconcertante, al sentir que sigue habitando el desencuentro de su propia ignorancia, regresa meditativo a su casa, toma un objeto similar, lo enaltece por el lugar en que lo enarbola, estudia sus pormenores, cree hacer algún hallazgo y, después de orar con fervor y desconocimiento, medita con sinceridad y escribe sus cavilaciones...

Ernesto de la Peña, *Introito de El centro sin orillas*.

## Una leyenda encaminada a despertar

Soy un escribano tardío,  
que ama al Maestro y su amor por los hombres,  
y cuento la leyenda, porque advierto la sabiduría  
de éste, pero no deseo hablar sólo amparado en  
los libros,  
el tiempo ha difuminado el escrito y su  
significado antiguo,  
alguna vez nuevo y vigoroso, moviéndolo todo.  
Sé un poco de ese largo discurso.  
Edwin Arnold, *The Light of Asia*, VIII.



ODA leyenda goza de un comienzo. Y quizás todo principio es digno de ser contado. Probablemente así nacieron los tiempos para la especie humana: a través de narraciones. Lo cual tal vez provocó, gracias al azaroso ingenio de oradores inmemorables, la generación de la literatura. Es fama dividir el tiempo en prehistoria e historia, matiz notorio por un hecho invaluable: la invención de la escritura. Por supuesto, esto potenció la literatura como nunca. Para cuando las leyendas comenzaron a escribirse, el futuro de la especie ya sería por siempre diferente. No cabe más que otorgarle espacio a una de las incontables leyendas humanas. Según ese criterio, ¿qué mejor oportunidad, por lo tanto, para infundir estas páginas con un poco de literatura?

Entre el siglo sexto y quinto antes de la Era Común se observa una explosión de figuras<sup>258</sup> históricas que nos sentimos obligados a referir. En aquellos tiempos surgieron Zoroastro en Persia, Lao Tse y Confucio en China, Pitágoras, Heráclito y Parménides en Grecia y Mahāvīra y Siddhartha Gautama en la India. Y, precisamente, en una región de India llamada Kapilavastu<sup>259</sup> nació este último. Como personaje de leyenda, la historia de Siddhartha Gautama goza de muchas versiones. Pese a la variedad de éstas, la esencia de la trama refiere lo siguiente: alguien elige, desde los cielos, el siglo, el continente, el reino y la casta en la que renacerá. Asimismo selecciona a sus

---

<sup>258</sup> Cfr. Jorge Luis Borges y Alicia Jurado, *Qué es el budismo*, pp. 25-26; Frédéric Lenoir, *El budismo en Occidente*, p. 33.

<sup>259</sup> Cfr. Jorge Luis Borges y Alicia Jurado, *Ibid*, p. 10; Edward Conze, *Buddhist Scriptures*, pp. 23-24; Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, p. 259.

progenitores. Hijo de Śuddhodana<sup>260</sup> y Māyā<sup>261</sup>, Siddhartha Gautama, al nacer, da siete pasos<sup>262</sup>, mira a derecha e izquierda, arriba, abajo, atrás y al frente. Es capaz de hablar y se declara a sí mismo que ésta será la última de sus vidas. Posee las marcas del Elegido<sup>263</sup>. Māyā ha soñado el nacimiento de su hijo Siddhartha pero muere poco -o, como le pasará a Remedios la Bella, se eleva a los cielos<sup>264</sup>- después del parto. Aturdido por la pérdida de la consorte, el rey busca consejo en sus adivinos y sabios. Ellos predicen dos hados para su hijo: será jerarca del mundo o redentor del universo. Śuddhodana, más perturbado todavía, opta por la primera de las predicciones. Los arúspices agregan una advertencia: pese al deseo del mandatario el príncipe puede muy bien elegir el otro sendero. Y como al Segismundo de Calderón le ocurrirá a su tiempo, Siddhartha fue recluido en un palacio exento de cualquier mal. El hijo de Śuddhodana así vive veintinueve años, décadas en las que genera descendencia; aprende matemáticas, medicina, botánica, astronomía, música, filosofía; es diestro en deportes; vence en toda justa; domina el manejo de la espada y la recitación poética; inclusive se dice que 84,000 vírgenes<sup>265</sup> colman sus horas; en síntesis, el príncipe se destaca en cualquier ámbito humano.

Un día decide ir al jardín del palacio, espacio que concede -irónicamente- la entrada al mundo. Lo acompaña su cochero. Aquí la leyenda alcanza un punto culminante. Acaso los anhelos de Śuddhodana por recluir a su hijo por siempre en un alcázar impenetrable a la cotidianeidad no se cumplirían pues la entrada al mundo estuvo al alcance de la mano del príncipe<sup>266</sup>. Cuatro mensajeros van a pasearse por los parques reales. En el primero de los encuentros, Siddhartha Gautama ve a un hombre encorvado, poblado de arrugas y que, para desplazarse, se apoya en un bastón.

---

<sup>260</sup> Nombre traducido como 'Arroz Puro' o 'El que Tiene Alimento Puro'. Cfr. Jorge Luis Borges, *Ibid*, p. 25.

<sup>261</sup> Nombre que significa 'ilusión', 'magia', 'apariencia'. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 53 y *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, pp. 67-68; Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, pp. 204-205; Albert Schweitzer, *El pensamiento de la India*, p. 61.

<sup>262</sup> Cfr. Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>263</sup> Estas marcas son treinta y dos y casi coinciden, quizás no por vano azar, con el número de los dioses en el panteón hindú, conformado por treinta y tres divinidades. Cfr. Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 11; Edward Conze, *Op. Cit.*, pp. 23- 24.

<sup>264</sup> Cfr. Edwin Arnold, *The Light of Asia*, Book I, V (en <http://www.theosophy-nw.org/theosnw/books/lightasi/asia-1.htm>); Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>265</sup> Cfr. Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>266</sup> En *The Light of Asia*, la versión registra cómo Śuddhodana impide gradualmente el escape del palacio al príncipe. Éste, sin embargo, logra vencer todo obstáculo.

Naturalmente, el príncipe ignora quién pueda ser. Pregunta entonces a su cochero qué miran sus ojos, ya intranquilos. Éste le responde que es un viejo y, de vivir suficiente, ese destino le espera a toda criatura, incluido el hombre. Siddhartha retorna al palacio. Aunque ahí goza otra vez de bienes indescriptibles, su turbación no cesa. Y, quizás, en busca de respuestas parte a los jardines acompañado de su cochero. Se suscita otro de los encuentros: en esta ocasión el príncipe observa un ser pleno en pústulas y llagas. Pregunta quién es y el cochero menciona que es un enfermo, condición contingente para los seres del universo. Se retira al palacio y disfruta la majestad del lujo. Su azoro, sin embargo, no concluye. Ansioso de descifrar las visitas de los seres que por vez primera lo han trastornado se encamina a la floresta. Ahora otea un puñado de gente. Ésta, a su vez, carga un féretro donde reposa un cuerpo inmóvil. Tras la pregunta del príncipe el cochero afirma que es un muerto y, además, ese porvenir -a diferencia de los otros dos- no parece una posibilidad sino es un hecho. Morir es el término de toda vida. Una breve reclusión palaciega salva por un tiempo a Siddhartha de aquellos mensajes. Pero, insatisfecho, decide merodear los jardines de nueva cuenta, como si previera otra visita. Finalmente observa a un ser sereno e inmutable, con una cara esculpida por la felicidad. Y el cochero le dice que es un monje.

Confundido e inquieto, el príncipe Gautama, heredero al trono de los Śākyas, regresa a sus recintos. Medita que el ayer no le ha brindado respuesta alguna ante los secretos del cosmos. Por lo tanto, decide abandonar todo vínculo con las ataduras reales, ahora meras vanidades. Asimismo resuelve partir a los bosques para descifrar los enigmas que representan esos asombrosos encuentros. Pero, antes de marcharse por siempre del prodigioso confín tramado por su padre y su inmensa corte, mira fijamente a su hijo, Rāhula, y a su esposa, Yashodharā. E intuye que despedirse de ellos le negará la marcha. La búsqueda de claves lo obliga a no pronunciar ningún adiós ni a conceder caricia alguna. Luego contempla por última ocasión toda aquella sociedad, cuidadosamente aprisionada por su padre, que -de múltiples maneras- hizo del príncipe el más excelso de los habitantes de la región. Cerca de las murallas palaciegas, Siddhartha se topa con su cochero una vez más. Le obsequia las vestimentas principescas, asimismo, con la espada de éste se corta los cabellos. Y -como Lot- sin mirar atrás, Kapilavastu, su padre, una corte inmensurable, su esposa e hijo, el palacio y el cochero van a reposar nada más que en su memoria.

Si antes estuvo el príncipe rodeado de millares de individuos y gozó de cuanto bien existiera en el reino de Śuddhodana, ahora se invierten las circunstancias. Pocos individuos lo acompañan o, mejor dicho, él se junta con unos cuantos seres, parecidos al monje que contempló. Son los ascetas. Han renunciado al mundo porque lo consideran una mera apariencia que inevitablemente conduce a la perdición. Y, para no incurrir en dicha miasma, practican distintos ejercicios, como por ejemplo evitar el consumo de alimentos durante días o meditar por horas continuas. Le mencionan que, en las montañas, habitan otros renunciantes aún más rígidos y severos que ellos y si su intención es, en efecto, redimir el cosmos debe visitarlos. En las cumbres, Siddhartha vive seis años de mortificaciones indescriptibles, como permanecer inmóvil semanas enteras -llueva o reluzca el sol-, como no alimentarse durante meses y la piel le cuelga. Los dioses, quienes han contemplado la vida íntegra de Gautama, lo bendicen con un plato de arroz<sup>267</sup>, sus trémulas manos llevan los granos a la boca y, milagrosamente, recupera el brío. Comprende, tras muy arduos esfuerzos, la inutilidad de la ascesis. Camina y encuentra otro de los símbolos de la leyenda: la higuera (o el árbol-Bôdhi). Al pisar el pasto cercano a ese árbol intuye su destino. Decide meditar, bajo la sombra de la higuera, hasta alcanzar la Extinción.

Siddhartha Gautama -piernas en flor de loto, espalda adecuadamente erguida, brazos y manos en reposo, cuello en armonía con la columna, ojos henchidos de serenidad y respiración templada- alcanza la cúspide de su travesía en este punto. La Solución del Enigma ya se vislumbra. Como un hombre parece capaz de superar la estela omnímoda de los dioses, Mara<sup>268</sup> -divinidad del amor y de la muerte- decide lidiar con Śākyamuni<sup>269</sup>. Invoca a sus legiones. Siddhartha, inmutable, permanece en meditación. El piélago de ejércitos desenvaina sus armas y se entrega a la carga. Pero quien antes fue el príncipe de Kapilavastu, todavía inmóvil, vence a las huestes en un instante sin siquiera abrir los ojos. Miríadas abatidas. Una marejada de flechas va a bañarlo cuando éste, por obra de su amor, las convierte en flores. Entonces, Mara comanda a su escolta de vástagos derrotar a ese hombre de espíritu incomparable con

---

<sup>267</sup> Según Edwin Arnold, quien salva a Siddhartha de una hambruna irreversible es una muchacha llamada Sujâta. *Op. Cit.*, VI.

<sup>268</sup> Escoltado por sus hijos, Confusión, Exhibicionismo, Orgullo Nocivo, y por sus hijas, Descontento, Deleite y Sed. *Cfr.* Edwin Arnold, *Op. Cit.*, Book VI; Edward Conze, *Op. Cit.*, pp. 48-49.

<sup>269</sup> Literalmente, 'el sabio de la tribu de los Śākyas'.

trucos y artificios. Pero uno a uno somete a los hijos de Mara. Así pues, el general ordena a la más diestra de sus hijas, Sed, tentarlo. Y ésta se transforma en Yashodharā, aquella hurí de su pasado. Tañe instrumentos cuyas notas hechizarían al más determinado de los hombres y le susurra las más tiernas palabras de amor. Gautama toca a ese espejismo con la punta del dedo y, de súbito, retorna a su forma original. La entera compañía ha sido vencida. Mara, consumido por la cólera propia de los dioses, se lanza también al combate. Así como en las justas anteriores, tampoco Siddhartha se mueve. El hombre aplasta a la divinidad. Las huestes, confundidas y desorientadas, se retiran a los abismos de donde surgieron. Esa noche, el hijo de Śuddhodana y de Māyā rememora la totalidad de sus vidas pasadas o futuras. Después, en vigilia contemplativa, adquiere ojos omniscientes y advierte, por lo tanto, el carácter ilusorio de la realidad, observa así la Rueda de las Encarnaciones y cómo, para cada criatura, corresponde una vida futura en dependencia de sus acciones presentes. Al día siguiente se percata de los doce vínculos de la producción condicionada<sup>270</sup>. Más tarde, en otra noche de meditación, los fantasmas de la realidad, llamados preta<sup>271</sup>, se difuminan. Siete días de éxtasis meditabundo hacen de Siddhartha Gautama el Buddha<sup>272</sup>, el Despierto, el Tathāgata<sup>273</sup>. Ha logrado el nirvāṇa<sup>274</sup>.

Como despejó la Incógnita de la Ecuación, Gautama predicará su ley y doctrina durante las décadas siguientes, años en los que los sermones son tanto dirigidos a hombres y mujeres como a gacelas y piedras. Reyes y príncipes aceptan las palabras de

---

<sup>270</sup> Denominada, en sánscrito, praṭītyasamutpāda. Cfr. Edward Conze, *Op. Cit.*, pp. 49-51. Este concepto, junto con el de śūnyatā, conforman la médula del capítulo presente.

<sup>271</sup> Cfr. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 26.

<sup>272</sup> La palabra ‘Buddha’, en sánscrito, alude a quien ha alcanzado una perfecta iluminación respecto a la naturaleza y significado de la vida. Cfr. Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>273</sup> Literalmente, ‘Aquel que ha logrado Ser’, ‘aquel que ha venido así’. Roberto Calasso, *Ka*, p. 140; Frederick J. Steng, *Emptiness. A study in Religious Meaning*, p. 60.

<sup>274</sup> Esta es una de las palabras sánscritas de mayor fama y renombre en el entendimiento humano. Significa, entre múltiples acepciones, ‘extinción’, ‘apagarse’, ‘que nuestros actos no arrojen sombras’. Cfr. Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 34, nota 4; Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, p. 96; Edward Conze, *Buddhist Scriptures*, p. 247; Frédéric Lenoir, *El budismo en Occidente*, p. 141; Albert Schweitzer, *El pensamiento de la India*, p. 93; Frederick J. Steng, *Ibidem*. “El término sánscrito *nirvāṇa* es un sustantivo de acción que significa el acto y el efecto de “soplar [a algo] para apagarlo” [...] pero también el proceso y resultado de “quemar algo que queda extinguido”, “enfriar”, “aquietar”, “calmar” y asimismo “amansar”, “hacer dócil””. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 177. “El verbo *nirvā* significa en sánscrito apagarse, consumirse, nunca transitivamente, sino como un fuego que se apaga y una llama que se consume por falta de combustible. En rigor, está relacionado con el viento (*spiritus, pneuma*) que apaga no sólo el fuego, sino también el calor, de ahí que *nirvāṇa* signifique también refrescante y placentero.” Raimon Panikkar, *El silencio del Dios*, pp. 72-73.

Buddha en su seno. Los extranjeros comienzan a oír los rumores de aquel capaz de vencer al sufrimiento, empeño más arduo que el de cualquier dios, y acuden presurosos con el Despierto. Las deidades y las criaturas mitológicas abandonan sus aposentos fantásticos para agraciarse ante Buddha. La leyenda cobra tal furor e incandescencia que por generaciones pasará de boca en oído y viceversa para resonar todavía hasta nuestros días. Su estela de influencia alcanzó, por supuesto, los entendimientos occidentales: basta citar casos paradigmáticos como Lope de Vega, Edwin Arnold, Vicente Blasco Ibáñez, Oscar Wilde, Hermann Hesse, entre un catálogo resistente a una enumeración precisa<sup>275</sup>. Aquí la literatura debe reposar, pues es menester esgrimir varias características de lo que Buddha esparció por el mundo tras su iluminación. También es necesario puntualizar ciertos aspectos sobre el contexto anterior al budismo. Y así, no sólo el protagonista legendario despertó sino su propia leyenda se encaminó por ese sendero.

---

<sup>275</sup> Esbozamos las obras de ciertos autores que exponen una notoria influencia, cuando no rescritura, del budismo: *Barlán y Josafat* (1641), de Lope de Vega Carpio; *The Light of Asia* (1879), de Edwin Arnold; *The Happy Prince and Other Stories* (1888), de Oscar Wilde; *El despertar del Buda* (1897), Vicente Blasco Ibáñez y *Siddhartha* (1922), de Hermann Hesse.

## Las ramas del árbol: el contexto pre-búdico y tres indicios de la herencia

Lo que sucedió en la India, desde los Vedas hasta el Buddha, pertenecía al tronco de un único árbol, el inmenso *aśvattha* enraizado en el cielo [...], la higuera que encierra en sí el germen del fuego.

Roberto Calasso, *Ka*.

IMAGINAR a Buddha y a su ley sin antecedentes, originándose de forma explosiva como el *Big Bang*, nos conduce a los terruños de la fantasía. Desde luego, el budismo no se gestó de manera espontánea y enteramente desdeñoso del pasado. Rompió, en efecto, con ese pasado pero también hubo de alimentarse del mismo. Y, a su vez, a lo largo del tiempo se ha concebido al budismo como una reforma. Incluso se ha comparado a Buddha con Cristo o con Lutero<sup>276</sup>. Si tomamos la definición de la Real Academia Española<sup>277</sup> encontramos que el budismo es una doctrina filosófica derivada del hinduismo y fundada por el Buddha histórico, Siddhartha Gautama. En efecto, el budismo nace en un contexto hinduista; pero, por otro lado, no es conveniente afirmar que su fundación estuvo a cargo de Śākyamuni, pues éste no pretendió establecer una religión ni una doctrina<sup>278</sup>. Fueron sus discípulos y sucesores quienes sí reunieron sus enseñanzas y lograron -con el tiempo- fundar el budismo, si bien por convención se toma al hijo de Śuddhodana como el principal iniciador de la doctrina. Precisar y enumerar una serie de antecedentes respecto de esta palabra -Buddha- así como exponer

---

<sup>276</sup> Al comparar a Buddha con Cristo encontramos algunos ejemplos en los libros que hemos escudriñado: “Jesús y el Buddha tienen en común que su clase de ética, por estar bajo la influencia de la negación del mundo y de la vida, no es una ética de acción, sino de perfección interior.” Albert Schweitzer, *Op. Cit.*, p. 104. Y respecto a Lutero Frédéric Lenoir nos otorga unas deslumbrantes palabras: “La comparación entre Buddha y Lutero se impone con fuerza en Gran Bretaña, no sólo por el hecho de su común misión reformadora, sino también como señala Philip Almond ‘porque la figura histórica de Buddha aparece en Occidente a mediados a mediados del siglo XIX, durante una erupción particularmente virulenta de anticatolicismo en Inglaterra’”. *Op. Cit.*, p. 90. A su vez, Schweitzer menciona cómo Buddha “era un reformador y nos recuerda a Lutero.” *Ibid*, p. 86.

<sup>277</sup> La definición del *DRAE* registra el nombre ‘Gotama’ como propio de Buddha pero es mucho más célebre el apelativo ‘Gautama’: “Doctrina filosófica y religiosa, derivada del brahmanismo, fundada en la India en el siglo VI a.C. por el Buddha Gotama.” *Diccionario de la Real Academia Española*, p. 244.

<sup>278</sup> Cabe recordar a Mahāvīra, considerado el ‘fundador’ del jainismo, para asemejarlo con Siddhartha Gautama, con quien comparte afinidades impresionantes: “Mahāvīra [...] era de la *varṇa* chatria, [...] y fue quien dio al jainismo su carácter actual. [...] Es necesario precisar que Mahāvīra no fue el fundador del jainismo. [...] Fue hijo del rey de Benarés (Varanasi), Aśvasena, y a los 30 años dejó su ciudad natal para dedicarse a la meditación y al ascetismo [...]” Juan Miguel de Mora, *La tolerancia y la intolerancia en la India en El concepto de divinidad en el hinduismo*, p. 119.

tres legados del pasado al presente son los motivos de esta nota. Para surcar ese océano necesitamos un sólido anclaje si la tormenta se atreve a presentarse.

Milenios antes de Siddhartha Gautama, en el territorio que hoy se conoce como la India, diversas culturas altamente desarrolladas florecieron. Los arios y los drávidas fueron los principales grupos en esa región, los primeros procedentes de las estepas centrales de Asia y los segundos, habitantes autóctonos del subcontinente hindú<sup>279</sup>. En el caso de los drávidas se marca un periodo tan lejano como el siglo XXX antes de la Era Común como inicio de su cultura, mientras que los arios comienzan a datarse en los anales de la historia desde los siglos XV a XII antes de la Era Común<sup>280</sup>. Y es parcialmente aceptado entre la crítica que la mezcla y amalgama de esas dos culturas produjo el primer paso hacia lo que hoy se conoce como hinduismo. Pero, antes de ello, otro periodo -conocido como védico- se sucedió en el tiempo. De manera muy esquemática tres son los aspectos esenciales de este periodo<sup>281</sup>: ☉) la divinización de diversas fuerzas de la naturaleza; ☉) el sacrificio ritual, principalmente realizado a través del fuego, como vínculo para conectar el mundo sagrado y el profano; ☉) la trascendencia material y espiritual a partir de dicho sacrificio, ejercicio ejecutado por el sacerdote o brahmán<sup>282</sup>. Y este periodo védico se llama así porque durante su duración se compusieron tanto los Vedas<sup>283</sup>, cuatro textos imprescindibles de la cultura hinduista, como otros de menor envergadura, entre los que cabe destacar el *Manusmṛiti* (*Las leyes*

---

<sup>279</sup> Cfr. Óscar Figueroa. *Pensamiento y experiencia mística en la India. El Amritānubhava de Jñānēshvar: un caso ejemplar*, p. 66.

<sup>280</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>281</sup> Cfr. *Ibid*, p. 67.

<sup>282</sup> El brahmán es uno de los cuatro *varṇas* (la división de clases de la sociedad hindú). Considerado el sacerdote y el erudito es quien goza del mayor prestigio dentro de la sociedad pues de él depende la estabilidad cósmica. Y, también: “*Brahman* en sánscrito (cuando se refiere a la Divinidad impersonal y no al dios personal [...], *Brahmā*) es una palabra del género neutro [...]. *Brahman*, tal como se utiliza el vocablo en los textos védicos y antiguos, como los *upaniṣads*, es una de las palabras que no tienen traducción directa a un idioma occidental moderno. [...] El hinduismo utiliza para la definición de *Brahman* términos más filosóficos que religiosos y, por ello, la mejor traducción de la palabra *Brahman* (neutra) sería “Lo Absoluto.” Juan Miguel de Mora. *El concepto de la divinidad en el hinduismo* en *Op. Cit.*, p. 23. De acuerdo con Óscar Figueroa: “De la raíz verbal *brih-*, “crecer”, “expandirse”, un *brahman* (una oración) tenía la facultad de infundir fuerza y poder al objeto al que estuviera dirigido. [...] A partir de esta noción, *brahman* pasó a significar el poder sagrado o místico que asegura el efecto de esas palabras.” Óscar Figueroa, *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>283</sup> A saber: *Rig Veda*, *Sāma Veda*, *Yajur Veda* y *Atharva Veda*. Cfr. *Ibid*, p. 72. Entre numerosas acepciones, la palabra ‘Veda’ significa ‘sabiduría’. Cfr. Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 35.

de *Manu*) y las *Upaniṣads*<sup>284</sup>. Con el transcurso de los siglos las religiones, como las criaturas, mutan de sentido y de vida; así, gradualmente, concluyó el periodo védico e inició el hinduista. Y de este contexto -hontanar y manantial- se nutre el budismo:

Como todas las religiones y filosofías del Indostán, el budismo presupone las doctrinas de los Vedas [...]. De igual manera que la doctrina de Jesús presupone el Antiguo Testamento, la del Buddha presupone el hinduismo [...].<sup>285</sup>

Trazada esta transmisión de forma escueta es menester puntualizar ahora lo que el budismo recoge de su antepasado, el hinduismo. Esta herencia también debe presentarse de modo esquemático, pues una exposición a fondo constituye por sí sola una ambiciosa tesis. Consideraremos tres aspectos esenciales que el budismo recaba de su antecedente, el primero de ellos como una metafísica, el segundo relacionado con la causalidad y el último enfocado al deber.

Avoquémonos primero al más importante de estos legados: la reencarnación. Desde *Las leyes de Manu*, un antiguo código civil y moral, se establecen ciertas normas, no del todo lógicas por supuesto, sobre la metempsicosis. Así, la población se segmenta de acuerdo a cuatro *varṇas*<sup>286</sup>: por ejemplo, algún individuo nace como brahmán y por ende debe cumplir con los estatutos y la conducta de uno, de tal modo, en su próxima vida es posible que renazca como un brahmán. Como caso similar, otro individuo también nace brahmán y no se comporta según los preceptos, entonces es probable que en su próximo renacimiento nazca como otro *varṇas* a o como algún animal, planta u otro elemento no humano. Y así como en las culturas occidentales se piensa que cada

---

<sup>284</sup> Palabra que puede traducirse como “transmisión de una instrucción o enseñanza secreta”. Óscar Figueroa, *Op. Cit.*, p. 74. Las *Upaniṣads* consignan por vez primera uno de los problemas más elementales del hinduismo, la relación entre *Brahman* y *Ātman*.

<sup>285</sup> Jorge Luis Borges, *Ibidem* y p. 49.

<sup>286</sup> Como se registró en una de las notas recientes, los *varṇas* representan la segmentación de los individuos en cuatro grandes grupos sociales, a saber: *brahmana* (sacerdotes), *kshatriya* (reyes, gobernantes y militares), *vaishyas* (comerciantes y artesanos), y finalmente, *sūdras* (campesinos y obreros). Es interesante añadir, dicho sea de paso, la inclinación por simbolizar muy diversos aspectos bajo este número, el cuatro. Así pues, además de cuatro Vedas (cada uno conformado por cuatro partes) y cuatro *varṇas* hay cuatro eras (*Kṛita-yuga*, *Trêta-yuga*, *Duâpara-yuga* y *Kali-yuga*, la era actual), cuatro etapas en la vida de cada individuo, llamadas *puruṣ ârtha*: *kâma* -conducta placentera-, *ârtha* -prosperidad material-, *dharma* -rectitud-, y *mokṣa* -liberación. Estas etapas, a su vez, parecen corresponderse con el denominado *varnâśrama*, un sistema que, de modo análogo, divide la vida del individuo en cuatro periodos, cada uno con una duración de veinticinco años: la etapa de estudio (*brahmacharya*), la etapa para engendrar una familia (*grihastha*), la etapa de retiración (*vanaprastha*) y, por último, la etapa de renunciamiento (*sannyasa*). Cfr. Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 54; Óscar Figueroa, *Op. Cit.*, nota al pie n° 69 de p. 111.

ser vive una sola vez en el caso de la India (y otras latitudes orientales aunque no con tanto ahínco), la mayoría de sus habitantes cree en la metempsicosis de una manera tan arraigada que esa fe determina varios aspectos de la moral y de la ética. Esta creencia se hereda al budismo -si bien con matices propios- y, de hecho, determina su propósito principal ya que considera la existencia como un ciclo intermitente e interminable de vidas, un ciclo iniciado por la ignorancia. Remontémonos, brevemente, a la leyenda del Buddha histórico. Cuando Siddhartha Gautama ajustició las legiones de Mara contempló una rueda, llamada Bhavacakra<sup>287</sup>. Esta rueda es uno de los nódulos del budismo porque simboliza el plano del devenir, es decir, el saṃsāra<sup>288</sup>:



*Bhavacakra o la Rueda de Saṃsāra.*

“Este mapa de la existencia, que se atribuye al Buda, ostenta el dibujo de un terrible monstruo que representa el tiempo y la muerte. Puede ser tanto [...] Yama, como el tiempo (kāla) que todo lo consume. La bestia sostiene entre sus garras y sus fauces la rueda de los renaceres de todas las criaturas, lo que alude a una idea recurrente en el budismo: la vida en manos del tiempo. En esa rueda se representan en seis segmentos los diferentes destinos. En la parte superior se encuentra el reino de los dioses, y siguiendo en sentido horario, el de los asura, los animales, los seres infernales, los fantasmas hambrientos y los seres humanos. En el borde de la rueda y rodeando a estos segmentos se representan doce momentos en el proceso del renacer, conocidos como los doce eslabones (nidāna) del *origen condicionado* (pratītyasamutpāda), mientras que en el centro figuran las tres turbaciones (kleśa) que alimentan todo proceso: la codicia, representada por el gallo; el odio, representado por la serpiente, y la necesidad, que toma la forma de un cerdo.”

Ápud Juan Arnau, *Antropología del budismo*, pp. 41-42.

<sup>287</sup> Literalmente, ‘Rueda de la existencias’. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 41. La imagen de *Bhavacakra* se recoge del siguiente sitio: <http://www.buddhistdoor.com/buddhistart/images/Intro/2%20Bhavacakra%20Tibet.jpg>

<sup>288</sup> Esta palabra significa ‘fluir atropelladamente’ y además ‘extraviarse, errar, deambular’. Cfr. Juan Arnau, *Ibid.*, p. 21.

A partir de las *Upaniṣads*, que son considerados la “culminación de la sabiduría védica”<sup>289</sup>, en el hinduismo (y en particular el Vedānta<sup>290</sup>) se otorga una importancia radical a los conceptos de Brahman y Ātman, términos polisémicos -como lo son las palabras sánscritas- que podemos consignar como ‘Lo Absoluto’ (no es correcto, de acuerdo a los doctos, traducir esa primer palabra como ‘Dios’) y como el alma, la conciencia o la esencia sutil<sup>291</sup>. Y ambas ideas deben fluir entre sí, de modo que una y otra se compenetren; es decir, entre ambas -macrocosmos y microcosmos- se encuentra un medio cohesionador. Ese engarce de nociones generó una de las fórmulas más célebres del hinduismo: *tat tvam asi* (“tú eres eso”<sup>292</sup>). Dicha fusión condensa prístinamente la esencia de este pensamiento: mi ser (Ātman) es el ser absoluto (Brahman).

Pues bien, para el budismo esa conclusión es falsa. Categóricamente se propone negar tanto la idea de Ātman como de Brahman<sup>293</sup>. Uno de los argumentos para anular tales conceptos consiste en la ubicuidad de la reencarnación, ya que, de acuerdo al cuadro expuesto arriba, la causa para los innúmeros nacimientos de las criaturas obedece a la ignorancia, trifurcada en las emociones perturbadas (kleśa): la codicia, el odio y la necesidad. Para el budista, declarar que ‘mi ser’ puede ser el ‘ser absoluto’ es una mera distracción. Para evitar incurrir en descuidos, el nirvāṇa es la meta que alcanzar. De ningún modo se considera a ese ‘estado’ como un edén lograble por medio de caridades y oblaciones o un paraíso posible sólo después de la muerte, sino, por el contrario, adquirir ese ‘estado’ es viable durante la vida presente y necesariamente se subordina a nuestros actos. He ahí el problema fundamental del budismo: el sufrimiento. Y dada su universalidad hay que reconocer el origen del mismo para, después, proponerse aniquilarlo. Dicha senda es el nirvāṇa. Mientras para el hinduismo el alma es eterna, el budismo no se propone simplemente negar esa intemporalidad sino liberarse del ciclo de nacimientos. La eternidad, por lo tanto, es deleznable porque precipita a los seres a una intermitencia de ignorancia.

---

<sup>289</sup> Óscar Figueroa, *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>290</sup> El Vedānta es una de las seis escuelas filosóficas de India, llamadas *darshanas*. *Ibid*, nota al pie 12, p. 37.

<sup>291</sup> Juan Miguel de Mora, *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>292</sup> Lo que quiere decir que en cada criatura hay una chispa de la Verdad Suprema. *Cfr.* Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 37; Juan Miguel de Mora, *Op. Cit.*, p. 30; Óscar Figueroa, *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>293</sup> El budismo reconoce siete falsas opiniones entre las cuales está la creencia en el ‘yo’ (ātman). *Cfr.* Juan Arnau, *Antropología del budismo*, pp. 33-34, tercera nota al pie.

Otra de las nociones legadas es el karma<sup>294</sup>. Si acudimos a una licencia poética -en diversas oportunidades a lo largo de este trabajo hay que permitirse esa venia- podemos afirmar que esta palabra es ese ‘laberinto de los efectos y las causas’ al cual un Jorge Luis agradecido enumera un pluralidad de íntimos dones en un célebre poema (Newton, por su parte, también propuso la tercera ley de la termodinámica, esencialmente un mecanismo idéntico con nombre análogo). En términos más sucintos, el karma es la consecuencia de todo acto: a cada acción corresponde una reacción. La valía de este mecanismo también constituye otro de los pilares de la fe para el entendimiento hindú, sin distinción de credos o ideologías. Por medio del karma se explica el sufrimiento<sup>295</sup>. La vida presente de toda criatura depende de su vida pasada, mientras que vida hodierna determinará su porvenir. Así pues, mientras mayor buen karma acumule un ser mejor renacimiento le aguarda en su mañana. El karma, por lo tanto, es una ley aplicable a cuanta entidad imaginamos en el universo, dioses incluidos. Pero, ¿sólo esto puede afirmarse respecto al karma, su infalibilidad y omnipresencia?

La creencia en el karma -así como la fe en la reencarnación- está tan enraizada en las mentes de la India que esta idea de hecho impulsa la articulación de diversas cosmologías, entre las cuales se encuentra, por supuesto, la budista. Valgámonos ahora de una remembranza. En el apartado *Vademécum del vacío* del capítulo anterior indagamos un poco sobre los orígenes del universo para la ciencia moderna. Para ese planteamiento, el inicio del cosmos se determina a partir del *Big Bang*; en esa concepción, además, la gravedad no es “una fuerza como las demás, sino una consecuencia de que el espacio-tiempo no es plano”<sup>296</sup>, lo que indica cómo el universo depende -en esencia- tanto de la mayor de las explosiones como de la curvatura del espacio y del tiempo. En el caso del budismo ocurre algo diametralmente opuesto, pues no postula el origen del cosmos a partir de un estallido ni sugiere el destino de los seres desde la física, sino que el karma administra el hado de las criaturas:

---

<sup>294</sup> Una de las acepciones más comunes para traducir esta palabra es ‘acción’. Cfr. Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 69; Óscar Figueroa, *Op. Cit.*, p. 106. Para Arnau, “este término puede significar en general: cualquier actividad mental, verbal o corporal de un ser vivo; la consecuencia o efecto de dicha actividad; la suma de todas esas consecuencias en una vida futura, en la vida presente o en una vida pasada, y el encadenamiento de causas y efectos que mantiene el vínculo entre el acto y sus consecuencias.” Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 53. Para el *DRAE* significa: “En algunas religiones de la India, energía derivada de los actos que condiciona cada una de las sucesivas reencarnaciones, hasta que se alcanza la perfección.” *Diccionario de la Real Academia Española*, p. 904.

<sup>295</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 55.

<sup>296</sup> Stephen Hawking y Leonard Mlodinow, *Brevísima historia del tiempo*, p. 51.

De modo que el universo presentaba una realidad más moral que física, sus elementos constitutivos no eran por tanto cosas sino las acciones de los seres que lo habitaban y los efectos que éstas pudieran producir.<sup>297</sup>

Así, mientras para la física moderna el entendimiento del cosmos depende de una curvatura para la cosmología búdica el karma rige el destino. Existencia en virtud de la ética y no de la física. Cabe rescatar muy brevemente los pormenores de esa cosmología para ampliar los datos sobre la reencarnación y la Rueda de la Existencia. Si el cosmos depende de la moral, por lo tanto, detrás de todo acto -sin importar si bueno o malo- hay una intención o deseo (no necesariamente consciente) para realizarlo. Desde luego, hay muchos niveles de karma<sup>298</sup>. Como la cosmología se enarbola a partir de una naturaleza psicológica la responsabilidad de cada ser -así como en la reencarnación- obedece a nuestros actos. En la India, el filósofo Vasubandhu propuso que toda persona consiste en una serie de eventos y de fenómenos concatenados por actos y consecuencias, idea<sup>299</sup> muy semejante con el planteamiento de Buddha sobre los agregados del 'yo', los skandha<sup>300</sup>. Por fortuna, en esta óptica una palabra execrable como la 'culpa' queda proscrita<sup>301</sup> en la explicación de la metafísica: las recompensas ultraterrenales y morales no son contempladas en este mecanismo. Y para el budista cavilar sobre el creador del universo es asunto de vanidad, puesto que el cosmos ha existido desde siempre. Para probar dicha existencia se acude a la doctrina del origen condicionado (pratītyasamutpāda) además quien se cuestiona dichas preguntas se aleja del camino<sup>302</sup>. De tal modo, el universo es ilimitado, carece de fronteras, de principio y de fin<sup>303</sup>. Concebir cualquier universo -sea sereno o inhóspito- se subordina en todo caso al intérprete y a sus actos de vida. Finalmente mencionemos que en esta percepción

---

<sup>297</sup> Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 52.

<sup>298</sup> Existen varias clasificaciones del karma. Podemos decir, con suficiencia, que en esencia se divide -maniqueamente- en 'bueno' y 'malo'. Además, el momento más determinante para determinar qué tipo de karma genera el individuo es, por supuesto, el de la muerte: "El estado de la mente en el momento de la muerte se considera decisivo para el nuevo renacimiento, dado que en ese instante la mente sintetiza las disposiciones mentales del agonizante." *Ibid*, p. 56.

<sup>299</sup> *Cfr. Ibid*, p. 55.

<sup>300</sup> Cinco skandhas componen al ser humano: corporeidad, sensación, representaciones mentales, percepción y conciencia. *Cfr. Mircea Eliade, Op. Cit.*, pp. 119-120; Jeff Humphries, *Reading emptiness Buddhism and Literature*, p. 77.

<sup>301</sup> *Cfr. Juan Arnau, Op. Cit.*, p. 48; Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 114.

<sup>302</sup> Buddha explicó con una parábola los dilemas respecto al origen del universo, la infinitud o finitud del mismo, así como cuestiones similares. Ésta es la 'Parábola de la flecha' que, a su momento, será examinada.

<sup>303</sup> *Cfr. Juan Arnau, Op. Cit.*, pp. 47-48; Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 43.

nuestro orbe (llamado loka o lokadhātu<sup>304</sup>) es imaginado como un disco plano con cuatro grandes islas -la India como la principal- en cuyo centro se encuentra el monte cósmico, Meru<sup>305</sup>. Alrededor de esa montaña mitológica giran nuestro único satélite y nuestro astro mayor. La cosmología, sin embargo, no se limita a describir sólo nuestro propio mundo sino además vale para interpretar la vastedad de los mundos posibles. Si acudimos de nueva cuenta a los apuntes esbozados sobre la metempsicosis y sobre la Rueda de Existencia inferiremos cómo y por qué renacemos en cada uno de los mundos posibles. Bástenos saber que a consecuencia del karma a cada criatura le espera tanto una reencarnación contingente como un mundo futuro donde residirá agradable o nefastamente su próxima vida.

Y, por supuesto, no parece admisible mostrar una metafísica y la concatenación -más moral que lógica- de los efectos y de las causas sin presentar el actor en el escenario: el hombre. Este es el último de los legados del hinduismo al budismo que exponemos: aquel concerniente al maestro y su alumno. En la India la tradición milenaria del discípulo instruido por su maestro es antigua como las montañas. Por ejemplo, en las *Upaniṣads* numerosos episodios versan sobre la enseñanza del maestro encaminada al mejoramiento del alumno<sup>306</sup>. También es conocido el hecho de cómo los brahmanes de mayor experiencia adoctrinan a los neófitos en escuelas pululantes. Inclusive en la mitología los dioses aleccionan a sabios y eruditos<sup>307</sup>. De suerte que en la India esta es una de las costumbres más acendradas y se evidencia en cuanta enseñanza de dicho sitio circundemos:

Esto es tangible cuando leemos que las grandes conclusiones filosóficas son, tanto en la voz de los sabios y maestros que las proclaman como en la voz de los neófitos y aspirantes que las aprenden, resultado de una disciplina espiritual muy ardua [...].<sup>308</sup>

Desde luego, en el budismo esta tradición no se rompe sino, al contrario, mantiene un vigor y un brío que, incluso, renuevan el pasado. Todo aprendiz, todo

---

<sup>304</sup> Cfr. Juan Arnau, *Ibid.*, p. 24.

<sup>305</sup> Cfr. *Ibidem*, Jorge Luis Borges, *Ibidem* y *Siete noches*, p. 81.

<sup>306</sup> Óscar Figueroa relata en el apartado *Los antecedentes* del libro citado varios casos de esta enseñanza. Cfr. Óscar Figueroa, *Op. Cit.*, p. 78.

<sup>307</sup> “Viśvāmitra, Jamadagni, Bharadvāja, Gotama, Atri, Vasiṣṭha, Kaśyapa: ¿quiénes fueron? Los primeros i., los Saptarṣi i., los Siete Sabios apostados sobre siete astros de la Osa Mayor, los Progenitores, hijos nacidos-de-la-mente de Brahmā.” Roberto Calasso, *Ka*, p. 162.

<sup>308</sup> Óscar Figueroa, *Op. Cit.*, p. 40.

aspirante de algún modo emula la pauta del Buddha histórico, del Tathāgata, y justo como él recibe la instrucción de la pericia. Una delicada maestría cultiva la ilustración del adepto. En el caso particular del budismo el alumno adquiere, por medio de una cultura discerniente y una práctica asidua, las características que eventualmente pueden convertirlo en el bodhisattva<sup>309</sup>, individuo ansioso de perfección. Su ansia de excelencia es inmensurable y, por ello, posterga el nirvāṇa. Su férrea voluntad y perseverancia indeleble lo conducen a un afán utópico<sup>310</sup>. Pero, para alcanzar ese fin debe, como el neófito, adoptar tutelaje. Así pues, el bodhisattva, incluso con pericia y destreza sobrenaturales, acoge a Buddha como maestro. Tal es su cultivo mental que, -como sus antepasados los *yoguis*-, es capaz de poderes mágicos y extraordinarios: arte de la prestidigitación como diría Carpentier respecto al barroco. Y, sin embargo, las prácticas para lograr la excelencia se mantienen. La meditación es el ejercicio más importante que conduce al aprendiz -principiante o experimentado- hacia el progreso. Dicho entrenamiento se vincula, en efecto, con el antecedente del budismo:

La escolástica de la India canonizó un esquema antiguo (quizá prebudista) que concebía la meditación como una combinación de dos tipos de ejercicio mental. Uno [...] consistía en una serie de técnicas para lograr la calma [...] y la concentración [...], y era la fuente principal de los poderes extraordinarios, pero que, en sí mismo, no conducía a la liberación. El segundo ejercicio de la facultad del conocimiento [...] mediante la perspectiva adecuada [...], incluía la práctica de la calma, la observación clara [...] y el cultivo del discernimiento.<sup>311</sup>

Naturalmente, todo aspirante al nirvāṇa cultiva una benevolencia y filantropía ímprobas. El bodhisattva no es la excepción, pues su altruismo alcanza la mayor de las expresiones. Todavía no es tiempo de entrar en controversias escolásticas pero tengamos en cuenta ahora que en el Mahāyāna<sup>312</sup> el gran ideal no es la consecución del apagamamiento sino un objetivo más arduo y tortuoso. Los adeptos de esta escuela consideran que adquirir ese estado de discernimiento ecuánime y que ya no arroja

---

<sup>309</sup> “El bodhisattva es un ser (sattva) dedicado por entero a la consecución del despertar (bodhi)”. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 197. Edward Conze enlista algunas características del bodhisattva que, por escrupulosas, consignamos como interés bibliográfico, propio para las notas de pie de página: “También ha adquirido cinco ventajas: no renace más en cuerpos pedestres, sino siempre entre humanos y dioses; no renace más en pobreza o en bajos linajes; siempre es del género masculino y jamás femenino; su fisonomía es excelsa y exenta de defectos físicos; rememora sus vidas pasadas sin mácula de olvido.” *Op. Cit.*, pp. 30-31.

<sup>310</sup> “[...] el bodhisattva no está interesado en el nirvāṇa. Su altruismo es tan perfecto que incluso la meta del nirvāṇa pasa a un segundo plano.” Juan Arnau, *Ibid*, p. 199.

<sup>311</sup> *Ibid*, p. 158.

<sup>312</sup> Literalmente, ‘Gran Vehículo’. *Cfr.* Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 260; Albert Schweitzer, *Op. Cit.*, p. 111.

sombras o karma es egoísta pues si el sufrimiento es universal, ¿por qué debería el monje detener su búsqueda de excelencia si la totalidad de los seres padecen piélagos de aflicciones? Por consiguiente, los adeptos del Mahāyāna rechazan el nirvāṇa individual y así proponen uno colectivo y ecuménico, es decir, el bodhisattva tiene como meta primeriza impulsar la liberación de las criaturas antes que la suya propia. Y así los textos describen a este individuo como el mejor de los benefactores, como un agente de dádivas que siente en su ser el sufrimiento ajeno. ¡Vaya afán! ¡Más intrincado que la gesta de cualquier héroe! ¡Más arduo que la concesión de todo milagro! Ante semejante muestra de magnanimidad, de nueva cuenta, las analogías visten nuestra intuición y qué mejor que ejemplificar ese altruismo con poesía, fuente sublime de símiles:

¿Qué tipo de alegría incondicional para renunciar a todo por los otros?

¿Para sufrirlo todo por los otros?<sup>313</sup>

De tal modo, Walter Whitman versifica, probablemente sin ser consciente de ello, uno de los pensamientos más afines del bodhisattva. El ideal de conducta de este monje sublime se sintetiza en dos fórmulas<sup>314</sup>: ☉) la intención de despertar a todos los seres vivos y ☉) la imposibilidad de esa utópica intención, pues la cantidad de los seres es innúmera. Una contradicción recubre los votos del bodhisattva debido a que, aún arropado con perseverancia y determinación, sus objetivos son irrealizables. Si la totalidad de los seres carece de límites y es menester emanciparlos del velo de saṃsāra, la extinción para él se relega asimismo durante una ilimitada cantidad de tiempo. Y, por lo tanto, no sorprende que estos individuos excepcionales sean calificados o comparados con figuras como Avalokiteśvara<sup>315</sup> o Maitreya, a quien en su momento escudriñaremos. Por último, hagamos mención que fuera del canon del Mahāyāna el bodhisattva se percibe como un individuo inferior a un Buddha o a un arhant (sabio) pero libre, sin duda, de toda turbación. Inevitablemente, al cultivarse día a día bajo la más rígida práctica meditativa, logrará el nirvāṇa. Esa consecución, como hemos visto, no se cumple necesariamente en el Mahāyāna.

---

<sup>313</sup> Walter Whitman, *Passage to India* en *Leaves of Grass*, p. 347.

<sup>314</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 200.

<sup>315</sup> Considerado uno de los bodhisattvas de mayor renombre, Avalokiteśvara es el ejemplo idóneo de compasión. Auxilia a cuanto ser lo requiera, liberándolo de toda atadura y sufrimiento. *Ibid*, pp. 200-201. Su nombre significa ‘Aquel que mira hacia abajo desde lo alto.’ Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 245.

Y, en efecto, estas no son las únicas herencias transmitidas al budismo por parte de su antecedente. Bastaría, en este espacio, apuntar que durante cierto lapso de su historia los textos búdicos se escribieron en sánscrito, la lengua culta de la India, y posteriormente fueron redactados en pali<sup>316</sup>; también es menester mencionar el hecho de que -como en el caso de Roma y Grecia- la mitología budista recoge y respeta el panteón hinduista, así los treinta y tres dioses mayores cohabitan en ambas mitologías. Además, no sólo el budismo fue influido por su antepasado sino que, a su vez, éste repercutió también en el hinduismo, tal es el caso de considerar a Siddhartha Gautama como el noveno avatar de Viṣṇu. Elegimos precisamente tres aspectos de la herencia con un propósito: mostrar el escenario, el papel del actor y al actor mismo en la función. De tal modo registramos cómo la reencarnación y el karma determinan e impulsan la base y la esencia del budismo y, finalmente, expusimos a uno de los partícipes en ese engranaje metafísico y espiritual. En consecuencia oteamos con mayor sigilo y denuedo las ramas del árbol. Opuesto al refrán ‘el árbol impide ver el bosque’, si enfocamos los ojos es posible contemplar dicho árbol en aquel bosque mucho mejor. Con el tiempo, el budismo se enraizó en su propio hábitat para lograr la ascendencia de un tronco y la bifurcación de sus ramas, expandiendo su arboleda por la vastedad de Asia. Pero vino la época de otro árbol, el Islam, cuyas semillas erradicaron en gran medida los bosques fértiles y ubérrimos del budismo en la India. Todavía no debemos, sin embargo, narrar esa historia de intercambios y trueques (por no decir conquistas) que, por ejemplo, hizo que el cero se trasladara fuera de su lugar de origen. Antes, hay que señalar cómo el corazón del budismo depende de cuatro aortas, una de las cuales se divide en ocho venas. Numerología de un sistema nervioso.

---

<sup>316</sup> Frédéric Lenoir, *Op. Cit.*, p. 77; Albert Schweitzer, *Op. Cit.*, p. 86.

## Técnicas para anular el agobio: las Cuatro Nobles Verdades y el Óctuple Sendero

“Pequeña y querida Golondrina,” dijo el Príncipe, “me cuentas cosas maravillosas, pero lo más maravilloso es el sufrimiento de la especie humana. No hay mayor Misterio que el de la Miseria. Sobrevuela mi ciudad, pequeña Golondrina, y coméntame qué ves ahí.”

Oscar Wilde, *The Happy Prince*.

SIN enfermerías, clínicas o nosocomios donde atender multitudes, Buddha es capaz de aliviar a quien anhele la cura. Pues su medicación no demanda un lugar preestablecido para el tratamiento: es el cerebro del paciente su propio consultorio. Y, a diferencia de Jesús que sólo pide fe para que ocurra el alivio<sup>317</sup>, la terapia del Tathāgata requiere de disciplina y práctica. No sorprende que en ese sentido se haya calificado al budismo como una medicina<sup>318</sup>. Justo como lo esbozamos de manera escueta en el apartado anterior, el entendimiento hindú gusta del número ‘cuatro’ para esquematizar variados aspectos de la cultura. El budismo no es la excepción. De acuerdo con el propio Buddha<sup>319</sup> la esencia de su pensamiento reside en las Cuatro Nobles Verdades -āryasatya-, desplegadas en el siguiente bosquejo:

- ☞ El sufrimiento, denominado *duḥ kha*<sup>320</sup>, es real y omnipresente.
- ☞ Dicho sufrimiento se origina (*samudaya*) en el deseo o la sed.
- ☞ Es posible anular la sed o el deseo mediante la extinción (*nirodha*).
- ☞ Hay un sendero (*mārga*) que conduce a la extinción.

Como recalcamos también con antelación, he ahí el problema fundamental que el budismo se propone resolver a toda costa: el sufrimiento. El dolor gobierna el mundo del devenir y sojuzga a la realidad cotidiana. Y, como se reconoce ubicuo y omnímodo,

---

<sup>317</sup> “Y se le acercó un leproso que le rindió homenaje diciendo: –Señor, si quieres, me puedes purificar. Y él extendió la mano y lo tocó, diciendo: –Lo quiero: ¡purifícate!, e inmediatamente sanó de la lepra.” *El Evangelio según Mateo*. Traducción del griego de Ernesto de la Peña en *Obra reunida*. Tomo II, p. 19.

<sup>318</sup> Cfr. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 46; Frédéric Lenoir, *Op. Cit.*, pp. 110-111.

<sup>319</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Op. Cit.*, pp. 119-120.

<sup>320</sup> Esta palabra si bien puede traducirse como “sufrimiento” o “dolor” también puede significar “estado meditativo”. Cfr. *Ibidem*.

las criaturas -sea cual sea su naturaleza- renacen durante vidas infinitas en infinitos mundos. Pero quien se dispone abrigar la doctrina de Buddha adquiere, precisamente, tanto la posibilidad de curación (la anulación del deseo, de la sed) como la prescripción del remedio (nirvāṇa) cuando advierte al síntoma (duḥkha) y al mal inherente (el origen del tormento). Observamos de tal manera el porqué de la analogía entre el budismo y la medicina.

Pero, como también lo sugerimos al hablar sobre el karma, ¿sólo esto debe afirmarse del sufrimiento, su universalidad y condición en suma inexorable? De ninguna manera. Aun cuando el dolor administra el cosmos hay -según este pensamiento- un método para anularlo. Tal es el Óctuple Sendero, llamado también aṣṭāṅgikamārga<sup>321</sup>:

☯) Recta palabra; ☯) Recta conducta; ☯) Recto modo de vida; ☯) Recto punto de vista; ☯) Recta intención; ☯) Recto esfuerzo; ☯) Recta meditación; ☯) Recta concentración.

De acuerdo con Edward Conze<sup>322</sup>, si se segmentara el Óctuple Sendero recopilaríamos tres trozos; así pues, la recta palabra, la recta conducta y el recto modo de vida conciernen a la moral, mientras el recto punto de vista y la recta intención atañen a la sabiduría y, por último, la recta meditación y concentración competen al éxtasis del discernimiento. Esta vía es el punto de partida para aniquilar el sufrimiento y para concluir el ciclo constante de nacimientos. No por vano azar las ocho características enlistadas en el Óctuple Sendero se califican con el adjetivo ‘recto’, en ese sentido, por lo tanto, representan los pasos de una vida ética. De manera análoga, si el aventurero ficticio se permite realizar semejanzas medita brevemente en los mensajeros que azoraron al perturbado príncipe Siddhartha Gautama poco antes de abandonar la soberanía. Quizás, las cuatro visitas que inquietaron al hijo de Śuddhodana inspiraron de cierto modo las Cuatro Nobles Verdades. Entonces, al realizar las cuatro analogías considera al primero de los mensajeros y, como afirma la universalidad del sufrimiento podría asemejarse al anciano, el segundo, a modo de enunciar la contingencia de todo padecimiento recuerda al enfermo, mientras el tercero de ellos, el

---

<sup>321</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>322</sup> Cfr. Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 114.

muerto, le rememora la extinción -el nirvāṇa- y, finalmente, el último, encarnado en el monje, indica el Óctuple Sendero.

Como el sufrimiento nace del deseo, según la óptica budista, es menester en todo caso invalidar, a modo de premisa, el deseo. Aunque se incurra en una paradoja o en una contradicción, porque proscribir el deseo compromete un deseo en sí, pronto se eliminan la inmensidad de las emociones perturbadas, 84,000 de acuerdo al entendimiento budista. El deseo, también conocido como sed (tṛṣṇā), toma tres formas, a saber: el anhelo de placer sensual, el ansia de existencia y el afán por dejar de existir. Para la percepción del budista es imposible segmentar el deseo del sufrimiento y de la ignorancia y en ese sentido el trabajo del monje o del practicante consiste en la gradual merma de sus impulsos más inmediatos, empeño logrado por medio de una meditación recurrente. Y si rememoramos el epígrafe que abre esta sección inferimos cómo acaso Oscar Wilde en su célebre cuento, *The Happy Prince*, condensó el problema fundamental del budismo de manera prodigiosa. Sin duda, en dicho cuento el Príncipe Feliz simboliza al propio Siddhartha Gautama y, posiblemente, su golondrina acompañante represente a la propia especie humana. Sea como fuere, para Wilde ambos personajes padecen tanto la rapacidad del hombre como el rigor del tiempo. Es por ello que el Príncipe, aun cuando escucha los sucesos de su entrañable golondrina, afirma cómo el sufrimiento es el mayor de los misterios. Estas ‘técnicas para anular el agobio’, como hemos denominado a las Cuatro Nobles Verdades representan, pues, el corazón del budismo y su esencia íntima. Durante siglos, numerosas escuelas propusieron interpretaciones en torno a la ruta del practicante pero no se modificó sustancialmente la palabra de Buddha Gautama. No obstante, gracias a un individuo crucial, el budismo se reforma como nunca antes. Tal personaje expuso dos principios que, si bien ya existían como tales, con él se encumbraron como los engranajes mismos de la realidad.

## Opúsculo de dos cifras: śūnyatā y pratīyasamutpāda

Cuando hemos entrevisto la vacuidad y consagrado la śūnyatā a la vez un culto ostensible y clandestino, no podemos ya adherirnos a un dios lamentable, encarnado, personal. Por otro lado, la desnudez carente de toda presencia, de toda contaminación humana, de la que es proscrita la idea misma de un ‘yo’, compromete la posibilidad de todo culto, forzosamente ligado a la sospecha de una supremacía individual. Pues según un himno del Mahāyāna, ‘si todas las cosas están vacías, ¿quién es celebrado y por quién?’.

Emil Michel Cioran. *Frente a los instantes. Ese Maldito Yo.*

Y la invisible, aunque constante, pánica presencia:

no araña o cobra, lo Innominal,  
la universal indiferencia  
donde la forma vil y la adorable  
prosperan y se anulan: vacíos hervideros.

Octavio Paz. *Cerca del Cabo Comorín.*

DE acuerdo con Borges, “la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”<sup>323</sup>. Y si acudimos a una cita de Beristáin, donde se nos mencionó en el capítulo anterior cómo la metáfora “afecta el nivel léxico/semántico de la lengua, presentándose como una comparación y funda, además, una relación de semejanza entre los significados de la palabra”<sup>324</sup>, entreveramos un poco el espectro de este pequeño libro. Este largo capítulo versará sobre dos conceptos de difícil explicación y cuya hermenéutica no es baladí exponer. Uno de ellos es el vacío o śūnyatā y el otro, el origen condicionado o pratīyasamutpāda. Examinemos primero el vacío. Desde luego, el vacío es una de esas cuantas metáforas aludidas en la oración de Borges. Pero, antes

---

<sup>323</sup> Jorge Luis Borges, *La esfera de Pascal* en *Otras inquisiciones*, p. 14, 19.

<sup>324</sup> (sic) Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 310-311.

de analizar a la noción del vacío, hay que contextualizarse, de suerte que una relación de semejanza entre un número -el cero- y un concepto -el vacío- oriente nuestra búsqueda.

Si bien el cero puede rastrearse en civilizaciones como la babilonia o la maya<sup>325</sup> corresponde a la cultura del valle del Indo la invención de dicho número. En el caso de las civilizaciones antes mencionadas se debate en gran medida si puede considerárseles creadoras del cero, pues aun cuando fueron culturas altamente desarrolladas en la astronomía no lograron lo que sí consiguió la civilización del valle del Indo. Así pues, en la cultura babilónica el cero se utilizó como separador en el cómputo numérico, mientras que, en el caso de los mayas, el cero representó un salto cuantitativo en su progreso. Gracias a un sistema vigesimal de numeración y con los portentosos avances de sus calendarios astronómicos, los mayas descubrieron, ciertamente, el cero. Lo representaron como una concha. Pero, aunque el cero en la cultura maya gozó de valor tanto numérico como gráfico, el uso del número fue exclusivo de la clase sacerdotal y las masas desconocieron su existencia.

Es la civilización del valle del Indo la que, por otro lado, cambió la historia humana por siempre. En el año de 1921 de la Era Común se descubrieron en las ruinas de tres grandes ciudades (Harappa, Mohenjo-Daro y Lothal) los indicios de una civilización profundamente desarrollada en la matemática<sup>326</sup>. Como esa cultura se preocupó de sobremanera por establecer la edad de las divinidades eventualmente entrevieron el cero en sus hallazgos<sup>327</sup>. Más tarde, en el período védico se halla la evidencia de un número astronómico, el billón, en uno de los cuatro Vedas, el *Yajur Veda Samhitā*<sup>328</sup> y después, en otros textos, se habla del trillón<sup>329</sup>. Aunque en los Vedas la palabra *śūnya* se utiliza para expresar el “vacío”<sup>330</sup>, todavía no se representa el cero de manera numérica.

---

<sup>325</sup> Cfr. Kristen McQuillin, *A Brief History of Zero* en <http://www.mediatinker.com/blog/archives/008821.html>.

<sup>326</sup> Cfr. Juan Miguel de Mora, *Apuntes para una historia de las matemáticas en la India antigua*, p. 15. De Mora menciona que la evidencia del alto progreso matemático en dicha región se observa, entre numerosos ejemplos, en diversas pesas utilizadas probablemente como decimales.

<sup>327</sup> “[...] aunque todo lo relativo a matemáticas [en el caso de India] lo encontramos [...] no como operaciones o explicaciones aritméticas, sino en función de otras preocupaciones, generalmente religiosas.” *Ibid*, p. 28.

<sup>328</sup> Cfr. *Ibid*, p. 19.

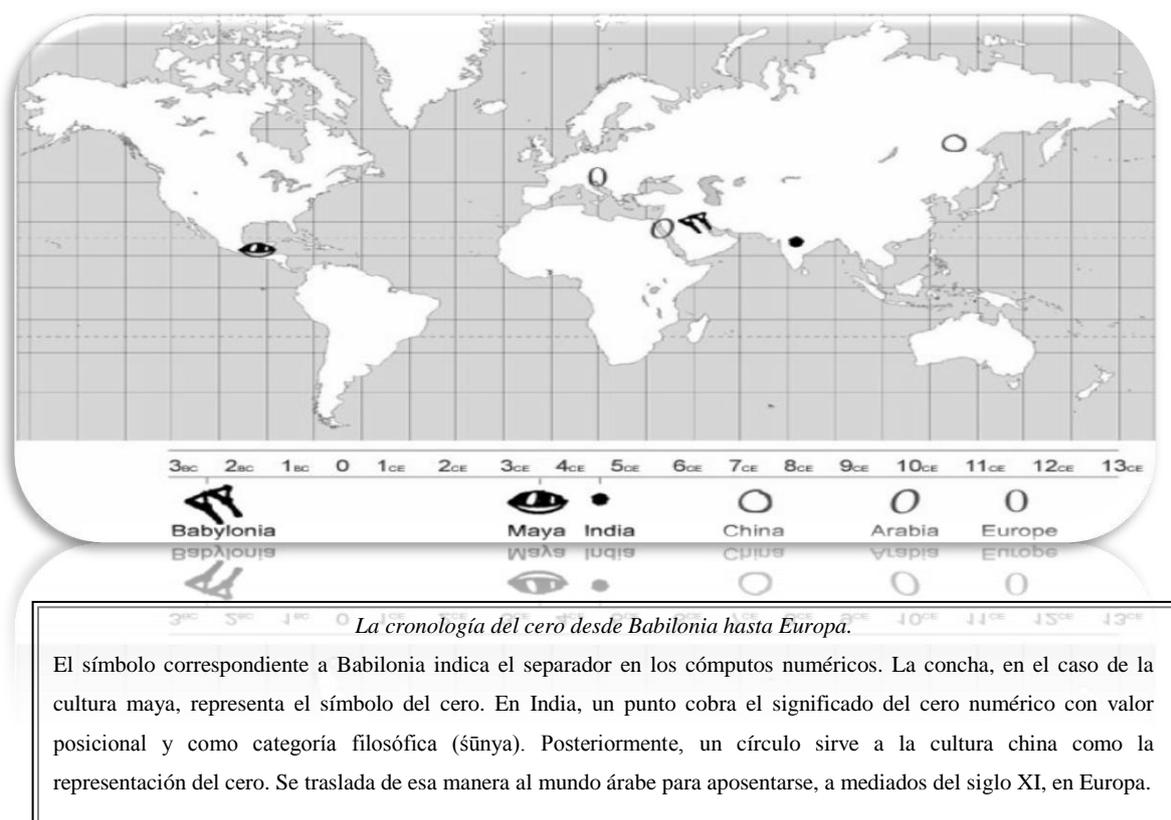
<sup>329</sup> Cfr. *Ibid*, p. 20.

<sup>330</sup> Cfr. *Ibid*, p. 36.

Pero, justo en esa precisa palabra, en *śūnya*, encontramos el vestigio, aquel abuelo revelador de dicho número:

En sánscrito hay varias palabras para el cero: *śūnya* significa vacío.<sup>331</sup>

Siglos de avances y descubrimientos impulsaron la representación, quizás por primera vez en la humanidad, del cero como un número con valor posicional, gráfico y filosófico, a diferencia del cero maya o babilonio, utilizado en astronomía y como separador en los ábacos, respectivamente. Es en el significado primordial de la palabra ‘śūnya’ donde asemejamos el número cero con el vacío. Con el tiempo, ese término mutaría en el ‘sifr’ de los árabes, voz análoga, pues también significa vacío. Y, después de haber viajado hacia China, la voz emigraría a Europa para evolucionar, en diversas lenguas, en la palabra ‘cifra’<sup>332</sup>. Podemos visualizar de manera más detallada esa transición en el siguiente diagrama<sup>333</sup>:



<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>332</sup> “Y como los mercaderes árabes que comerciaban con la India usando los números hindúes no tenían nombre específico para el cero lo llamaron *sifr* (originalmente *as-sifr*) que también significa vacío, de donde surgió el vocablo “cero” que, con variantes, se extendió por Europa”. *Ibidem*. Según Juan Miguel de Mora, ciertos matemáticos árabes de enorme prestigio llamaron al cero “el número hindú”. *Ibid.*, p. 41.

<sup>333</sup> La imagen del diagrama se recoge de este sitio web: <http://www.mediatinker.com/blog/archives/008821.html>.

En matemáticas, el cero es la concepción de la ausencia total y se expresa como la “cantidad de un conjunto que no tiene elemento alguno”<sup>334</sup>. El cero cumple la función de ocupar aquel lugar que no representa una cifra significativa, es decir, una cifra como un número entero, cardinal, transfinito, compuesto, etc. Colocado a la derecha de otra cifra incrementa su valor en diez, mientras que situado a la izquierda no lo modifica de ninguna manera. Sin duda es sintomático que en los orígenes del cero, tal como lo conocemos, habitara el vacío. También es revelador que la evolución de la palabra derivara, por ejemplo, en ‘cifra’. Este análisis escueto nos permite introducirnos en nuestro tópico nodal: el vacío según la percepción budista, el śūnyatā. Creemos haber bosquejado -acaso con justicia- cómo la cultura del valle del Indo entrevió el cero, hallazgo de inestimable valía en la cultura humana, para así, posteriormente, adentrarnos en la complejidad del vacío búdico. Demos paso a su examen.

Con anterioridad hicimos una breve referencia a la escolástica del budismo. Tal como le ocurrió a Jesús, la muerte de Siddhartha Gautama, acaecida quizás a sus ochenta años de edad, provocaría que sus discípulos recopilaran la sabiduría de su mentor de manera escrita. También, como con el ardid de Lutero, el budismo se dividió en dos grandes escuelas: el Hīnayāna (Pequeño Vehículo) y el Mahāyāna (Gran Vehículo)<sup>335</sup>. Ahora es tiempo de mencionar algunos apuntes sobre la escisión de esa escolástica. Describir las diferencias entre estas últimas doctrinas nos alejaría del rumbo de análisis, mencionemos, sin embargo, la distinción más esencial entre ambas. La doctrina del Hīnayāna se considera primitiva porque sigue al pie de la letra los preceptos de Buddha: el problema fundamental a solucionar es el del sufrimiento y el de la reencarnación; lograr el nirvāṇa significa el objetivo básico. Pero, en la doctrina del Mahāyāna se suscitó una reforma (de modo que si el budismo en sí puede considerarse una reforma respecto al hinduismo, el Mahāyāna duplica esa característica), pues se propuso que, como hemos dicho, el nirvāṇa no debía ser exclusivamente individual sino colectivo. Por lo tanto, la tarea del escolástico del Mahāyāna tiene como prioridad lograr la salvación de todas las criaturas antes que la propia. Esta distinción estriba no sólo en el egoísmo que los adeptos del Mahāyāna vieron en un nirvāṇa individual sino

---

<sup>334</sup> Juan Miguel de Mora, *Ibid*, p. 33.

<sup>335</sup> *Cfr.* Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, pp. 77-78; Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 191; Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 260; Albert Schweitzer, *Op. Cit.*, p. 111. Es llamativo recalcar cómo Schweitzer, traducido al español, llama a las escuelas ‘pequeño y gran barco’, respectivamente, en vez de ‘vehículos’.

también reside en la compasión, pues es fama que los simpatizantes de esta doctrina hicieron de ésta la base de sus meditaciones<sup>336</sup>. Por último hagamos un sucinto hincapié en la propagación de cada una de las doctrinas en términos geográficos. Así, el Hīnayāna se conservó en la India, región natal del budismo, y se esparció en Sri Lanka principalmente, mientras que el Mahāyāna llegó a lugares como el Tíbet (ahí, inclusive, se transformó en una vertiente propia, el Vajrayāna o budismo tántrico), Nepal, China, Corea y Japón. Quizás no sea irónico el hecho de haber llamado al Hīnayāna como tal pues si en su traducción al español encontramos su dimensión de pequeñez ello alude posiblemente a su historia: con el tiempo, esta vertiente del budismo se extinguiría en la India. En la actualidad el número de adeptos del Mahāyāna supera a los de su congénere<sup>337</sup>.

Es en esta última escuela búdica, el Mahāyāna, que el concepto de śūnyatā adquiere un relieve sin precedentes. Y para sondear, al menos de manera adecuada, ese concepto debemos adentrarnos en la vida de un personaje crítico en la historia del budismo: Nāgārjuna<sup>338</sup>. Este individuo, cuya leyenda también es digna de literatura<sup>339</sup>, nació -de acuerdo a las biografías- en una familia de brahmanes alrededor del siglo II de la Era Común<sup>340</sup> pero se convirtió pronto al budismo. Dentro de la rama del Mahāyāna fundó la Escuela de la Vía Media<sup>341</sup>, cuya doctrina tendría una trascendencia inusitada en toda la historia del budismo, sin importar si Mahāyāna o Hīnayāna. Aproximadamente 600 años después de la muerte de Gautama Buddha, Nāgārjuna

---

<sup>336</sup> Cfr. Albert Schweitzer, *Ibid*, p. 111.

<sup>337</sup> Cfr. *Ibid*, pp. 120-121.

<sup>338</sup> Según Juan Arnau, quien leyó a Bu-ston, el significado del nombre de Nāgārjuna sería el siguiente: “1) nacido de ese océano que es la Esencia, el plano de lo Absoluto, del mismo modo que un nāgā real nace en el océano; 2) no morar en ninguno de los dos extremos de eternalismo o nihilismo, del mismo modo que el nāgā no tienen límites en su morada; 3) asegurar la posesión del tesoro de joyas de la escritura, del mismo modo que el nāgā posee inmensas riquezas, oro y tesoros; 4) dotado de una penetración que es como el fuego quemadora e iluminadora, acorde a la fuerza de los ojos del nāgā. Ajrjuna significa: 1) aquel que ha asegurado el poder, el guardián, el gobernante del reino y de la doctrina; 2) el que subyuga a las huestes de enemigos, es decir, al poder del pecado en este mundo; 3) al unirse estas dos palabras forman el nombre compuesto de Nāgārjuna.” Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, nota al pie n° 14, p. 311.

<sup>339</sup> Juan Arnau registra espléndidamente las cuatro variantes que se han encontrado sobre la leyenda de Nāgārjuna en el apéndice de *La palabra frente al vacío*.

<sup>340</sup> Nos parece pertinente rescatar una idea de Gudmunsen recogida en *La palabra frente al vacío* de Arnau, donde se caracteriza a Nāgārjuna como “un Wittgenstein del siglo II.” *Ibid*, p. 160.

<sup>341</sup> Cfr. Juan Arnau, *Ibid*, pp. 27-28; Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 266; Albert Schweitzer, *Op. Cit.*, p. 199; Frederick J. Steng, *Op. Cit.*, p. 30.

compuso los escritos por los que lo recordamos<sup>342</sup>. Dicho monje modificó -con lo que suscitó una revolución dentro de otra revolución, porque así hemos calificado el budismo, como una ‘revolución’- como nunca antes la óptica budista pues propuso en esencia una idea innovadora e insólita para su tiempo: la idea de la vacuidad universal, el śūnyatā. Aunque esta palabra ya se recoge en escritos previos al Mahāyāna<sup>343</sup>, Nāgārjuna es quien se encarga de dotarla de matices hasta entonces inadvertidos. Pues bien, ¿qué puede decirse con respecto de la doctrina de la vacuidad? Mencionemos, en primera instancia, la idea tal vez más radical del pensamiento del monje: la vacuidad en todas las cosas<sup>344</sup>. Para desentrañar con mayor agudeza aquella aseveración indiquémosla como parte de una de las dicotomías del śūnyatā. Tal dicotomía depende de los siguientes factores: por un lado, estimar a todas las cosas como vacías es una característica inherente a ellas mismas, por otro, debe considerarse determinante la falta de importancia en esa aseveración, como si en una suerte de antípodas una y otra se anularan, es decir, pese a que todas las cosas están vacías esa opinión carece de sustancia. El estipular que el principio de la vacuidad necesita esta dicotomía nos señala cómo ambas partes la conforman y la consolidan, pues una no puede existir sin la otra. Así es, aun cuando Nāgārjuna afirma la vacuidad universal no encumbra sus conclusiones como un absoluto o como un estado último de conciencia, lo cual ya veremos. Antes de indagar más en esa dicotomía, tan importante para nuestro análisis, tomemos de manera contextual una premisa de la cual no debemos prescindir. Como se ha dicho, previamente a la primicia otorgada por este bonzo ya se registraba la palabra śūnyatā y también antes de él en la literatura llamada prajñāpāramitā (Discernimiento Perfecto) ya se tenía en cuenta cómo la naturaleza de lo existente era vacía, sin embargo no es sino hasta la composición de la obra más reconocida de Nāgārjuna, *Mūlamadhyamakakārikāḥ* (*Fundamentos de la vía media*)<sup>345</sup>, cuando el concepto de śūnyatā logra su prominencia.

---

<sup>342</sup> Cfr. Juan Arnau, *Ibid*, p. 58.

<sup>343</sup> Cfr. *Ibid*, p. 59.

<sup>344</sup> Encontramos ese planteamiento en ciertos estudiosos que pudimos escrutar: Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 27 y 70 y *Antropología del budismo*, pp. 92-93; Roberto Calasso, *Op. Cit.*, p. 36; Juan Miguel de Mora, *Op. Cit.*, p. 35; Mircea Eliade, *Op. Cit.*, pp. 261-262; Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 66; Frederick J. Steng, *Op. Cit.*, p. 17; Albert Schweitzer, *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>345</sup> Cfr. Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 29.

Para entrever el centelleo de la opinión de nuestro monje respecto de la vacuidad de todos los elementos citamos íntegramente en este espacio un ejemplo paradigmático dentro de la literatura canónica budista. Por supuesto, ahora es tiempo de introducir en este opúsculo, el referente al vacío y al origen condicionado, *El Sūtra del Corazón*<sup>346</sup>. En él se enlistan diferentes características sobre el nirvāṇa pero en vez de detallarlas positivamente se acude a una descripción a la inversa, es decir, para aclarar qué es el nirvāṇa se expresa justamente todo lo que *no* es. Asimismo en este texto reposa de manera preponderante la idea del vacío y cómo ésta permea la esencia del nirvāṇa:

Avalokita, Sagrada Excelencia y Bodhisattva, recorría los senderos profundos de la Sabiduría Trascendente. Miró de abajo arriba, retuvo sólo cinco características y vio que en su propia esencia éstas estaban vacías.

Oh, Sariputra,

la forma es el vacío y el vacío es la forma; el vacío no varía respecto a la forma; la forma no varía respecto al vacío, lo que sea el vacío, eso es la forma, afirmándose lo mismo de los sentimientos, las percepciones, los impulsos y la conciencia.

Oh, Sariputra,

todos los dharmas están vacíos; no se originan ni cesan, ni son deficientes ni completos.

Por lo tanto, oh, Sariputra,

---

<sup>346</sup> La palabra 'sūtra' significa tanto 'texto' como 'hilado'. Curiosamente se asemeja a la etimología de 'texto' en latín cuyo sentido original alude, en efecto, al hilado. Cfr. Edward Conze, *Op. Cit.* p. 249. Recogemos la versión inglesa de *El Sūtra del Corazón* de Conze, *Ibid.*, pp. 162-163 y de la página siguiente: <http://kr.buddhism.org/zen/sutras/conze.htm>. También encontramos otra versión del sūtra en *Viaje al Oeste*, con leves modificaciones: "«Sūtra del Corazón de la Suprema Perfección de la Sabiduría»: Cuando la Bodhisattva Kwan Tse-Tsai estaba a punto de alcanzar el grado máximo de iluminación, comprendió que los cinco conglomerados constituían, en realidad, un vacío total, y en ese mismo momento se colocó por encima de todo sufrimiento. La forma es idéntica al vacío y el vacío no difiere de la forma. Otro tanto puede decirse de las sensaciones, la volición, las percepciones y la conciencia. Los dharmas son, pues, apariencias huecas, incapaces de ser creados o destruidos, de aumentar de tamaño o, simplemente, perderlo. Es por esto por lo que en el vacío no existen las formas, ni la volición, ni las sensaciones, ni la conciencia, ni las percepciones, ni el ojo, ni el oído, ni la nariz, ni la lengua, ni el cuerpo, ni la mente. Las formas son pura apariencia, lo mismo que el oído, el olfato, el gusto o cualquier creación de la mente. No existe auténtico reino de la vista, etc., hasta que no se logra privar a la mente de su propia conciencia. La ignorancia y su contrario son inexistentes, lo mismo que la vejez, la juventud, el nacimiento, la muerte, el sufrimiento, el gozo, el no existir, el estar presente en el mundo. Puesto que es inútil conseguir logro alguno, la mente de la Bodhisattva no posee, por obra y gracia de la Suprema Perfección de la Sabiduría, ningún límite. De esta forma, ha expulsado para siempre de su espíritu el temor, el error se ha desvanecido y ha alcanzado, finalmente, el nirvāṇa. Todos los Buddhas de las tres edades han seguido los pasos de la Sabiduría y, así, han alcanzado la suprema iluminación. La Sabiduría es de origen divino -no lo olvides-, nada hay superior a ella, ni nada la iguala. Su poder es tan absoluto que pone fin a los sufrimientos y a la muerte. No hay verdad más inmarcesible que ésta. Cuando quieras recitas, por tanto, el Conjuro de la Suprema Perfección de la Sabiduría, límitate a decir: «¡Más, más, más allá! ¡Transportate al más allá! ¡Oh, qué dichoso despertar!», XIX, pp. 464-465.

en el vacío no hay forma ni sentimiento, ni percepción, ni impulso, ni conciencia; no hay ojo, oído, nariz, lengua, cuerpo, mente; no hay formas, sonidos, fragancias, sabores, objetos asibles a la mente; no hay órganos de visión y así en adelante: no hay elementos de conciencia; no hay ignorancia, no hay extinción de la ignorancia y así en adelante: no hay descompostura ni muerte, ni extinción de la descompostura ni de la muerte. No hay sufrimiento, ni origen, ni cesación, ni camino. No hay conocimiento, ni apego, ni desapego.

Así, oh, Sariputra,

a causa de su desapego, un Bodhisattva, habiendo meditado sobre la Perfección de la Sabiduría, vive sin coberturas-mentales. En la ausencia de coberturas-mentales no tiembla, ha sobrepasado el enojo y al final logra el Nirvāṇa. Los Buddhas del pasado, presente y futuro despiertan en plenitud, rectos y supremos, pues residen en la Perfecta Sabiduría.

De tal modo, uno debe estimar el Discernimiento Perfecto como un gran hechizo, el conjuro del saber sublime, el encantamiento más eminente, el incomparable truco de prestidigitación, destructor del sufrimiento. Por medio del Discernimiento Perfecto conocemos este hechizo. Y dice:

(¡Lejos, lejos, muy lejos, todo se ha ido lejos! ¡Vaya despertar!)

Así concluye El Sūtra del Corazón.

Al esgrimir numerosos dualismos observamos en el texto anterior los atributos tanto del nirvāṇa como del vacío, del śūnyatā. En este texto, una figura de renombre, Avalokiteśvara, observa los cinco skandha o componentes de la existencia y a partir de allí intuye lo relativo a la extinción y al vacío como base del apagamiento. Mencionemos cuán importante es una de las frases del sūtra: ‘la forma es el vacío y el vacío es la forma’. Aquí se encuentra la esencia del texto y, desde luego, del śūnyatā. También, como en una especie de oxímoron o de retruécano, para definir el vacío acudimos a lo que podría considerarse su contrario, su opuesto, esto es, la forma. Y, de manera análoga, para definir la forma mencionamos al vacío. Esta sentencia cobra una importancia particular para Nāgārjuna porque -agitador y reaccionario- otra de las frases decisivas de su pensamiento es la siguiente: ‘no hay diferencia alguna entre saṃsāra y nirvāṇa’<sup>347</sup>. ¿Por qué decreta opinión semejante si en el budismo se considera el sufrimiento como el problema a dilucidar, si la realidad fenoménica -el saṃsāra-, conduce a la reencarnación, fundamentada por la ignorancia? ¿Por qué, además, habría

---

<sup>347</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 30; Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, pp. 99-100; Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 46; Frederick J. Steng, *Op. Cit.*, p. 65. La cita textual de Nāgārjuna dice así: “No hay diferencia alguna entre nirvāṇa y saṃsāra. No hay diferencia alguna entre saṃsāra y nirvāṇa.” Raimon Panikkar, *Op. Cit.*, p. 85. Vale recordar, en esta nota al pie, el poema *Lectura de John Cage* de Octavio Paz incluido en *Ladera este*. En esa composición, Paz señala en repetidas ocasiones esta idea justamente para exponer las antípodas de los discursos, cualesquiera que éstos sean, como si no hubiera diferencia alguna entre un polo y otro y, en efecto, entre saṃsāra y nirvāṇa.

de equiparar la extinción del deseo y del karma con el flujo de la existencia? ¿No se estiman opuestos precisamente porque uno y otro, como elementos antagónicos, apuntan a direcciones divergentes? Para responder incógnitas de esa categoría es menester también subrayar otro de los dictámenes contundentes de Nāgārjuna. Como pudimos ver en *El Sūtra del Corazón*, diversas dicotomías surcan el texto para acaso definir un concepto -incluir el adverbio ‘acaso’ en esta última oración sugiere cómo en dicho sūtra se define algo al no definirlo, de modo que decir ‘no es esto, ni aquello’ nos dibuja el perfil tanto del nirvāṇa y del vacío. Bien, antes de que nuestro bonzo revolucionara el budismo se tenía en alta estima considerar a lo vasto del cosmos como vacío o ilusorio y definitivamente no se negaba la realidad de tres elementos, a saber<sup>348</sup>: el Buddha, el dharma y el saṅgha (estos dos últimos elementos se traducen como ‘la doctrina’ y ‘la comunidad monástica búdica’). Sin embargo, cuando nuestro monje subversivo acude al estrado de la opinión y reforma la óptica del budismo (“con Nāgārjuna el pensamiento budista alcanza su madurez: se vuelve sobre sí mismo”<sup>349</sup>) esas nociones<sup>350</sup> también son caracterizadas como vacías y, en ese sentido, vemos otra dicotomía. Para él no sólo la realidad fenoménica es vacua sino también el nirvāṇa. He ahí un indicio evidente de la revolución pues, como sabemos, en el budismo aquel estado es la meta a la cual arribar si el practicante se dedica a una vida de entrenamiento, meditación y disciplina, una vida altruista encomiada al cultivo espiritual y mental, una vida cuyo objetivo consiste en la eliminación del sufrimiento (duḥkha). ¿Equivale entonces pensar que inclusive si el nirvāṇa es de igual manera vacío y que si todas las cosas del universo lo son sólo ello podemos expresar respecto al śūnyatā? ¿Es la dimensión última a la cual acceder desde un punto de vista filosófico? Contestar de inmediato con un ‘sí’ estas preguntas recientes limitaría el horizonte de la vacuidad porque, desde luego, ésta no consiste en un nihilismo a ultranza ni en afirmar que todo es vacío a secas. Además, aún no aclaramos porqué Nāgārjuna equiparó dos elementos tan disímiles como saṃsāra y nirvāṇa. No es posible entrever la solución a esos enigmas sin antes hacer referencia a otro concepto de una valía idéntica a la del

---

<sup>348</sup> Cfr. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 147. Cfr. Frederick J. Steng, *Op. Cit.*, p. 53. Steng nos dice lo siguiente: “Al negar la validez de las distinciones hechas en el budismo temprano, Nāgārjuna también niega la realidad de los factores de la existencia (dharma).” *Ibidem*.

<sup>349</sup> Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 35.

<sup>350</sup> *Ibidem*.

śūnyatā, por supuesto, nos referimos al origen condicionado, pratītyasamutpāda, un principio simbiote al del vacío en la perspectiva del budismo.

Si la idea del vacío representa un problema significativo, el concepto del origen condicionado no es mucho menos intrincado y complejo. Habida cuenta de la lectura sobre la leyenda de Siddhartha Gautama recordemos cómo al surcar dicha narración encontramos la palabra ‘pratītyasamutpāda’ en el seguimiento de dicha historia. En el relato, el hijo de Śuddhodana -poco antes de alcanzar el nirvāṇa- imagina la Rueda de la Existencia. Uno de los componentes fundamentales de dicha rueda es, en efecto, el llamado ‘origen condicionado’. Y, también como ya pudimos otear, en un círculo excéntrico a los seis reinos de los seres de la Rueda de la Existencia se distingue justamente este concepto, el del origen condicionado. ¿Cuál es el significado de esta noción? ¿Por qué se relaciona con la Rueda de la Existencia y, más aún, cómo se conecta este principio con el de la vacuidad? En primer lugar, este concepto parece haber surgido a partir de la afirmación budista que niega tanto la permanencia de los fenómenos (nitya) como aquello con esencia (ātman) porque estas aseveraciones hubieron de ser planteadas en una relación de causa-efecto, es decir, para proponer la ‘impermanencia’ de los fenómenos y lo que carece de esencia se debe, primero, invalidar sus contrarios. Y para razonar cabalmente el principio del origen condicionado, de pratītyasamutpāda, podemos mostrar otra idea, igual de sobrecogedora y trascendente pero cuyo análisis a fondo se distancia de nuestros propósitos. Mostrarla, sin embargo, nos auxilia para comprender dicha idea. Este concepto es el de la ilusión, es māyā -palabra evocadora del pasado porque ese fue el nombre la madre de Siddhartha-, una voz básica para el budismo. La primacía de esta palabra se avala porque, en términos generales, en esta óptica se afirma que el mundo y la realidad fenoménica, por estar determinados por el sufrimiento y la metempsicosis, no son más que un sueño o una ilusión<sup>351</sup>. Interpretar el mundo como un teatro en donde se representa la vida cotidiana es otra de las características de māyā.

---

<sup>351</sup> Cfr. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 53; Edward Conze, *Op. Cit.*, pp. 188-189; Jeff Humphries, *Reading emptiness Buddhism and Literature*, p. XVI, 19; Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, pp. 204-205; Albert Schweitzer, *Op. Cit.*, p. 61.

Nuevamente traigamos a colación una remembranza sobre el barroco porque, en efecto, una de las metáforas de mayor uso para el barroco es la del teatro como representación de la vida:

La metáfora de la ilusión mágica acaso se ha utilizado en el discurso filosófico occidental y sin embargo es un lugar común de la filosofía de la India. [...] Aunque sí en el teatro: la vida es sueño y el mundo un gran teatro para Calderón, en el que a cada uno nos toca interpretar un papel que no hemos elegido.<sup>352</sup>

Para Jeff Humphries, en la época actual la interpretación -toda interpretación- puede verse potenciada si está influida por el velo de māyā o del barroco:

Hemos llegado al punto en que las representaciones idóneas de lo real en nuestra cultura ya no ofrecen mucho interés; en vez de ello, nos atraen más los coloridos del “barroco” (en la acepción original del portugués *barroco*: extraño, estrambótico), de la técnica y la magia como medios de representación y cuya naturaleza cuestionamos en nuestra cultura “representacionista”.<sup>353</sup>

La palabra māyā se registra mucho antes de ser cavilada como ilusión<sup>354</sup>. Constituye, previamente a su cristalización como un concepto, una red que confunde a los enemigos de Indra, portador de dicha arma. Con el tiempo, la noción de māyā encontraría su cariz filosófico y pasó a evocar la idea de ilusión. Pero, también, llegó a significar ‘artificio’, ‘truco’, ‘hechizo’, ‘engaño’, ‘sueño’. Para un Calasso conjurado, quien escribió el portento literario llamado *Ka*, māyā es también magia:

‘En cuanto a māyā, más que ilusión deberíamos llamarla *magia*, esa cosa extraña cuya existencia es negada por los sobrios de mente, cuando en realidad lo verdaderamente sobrio sería afirmar que nada de lo que existe está fue-ra de ella.’<sup>355</sup>

Así, en el budismo esta idea adquiere una valía determinante. Māyā explica sustancialmente el comportamiento de la naturaleza<sup>356</sup> -sea divina, humana, fenoménica,

---

<sup>352</sup> Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 82 y nota 11 al pie de esa misma página. Sin duda nos parece peculiar que en el estudio de Arnau, español de origen, se encuentre ese vínculo entre el barroco y el budismo en una nota al pie.

<sup>353</sup> Jeff Humphries, *Reading emptiness Buddhism and Literature*, p. 19.

<sup>354</sup> *Cfr. Ibid*, pp. 67-68.

<sup>355</sup> *Cfr.* Roberto Calasso, *Op. Cit.*, p. 116.

<sup>356</sup> Dicha naturaleza puede verse de tres diferentes maneras, cada una de las cuales posee un grado de verdad: la primera puede verse como un cúmulo de elementos que bien pueden estar disociados o bien pueden conducir a la interpretación de un Ser Supremo o Dios. Esta visión de la verdad es dualista, cada cosa del cosmos puede contener a la divinidad (recordemos, de cierta forma esta es la perspectiva del hinduismo respecto del Ātman y del Brahman). Se conoce a esta visión de la verdad como *śāśvatavāda*. Una segunda manera de ver la realidad es aquella que, habiendo descubierto lo contingente, transitorio y efímero de los seres, el intérprete que así percibe la verdad concluye que ésta sólo brinda

entre ejemplos varios- porque la valora como ilusoria, aparente o mágica por ser incognoscible para el entendimiento humano<sup>357</sup>. Si esta idea equivale a una explicación eficaz de la realidad evoca también el concepto del origen condicionado, debido a que la esencia de māyā en ese sentido apoya la idea de pratīyasamutpāda por esta razón: tanto una como otra, afirmen o nieguen la verosimilitud o apariencia de la realidad, dependen de causas y condiciones para sus planteamientos. En esencia, la noción del origen condicionado quiere decir simplemente que cualquier cosa en el cosmos no se origina espontáneamente sino que necesita una serie de causas y de condiciones para que exista y, gracias a esa dependencia, también concede a otros elementos, cualesquiera que estos sean, la posibilidad de existir<sup>358</sup>. En dicho sentido no podría suscitarse un efecto sin su causa. Un planteamiento de tal alcance se aplica -conforme con Nāgārjuna y su Escuela de la Vía Media, mādhyamaka- a la totalidad del cosmos.

Para hacer inteligible dicho principio, el del origen condicionado, consideramos pertinente mostrar en este espacio otro texto imprescindible de la literatura del budismo (si bien en esta ocasión no lo citamos de manera íntegra), *Las preguntas del Rey Milinda*. Este escrito, compuesto aproximadamente a mediados del siglo II después la Era Común<sup>359</sup>, muestra el diálogo entre el rey griego Milinda (Menandro para los

---

profundas desilusiones pues él es incapaz de hallar la sustancia que redime dicha fugacidad y renuncia como consecuencia a su búsqueda para, después, declararse nihilista. El nombre de esta visión es *ucchedavāda*. Finalmente, una tercera óptica nos habla del camino medio entre las dos posturas anteriores: *pratīyasamutpāda*. Esta postura rechaza los dos extremos de los puntos anteriores, tales como ‘todo es unidad, todo es pluralidad’. Al entrever la interminable interconexión de todas las causas y efectos se intuye la última estructura de las cosas. Para que cualquier elemento ‘sea’ o ‘exista’ deben ser producidas y condicionadas por otras más. Cfr. Raimon Panikkar, *Op. Cit.*, p. 101.

<sup>357</sup> Cfr. *Ibid*, pp. 98-99.

<sup>358</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 109; Roberto Calasso, *Op. Cit.*, p. 367; Raimon Panikkar, *Ibid*, p. 94. Este mismo autor explica la etimología de *pratīyasamutpāda*: “[esta palabra] deriva de *pratīya* y *samutpāda*. *Pratīya* proviene de *prati* + *i* + *ya*; esto es, de un prefijo que denota dinamismo, movimiento, proximidad, hacia, de nuevo, parecido, etc. [...] de la raíz del verbo *ir* y de la terminación del gerundio. La significación literal sería, por tanto ‘yendo hacia’, ‘yendo en función de’ [...] *samutpāda* está formado por *sam* + *ut* + *pāda*, esto es, de un prefijo que significa convergencia, conjunción, unión, intensidad, complemento [...], de una partícula *ud*, que indica superioridad, preeminencia, hacia arriba, en alto, sobre, etc., y que junto a la raíz *pad*, del verbo *ir*, caer, participar, significa producir, originar, nacer, ser producido, emerger, aparecer, volverse visible, causar, etc. La significación literal sería, por tanto: ‘producción convergente’, ‘emergencia armónica’, ‘generación condicionada’, ‘aparición conjuntamente’, ‘originación mutua’, ‘brotar juntamente’, etc. *Pratīyasamutpāda* viene a ser entonces algo así como la producción en conjunto que se realiza en función de, la originación armónica, el camino hacia la emergencia conjunta, emergencia en virtud de, etc. [...] Podríamos aventurarnos a describirlo como la ‘epifanía en conjunto de la totalidad’, ‘la manifestación global del dinamismo de todas las cosas’, o simplemente ‘concatenación universal’.” *Ibid*, p. 96 y nota al pie n° 100, *Ibidem*.

<sup>359</sup> Cfr. Juan Miguel de Mora y Marja Ludwicka Jarocka, *Op. Cit.*, p. 37.

doctos<sup>360</sup>) de la región Bactriana y el monje Nāgasena. En el texto, el mandatario se cuestiona diversas incógnitas respecto a la realidad fenoménica y/o humana, mientras el anacoreta responde sus dudas, generalmente con parábolas justo como Gautama Buddha. Nos parece oportuno señalar un dato curioso antes de adentrarse en este texto, pues aunque aquí analizamos algunos principios fundamentales del Mahāyāna, en este escrito el personaje Nāgasena está instruido desde la óptica del Pequeño Vehículo, Hīnayāna y, a pesar de ello, este texto cumple sustancialmente la función de develar el principio del origen condicionado a la escolástica del budismo. En esa develación reside -a nuestro ver- la utilidad de este texto y por ello lo aludimos en este espacio. Así pues cuando el rey Milinda -ilustrado en varios razonamientos del budismo- pide a Nāgasena que se introduzca ante una corte de 500 soldados griegos y 80,000 monjes ya que demanda saber su nombre como seña de cortesía y civismo, éste -pese a responder literalmente- manifiesta que dicha palabra es una mera denominación, un simple término conceptual. Porque, de acuerdo al monje, ninguna persona en ese estrado, ni en ningún otro lugar, puede ser aprehendida. El rey, desde luego, se burla de semejante impropio y pregunta a su interlocutor, si en verdad ninguna persona puede ser aprehendida, quién entonces es aquel con el que dialoga, quién es aquel que, frente a esa vasta corte, declara su nombre y -más tarde- se vanagloria de lo banal de dicha palabra. Si aprehender a las personas es imposible quién, en consecuencia, practica la meditación aclamada de los budistas y quién obedece las Cuatro Nobles Verdades para alcanzar eventualmente el nirvāṇa. De seguir una lógica como ésta, el que nadie pueda ser aprehendido, tampoco hay mérito en la práctica del altruismo y de una vida ética y, mucho menos, demérito. Incluso desafía al monje diciéndole que si es tan sólo una denominación quien lo asesine no cometería un homicidio. Así, este anacoreta no sería ni un verdadero instructor, ni un maestro calificado, ni un monje ordinario. Porque, de ser cualquiera de ellos, sería cognoscible.

El rey, montado en una verborrea que sin duda aplastaría a cualquier otro dialogante, le enumera al bonzo ciertos rasgos sobre su nombre, con tal de probarle si, en efecto, nadie puede ser aprehendido. Por lo tanto ¿quién es este ‘Nāgasena’ al que se dirige el mandatario? ¿Son tal vez los cabellos en su cabeza? Y el monje responde que no. ¿Quizás está constituido por sus uñas, dientes, piel, músculos, fuerzas vitales,

---

<sup>360</sup> Cfr. Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, pp. 61-62; Juan Miguel de Mora y Marja Ludwicka Jarocka, *Ibidem*.

huesos, médulas, riñones, corazón, hígado, membranas, bazo, pulmones, intestinos, mesenterio, estómago, excremento, la bilis, la flema, el pus, la sangre, la grasa corpórea, las lágrimas, el sudor, la saliva, la mucosidad, los fluidos corporales, la orina, el cerebro en el cráneo, todo esto es ‘Nāgasena’? Y el cenobita no afirma la duda del soberano. Entonces, ¿este monje se compone de percepciones, impulsos y conciencia? De manera reiterada se niega la incógnita. Pues bien, ¿es este ‘Nāgasena’ la combinación de forma, sentimientos, percepciones, impulsos y conciencia? Y el anacoreta rechaza otra vez la interrogante del monarca. Convencido por sus propias preguntas el rey proclama que, en efecto, no existe Nāgasena alguno en el estrado y que su dialogante no ha si no arrojado calumnias ante este séquito magnánimo.

El asceta, sobrecogido por la labia del rey, elogia su discurso. Pero, nada ingenuo, comienza a urdir una parábola. En virtud del cumplimiento de las funciones que se le exigen, el mandatario se ha desplazado a este estrado. En esta ocasión debatió con Nāgasena ante una suntuosa corte de soldados y monjes. Para acudir a este sitio, Milinda hubo de desplazarse por medio de sus pies. Si el jerarca, por ejemplo, no hubiera calzado las sandalias reales con seguridad sus pies se habrían quemado por efecto de la ardiente arena del desierto de la región Bactriana. Ello le ocasionaría heridas y, como consecuencia, su cuerpo cansino manifestaría dolor. Así, el bonzo le pregunta ahora a su majestad cómo acudió al estrado, si se trasladó a pie o en carroza. Una incógnita tan sencilla y acaso baladí inclina al soberano por la segunda opción: llegó a este recinto por medio del carruaje real. El monje pide, por lo tanto, que su dialogante explique, ante la magnífica corte de oyentes, qué es una carroza. Para ello Nāgasena lanza las preguntas. De tal manera le demanda saber si la carroza consiste de su trabazón. El rey lo niega. ¿Constituye, entonces, la esencia del coche su eje? Y el monarca no aprueba dicha cuestión. ¿Se compone la carreta de sus ruedas, armazón, asta-bandera, balancín, riendas? Tampoco afirma lo anterior. ¿Entonces, el carruaje consta de la combinación de su trabazón, eje, ruedas, estructura, asta-bandera, balancín y riendas? Y, de nueva cuenta, contesta de manera negativa. Pregunta después al rey si esta carroza existe independientemente de la combinación de su trabazón, eje, ruedas, estructura, asta-bandera, balancín y riendas. Como es de esperarse, el jerarca niega otra vez. Así, el monje concluye no poder descubrir coche alguno sino un simple sonido que lo designa. Se cuestiona, luego, qué es en realidad el coche. Como lo hizo su interlocutor, ahora el anacoreta se burla del mandatario pues, al no poder descubrir

ninguna carriola, en efecto, el rey ha mentido también. Y lo desafía de igual manera. El gran dignatario de la región Bactriana, el cultivado y prócer Milinda, es incapaz de describir qué es una carroza pese a haber acudido al estrado en ella. El medio millar de griegos de la comitiva estalla en aplausos y elogios hacia el bonzo e incita -sedicioso- a su dirigente a ver si puede salir de una encrucijada como esa.

Desde luego, el rey debe defenderse de la osadía del monje y declara no haber mentido. Porque es en dependencia de su trabazón, eje, ruedas, estructura, asta-bandera, etcétera, que la denominación de la palabra ‘carroza’ adquiere sentido para cobrar tanto la valía de término conceptual como la capacidad de ser nombrada. Nāgasena, exultante, coincide con el mandatario, quien ha expuesto el principio del origen condicionado y cuyas palabras esbozaron la idea de praṭītyasamutpāda. Justamente ocurre lo mismo con su persona y, vale decir, con cualquier individuo. El nombre ‘Nāgasena’, en dependencia de las treinta y dos partes del cuerpo y de los cinco skandha -elementos esenciales para los budistas<sup>361</sup>-, cobra significación como término conceptual y como denominación. En esencia, la persona no puede ser aprehendida. Un monarca satisfecho y una corte fervorosa por aclamar aquel coloquio espléndido felicitan al bonzo pues inclusive el propio Buddha, de estar presente, habría afirmado lo dicho por Nāgasena en el estrado. El texto no concluye ahí pero nosotros damos por concluido nuestro adentramiento a *Las preguntas del Rey Milinda*.

Todavía, sin embargo, hay más que decir sobre śūnyatā y praṭītyasamutpāda. No se ha respondido, por ejemplo, cómo una y otra se relacionan e interconectan o cómo en la Rueda de la Existencia se expone la noción del origen condicionado. Es tiempo de esbozar el engarce entre el vacío búdico y la concatenación universal, praṭītyasamutpāda. Algunos párrafos antes mencionamos cómo uno de los posibles antecedentes del principio del origen condicionado pudo haber sido māyā, es decir, la ilusión o la magia. Además de albergar la posibilidad de haber engendrado la idea de la concatenación universal, māyā se convierte en una de las claves del pensamiento del mādhyamaka, la Escuela de la Vía Media. Reincidir ahora en dicha noción nos permite

---

<sup>361</sup> Para el entendimiento budista, el número ‘treinta dos’ cobra una significación peculiar. Recordemos que, en la leyenda de Siddhartha Gautama, dicho personaje es descrito como ‘poseedor de las treinta y dos marcas especiales’. A su vez, ese número coincide casi con la cantidad de las deidades principales del panteón hinduista. Por último, mencionamos también cómo, cualquier persona -sin importar su credo o fe- consta, de acuerdo a la óptica del budismo, de treinta y dos partes, si bien estos elementos no son especiales como sí lo fueron los del príncipe de los Śākya.

esbozar cómo y por qué se enlazan los conceptos del vacío y del origen condicionado. Para Nāgārjuna cualquier afirmación, juicio y dictamen son engañosos porque no poseen realidad en sí mismos<sup>362</sup>. Este aserto va a aplicarse, a la vez, con otras percepciones. Tal como el comportamiento de la naturaleza se comprende bajo el velo de māyā, esa premisa también se aplica a toda tesis y opinión. Por supuesto, ello incluye la vacuidad y la concatenación universal<sup>363</sup>. En sintonía, no sólo las ideas y entendimientos poseen las características de māyā, es decir, que sean ilusorias, sino los propios bodhisattvas, monjes y Buddhas son asimismo personificados como magos, taumaturgos o arúspices porque, al conocer el verdadero proceder de la naturaleza, advierten el espejismo que mueve tanto al mundo como a la totalidad de los fenómenos. Así pues, cualquier bonzo (sea el vástago de Śuddhodana, sea el legendario Siddhartha Gautama, o sea el peculiar Nāgārjuna, maestro de las criaturas mitológicas, los Naga, o sea Ānanda, Boddhidharma, Dīpaṅkara entre ejemplos varios) más que ser considerado un filósofo o un escolástico, es percibido como un hechicero. Y cuando todos estos elementos -la formulación de todo juicio, el vacío, el origen condicionado y el monje- son arropados bajo el velo de māyā podemos delinear por qué Nāgārjuna llegó a declarar cómo entre saṃsāra y nirvāṇa no hay diferencia alguna. En primer lugar, la doctrina de la vacuidad no quiere mayúsculas, se aleja del arquetipo y de ser considerada principio absoluto, como antes lo apuntamos: el concepto de śūnyatā no consiste en la declaración de la vacuidad de todas las cosas a secas. Por consiguiente, ¿puede decirse que este principio evita imbuirse de una vanidad y soberbia tales como ser considerado el fundamento primario y último del universo? En efecto, esta idea no se interpreta así.

La noción de śūnyatā surge exactamente como todos los fenómenos -aun cuando indique la vacuidad de cualquier cosa- y se origina en dependencia de ciertos factores y condiciones. Juan Arnau, al referirse a esa misma doctrina, nos expone un párrafo al respecto:

Su repentina aparición es el resultado de la cristalización de condiciones muy diversas: discursos atribuidos al Buddha histórico; polémicas doctrinales; tratados escolásticos; entrenamiento y formación doctrinal de los monjes; capacidades discursivas, gramaticales y de versificación del sánscrito; búsqueda de prestigio, autoridad y poder; dominio de la lógica y los métodos de persuasión; leyendas de la tradición

---

<sup>362</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, pp. 68-69.

<sup>363</sup> “Incluso la doctrina de la vacuidad tiene la naturaleza de la ilusión (deconstruyéndose a sí misma) y puede por ello considerarse parte de māyā.” *Ibid*, p. 69.

budista y todo un conjunto de supuestos pan-indios sobre la naturaleza de la existencia. Pero sean cuales fueren esas causas, lo importante es que es esa condición contingente lo que convierte a la “vacuidad” en algo tan vacío como el resto de las cosas.<sup>364</sup>

Si colocamos la idea de śūnyatā en un pedestal y -como lo pudo haber hecho Cioran, quien corona este opúsculo- le rendimos culto incurrimos en un error determinante. La vacuidad, tal como todos los elementos, está vacía también. Es más, quien ose refutar esa proposición defiende la vacuidad, Nāgārjuna declara que refutar la vacuidad es, en realidad, absurdo pues al estar vacía ella misma no es comprendida ni asimilada como una teoría o doctrina capaz de ser refutada<sup>365</sup>. A partir de esa lógica podemos evocar la reforma que, a la vez, ya esbozamos páginas atrás al mencionar cómo este indomable bonzo (a quien Borges describe como un individuo “poseído por la necesidad de negar”<sup>366</sup>) renueva el budismo, pues la noción de saṃsāra de igual forma va a ser reinterpretada. Anteriormente se le consideraba una cárcel, la existencia era percibida como una sucesión intermitente y perenne de vidas pasadas y futuras. Es más, debido a la ignorancia -sintetizada en tres elementos-, la reencarnación una y otra vez amenaza la amalgama inmensurable de las criaturas con esa condena, es decir, la infinitud (aparente) de existencias. Y de acuerdo con la perspectiva budista sólo quien se apresta al seguimiento de las Cuatro Nobles Verdades y practica una vida virtuosa y loable impide la renovación del ciclo de nacimientos. Pero, con Nāgārjuna esta concepción muta de sentido y se rebela al pasado. Si la “esencia de todas las cosas es su falta de esencia”<sup>367</sup>, si la doctrina de la vacuidad es el fundamento del cosmos y de la existencia, entonces quiere decir que, entre saṃsāra y nirvāṇa no hay, en efecto, diferencia alguna y, por lo tanto, la naturaleza (saṃsāra) comparte las mismas peculiaridades de la extinción, del apagamiento (nirvāṇa)<sup>368</sup>. Así, la idea de saṃsāra viene a ser considerada una ‘falsa prisión’<sup>369</sup>. Cabe preguntarse, bajo tal aserto, si el nirvāṇa, al compartir características indiferenciadas del saṃsāra, no podría ser

---

<sup>364</sup> Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>365</sup> *Cfr. Ibid.*, pp. 161-162.

<sup>366</sup> Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>367</sup> Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>368</sup> *Ibidem.*

<sup>369</sup> Frederick J. Steng cita dos estrofas de *Fundamentos de la Vía Media* al respecto: “no hay diferencia alguna que distinga el flujo-de-la-existencia (saṃsāra) del nirvāṇa./ Y no hay diferencia alguna que distinga el nirvāṇa del flujo-de-la-existencia.” *Op. Cit.*, p. 74; “El límite extremo del nirvāṇa es también el límite extremo del flujo-de-la-existencia; / no hay el más mínimo rastro de distinción entre uno y otro.” *Ibid.*, p. 75.

interpretado como una ‘falsa liberación’. Con una aterradora seguridad y firmeza podríamos afirmar esa inferencia pues, de igual modo, si el nirvāṇa comparte las propiedades del flujo de la existencia, ¿por qué habría de estimársele ‘verdadero’ y no ‘falso’?

Debemos aclarar que para Nāgārjuna (quien suele esgrimir sus pensamientos a partir de dualidades, vale recordar, tan sólo, cómo declara la indiferenciación entre saṃsāra y nirvāṇa) y para la Escuela de la Vía Media hay dos tipos de verdades (satyadvaya): la verdad convencional (saṃvṛ ti-satya) y la verdad última (paramārtha-satya)<sup>370</sup>. La primera funge como lo útil y lo práctico para la vida cotidiana. Además, está sujeta a reglas y, con base en ellas, dependen las opiniones de sí misma. En ese sentido, esta clase de verdad radica en una especie de juego del lenguaje y que “no se puede refutar siguiendo esas mismas leyes, es decir, dentro de ese juego del lenguaje”<sup>371</sup>. En esencia, esta verdad nos indica cómo el mundo no habla un lenguaje, sino son los seres humanos quienes lo expresan y lo proyectan ante dicho mundo. Y esa ‘jerigonza’ nos auxilia a comprender aquel mundo, el ámbito de todos los días. La segunda categoría de la verdad descansa en su hermana, la convencional. Pero, ésta consiste en estimar ‘verdadero’ lo que va allende de un determinado juego de lenguaje, este tipo de verdad muestra aquello incomprensible mediante un código establecido. Se suscita una paradoja: ‘concebir’ la verdad desde lo ‘inconcebible’ (en línea con Arnau, por ejemplo, esta verdad última también puede cumplir la función de ser considerada una promesa o un augurio<sup>372</sup>). En síntesis, la verdad última es la realización de la contingencia de cualquier elemento: praṭīyasamutpāda<sup>373</sup>.

Nāgārjuna se esforzó en reconciliar -paradójicamente- dos elementos que, planteados como antagónicos desde las formulaciones del propio hijo de Śuddhodana, distinguen en esencia el camino del ignorante (o escéptico) y del budista. Nos hemos referido a estos dos conceptos con ahínco en estas páginas, por supuesto, estamos hablando del saṃsāra y del nirvāṇa. Esboceemos, de manera muy esquemática la dicotomía entre estos dos componentes. Como hemos dicho, antes se consideró que la reencarnación, condensada en el trienio de ingredientes de la ignorancia -lo

---

<sup>370</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 126; Frederick J. Steng, *Op. Cit.*, pp. 39-47.

<sup>371</sup> Juan Arnau, *Ibid.*, p. 144.

<sup>372</sup> Cfr. *Ibidem.*

<sup>373</sup> Cfr. Frederick J. Steng, *Op. Cit.*, p. 39.

impermanente (anitya), lo doloroso (duḥkha), la falta de esencia (anātman)-, fundamenta toda nueva vida. El nirvāṇa elimina la alternancia de existencias porque precisamente erradica los elementos de la ignorancia e impide la renovación del saṃsāra. Pero, ahora, la ignorancia no consiste en apelar a lo contrario, como si por ventura se ejecutara un retruécano u oxímoron de la ignorancia y se fundara en lo permanente (nitya), en lo dichoso (sukha) o en aquello con esencia (ātman). En efecto, el bonzo de nuestro interés no se propuso interpretar las palabras de Buddha a la inversa; su perspectiva y exégesis fueron mucho más allá. Pues bien, la ignorancia consiste -en realidad- en aferrarse a esos dualismos, sean positivos o no. Y para liberarse de ella se acude a la doctrina de las dos verdades, satyadvaya.

Por lo tanto, para emanciparse de ese velo, que a su vez alimenta la Rueda de la Existencia<sup>374</sup>, el conocimiento para el mādhyamika reposa en conceptos y palabras (divididas a su vez en ‘significante’ y ‘significado’) y para potenciarlo se practica y cultiva un entrenamiento teórico (la realización de śūnyatā y pratītyasamutpāda). Como ningún elemento del cosmos está ‘lleno’ ni surge de la nada (anutpāda), el significado aplicado a éstos depende del contexto en el que se suscitan y dicho contexto consta de una doble funcionalidad, es decir, para cobrar significación requieren de una verdad convencional (saṃvṛti) y de una verdad última (paramārtha). De acuerdo con la óptica de esta escuela, el saṃsāra comparte las mismas características del nirvāṇa (son

---

<sup>374</sup> Recordemos la cita de Juan Arnau que ya utilizamos para describir brevemente la Rueda de la Existencia, Bhavacakra: “En el borde de la rueda y rodeando a estos segmentos [los seis reinos de los seres] se representan doce momentos en el proceso del renacer, conocidos como los doce eslabones (nidāna) del *origen condicionado* (pratītyasamutpāda) [...]” *Antropología del budismo*, p. 41. Los doce elementos del origen condicionado se encuentran en esta rueda para fundamentar porqué las criaturas -sea cual sea su naturaleza- vuelven a vivir. Detallemos un poco cada uno esa docena de elementos. Así puede declararse lo siguiente: la ignorancia (avidyā) es la causa fundamental de la reencarnación. Le sigue el condicionamiento previo de los actos o el temperamento (saṃskāra). La ignorancia y el condicionamiento previo generan la conciencia del ser. Dicha ‘conciencia’ (vijñāna) es el tercer eslabón de pratītyasamutpāda. Y partir de estos tres factores surgen tanto ‘el cuerpo’ como ‘el pensamiento’ (nāmarūpa). Con un cuerpo y una mente el ser es capaz de percibir sensaciones y de producir pensamientos, así pues el quinto enlace hace referencia a los cinco sentidos y la mente (śaḍāyatana), que para la India se concibe como un órgano sensorial. Mediante dichos seis sentidos es posible el contacto con el mundo exterior e interior (sparśa). Aquel contacto da lugar a la experiencia sensorial (vedanā). Las sensaciones, a su vez, desembocan en la sed (tṛṣṇā), simbolizada en el deseo. El noveno elemento de la cadena consiste en el apego (upādāna). Estos nueve componentes generan, eventualmente, otra próxima existencia (bhava) y el nacimiento nuevo (jāti) va a corresponder con una vejez y muerte respectivas (jarāmaraṇa). De manera más esquemática en los doce eslabones del ‘origen condicionado’ observamos tres características mentales (ignorancia, predisposición mental y conciencia), cuatro rasgos sensibles (cuerpo-mente, los seis sentidos, contacto y experiencia sensorial), dos propiedades de aprensión (deseo y apego) y tres particularidades de la vida (existencia, renacimiento y vejez-muerte correspondientes).

indistintos uno del otro); así, de la misma manera, toda verdad convencional demanda su verdad última, como toda verdad última reposa en una convencional. Esta es la razón para evitar que el sentido de paramārtha entronice, por ejemplo, la idea de la vacuidad como principio esencial del universo puesto que la noción de śūnyatā representa una verdad convencional (es un modo de mirar el cosmos).

Pero aun tras haber vinculado este trienio de conceptos (śūnyatā-pratītyasamutpāda; saṃvṛ ti-paramārtha; saṃsāra-nirvāṇ a) entre sí, ¿por qué se afirma que las cosas están vacías? ¿Cómo puede formularse un juicio de tal categoría? ¿Bajo qué premisas se fundamenta? Para Nāgārjuna y la Escuela de la Vía Media todo lo que carece de naturaleza propia (svabhāva) está vacío. Como nada escapa, conforme a este entendimiento, de la mano de la concatenación ubicua; como nada es, en efecto, independiente sino que surge gracias a determinadas causas y condiciones; como nada es capaz de eclosionar de la nada, por ello todo elemento carece de naturaleza propia. Por consiguiente, si algo pudiera valorarse como ‘lleno’ debería necesariamente surgir de la nada y, además, carecer de una serie de causas y condiciones para su existencia. En otras palabras, para considerar a los elementos del cosmos como ‘no-vacíos’ o ‘llenos’ debe primero invalidarse la concatenación universal. Y, de otro modo, si se estimara el surgimiento de los elementos del universo según la generación espontánea debería invalidarse primero la doctrina de la vacuidad. Es en virtud de una (śūnyatā) y otra (pratītyasamutpāda) cómo ambas cobran valía. El Ouroboro: sin la contingencia es impensable la vacuidad y viceversa. ¿Qué mejor simbiosis podemos establecer al respecto que citando a nuestro bonzo subversivo en una especie de párrafo-silogismo?

‘Lo que llamamos vacuidad no es sino el existir en dependencia de todas las cosas. ¿Por qué? Porque las cosas carecen de naturaleza propia. Las cosas que surgen condicionadas por otras no pueden tener naturaleza propia. ¿Por qué? Porque dependen de causas y condiciones [...]. Del mismo modo se sigue que mi afirmación, habiendo surgido en dependencia de causas y condiciones, carece de naturaleza propia y, debido a que carece de naturaleza propia, es vacía. Pues mis palabras son como una carreta, una jarra o un vestido, los cuales, aunque carecen de naturaleza propia por surgir en dependencia, pueden llevar a cabo sus funciones, como transportar comida, tierra y yerba, contener miel, agua y leche o proteger del frío, el viento y el calor. Del mismo modo esta aserción mía, aunque carente de naturaleza propia por ser condicionada, cumple una función: la de establecer la falta de naturaleza propia de las cosas.’<sup>375</sup>

---

<sup>375</sup> Nāgārjuna, *Abandono de la discusión* (Vigraha-vyā-vartaṇī), citado por Juan Arnau, *Antropología del budismo*, VI, pp. 143-144.

Hemos dicho, pues, cómo nada puede escapar de la mano de la concatenación universal. Por supuesto, ello incluye el lenguaje, elemento idéntico a cualquier otro de acuerdo la interpretación aludida con insistencia en estas páginas: carece de independencia pues no se origina sin causas ni condiciones. Dada una de las premisas anteriores a este párrafo -el hecho de no considerar la doctrina de la vacuidad como principio primigenio y ulterior del universo- podemos afirmar, de igual modo, cómo la verdad última y la verdad convencional se aplican al lenguaje. Así, cada palabra se beneficia de, cuando menos, dos posibles significados y lecturas: un uso contextual y otro oculto. Uno de los propósitos más sólidos de Nāgārjuna y de la Escuela de la Vía Media consiste en combatir todo pensamiento ambivalente entre todo Principio -con mayúsculas- y toda negación de dicho Principio<sup>376</sup> porque esas conceptualizaciones también están vacías y considerarlas como Fundamentos -con mayúsculas- sólo nos expone la verdad última de su esencia y no la convencional. Aplicar los dos tipos de verdades al lenguaje nos explica, por otro lado, porqué no puede encontrarse ninguna diferencia entre el saṃsāra y el nirvāṇa, en ese sentido podría hablarse de una ‘nirvanización’ de la realidad pero análogamente también de una ‘samsarización’ del apagamamiento, del nirvāṇa.

Los dualismos son imprescindibles en el pensamiento del Mahāyāna. Para esclarecer toda dicotomía de conceptos, toda bipartición mental, todo binomio de ideas y nociones, toda polaridad intelectual utilizamos un boceto de ovación. Pues, para la Escuela de la Vía Media, es posible observar cualquier ambivalencia observa en el siguiente dibujo<sup>377</sup>:

---

<sup>376</sup> Evoquemos la nota de Raimon Panikkar al respecto donde expone las tres maneras de ver la realidad. Véase nota 101, página 31.

<sup>377</sup> Juan Arnau afirma tomar esta idea tanto de Samuel Huntington como del cubo de Necker pero le da una interpretación diferente. *Cfr. Op. Cit.*, p. 178.



Representación pictórica de la dualidad de la percepción.

Ápud. Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 178.

En esta figura parece evidenciarse sólo una imagen, pero si enfocamos la vista podemos advertir dos de ellas, una consiste en una copa negra y la otra en dos caras encontradas. Si bien las dos son visibles, ¿cuál de ellas se ciñe de manera más inmediata a los ojos del intérprete? ¿Cuál de las dos percibimos primero? Aun cuando la mente es incapaz de percibir las dos imágenes al mismo tiempo es del todo admisible alternar de una a otra. Pues bien, la mente o la percepción eligen alguna de las opciones. Cualquiera de las dos figuras curiosamente puede ser el fondo sobre el que descansa la otra, como si en una suerte de reciprocidad ninguna de las dos pudiera deslindarse de la otra para ser percibida de manera independiente. El *mādhyamika* concluye, con un ejemplo como el de la imagen anterior, cómo nada surge (*anutpāda*<sup>378</sup>) pero, también, cómo dicha eclosión o surgimiento es convencional. Al observar la figura entendemos su dualidad exegética, la interpretación se bifurca porque, en efecto, ninguna de las dos es perceptible sin la otra. Esta imagen, además de ejemplificar de nueva cuenta la idea de la concatenación universal, nos señala la relevancia de la doctrina de las dos verdades para la pareja conceptual formada por *śūnyatā* y *praṭīyasamutpāda*. Ceñirse solamente a la copa negra o únicamente a los rostros encarados es tanto un síntoma de ignorancia espiritual como una enfatización del polo opuesto, es decir, si aceptamos como única lectura posible la copa negra, en efecto, nuestra hermenéutica queda ofuscada,

<sup>378</sup> Esta idea (*anutpāda*) es un supuesto, pero pese a ello, conduce al bienestar espiritual del monje. El *mādhyamika*, mediante una serie de dualismos, se encarga de fundamentar cómo nada surge y se deslinda, desde luego, de una certeza como ‘todo cesa’: “[...] La diferencia entre “nada surge” y “nada cesa” para el *mādhyamika* es una cuestión de “habilidad en los medios”, es una cuestión de qué herramientas pueden ser más útiles para la mente del budista en su vía de perfección espiritual.” *Ibid*, p.192. *Anutpāda* es también un ejercicio y medio de cultivo para el monje. Tres principios le indican, mediante la práctica, porqué nada surge. Éstos son: *bodhicitta*, el pensamiento del despertar. Es la determinación que hace del practicante un Buddha potencial y eventual (se relaciona, sin lugar a dudas, con la compasión de los *bodhisattvas*); *karuṇā*, la compasión, entendida como el anhelo por aniquilar el sufrimiento omnímmodo de todos los seres; *praṇidhāna*, el voto y la promesa solemne, que consiste en el arrojto de iluminación y salvación del prójimo. *Cfr. Ibid*, pp. 195-196.

restringiéndose a una carátula y ese juicio nos impide emprender la exégesis de los rostros enfrentados y viceversa. Si atendemos a Juan Arnau en esta línea encontramos que la ignorancia espiritual referida consiste en “no ver esa relación que aquí sólo tiene dos dimensiones pero que en el mundo de los fenómenos, regido por la matriz de praṭītyasamutpāda, es multidimensional y extraordinariamente compleja.”<sup>379</sup> La ignorancia desemboca, desde luego, en el sufrimiento. Sin embargo, quien ve la interdependencia y la concatenación en todo elemento advierte el dolor, su comienzo, su fin y al notar los tres aspectos anteriores encuentra el camino hacia el despertar<sup>380</sup>.

Sin duda puede intuirse que, si la totalidad del cosmos está vacía por carecer de naturaleza propia y por depender de causas y condiciones para su existencia, la noción de śūnyatā vale como una metáfora aplicable a cuanto pueda imaginarse. No está de más reparar en lo ya dicho: interpretar así la doctrina de la vacuidad universal nos aleja del camino hacia el despertar y, además, señala el principio como si sólo poseyera una verdad última y no una convencional. Nāgārjuna ejecuta con éxito otra exégesis pues considera la naturaleza propia (svabhāva) como una de las caras de la moneda en cuyo polo enfrentado se encuentra la vacuidad, śūnyatā. Por lo tanto, aun cuando la noción del vacío se aplica sin excepción a todo el universo, la idea de ‘naturaleza propia’ -también inherente a la oquedad- simboliza el haz (o el envés) en la moneda constituida por el origen condicionado, praṭītyasamutpāda. Una y otra dependen entre sí y son indisolubles.

Nuestro bonzo subversivo apela, como podemos observar, a una recurrente utilización de dualismos para explicar tanto las reformas que del budismo llevó a cabo como su propia línea de pensamiento. Estas páginas también pueden ser terreno para las reminiscencias, así recordamos las palabras de Severo Sarduy sobre la escritura barroca, palabras que además evocan el lenguaje en general. Notemos las similitudes de sus asertos en sintonía con la doctrina de las dos verdades, satyadvaya:

La escritura barroca -antípoda de la expresión hablada- tendría como uno de sus soportes la función de encubrimiento, la omisión, o más bien la utilización de núcleos de significación tácitos [...]

---

<sup>379</sup> *Ibid*, p. 182.

<sup>380</sup> Rememoremos que el sufrimiento (duḥ ka), el comienzo del dolor (samudaya), la suspensión del agobio (nirodha) y el camino (mārga) hacia el despertar (simbolizado en el nirvāṇ a) representan las Cuatro Nobles Verdades.

pero quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente.<sup>381</sup>

Una última cuestión queda por dilucidar en este opúsculo, el referente al vacío búdico y al origen condicionado: el silencio. ¿Cómo puede relacionarse éste con la idea de *śūnyatā*? Rememoremos que antes de Nāgārjuna no se objetaba la veracidad de tres nociones (Buddha-dharma-*sañ gha*). Tampoco, antes de las reformas del anacoreta, se negaba la validez de la doctrina del abidharma o ‘lenguaje del dharma’ como el método más eficaz para conocer y descifrar el mundo. Este principio indicaba cómo el intérprete -cualquier intérprete- puede aprender y aprehender el mundo mediante una serie de construcciones lingüísticas<sup>382</sup>. La Escuela de la Vía Media de Nāgārjuna aniquila esos supuestos (la Triple Joya, constituida por Buddha-dharma-*sañ gha*, y el abidharma) porque considera la concatenación interdependiente de todo elemento y la vacuidad asociada en cada uno de éstos como la manera más eficiente para conocer y descifrar el mundo pues, a la par, las construcciones lingüísticas propuestas por el abidharma están igualmente vacías y dependen de causas y condiciones para desarrollar sus planteamientos. Si bien previamente al *mādhyamika* se razonaba en el budismo cómo la mayoría de los objetos materiales y mentales designados por palabras no eran reales en sí mismos, de cierto era que no se cuestionaban el trienio de nociones referidas líneas atrás ni mucho menos este mismo lenguaje. Estas entidades eran llamadas ‘dharma’. La serie de construcciones lingüísticas -dharma- se utilizaba como modo efectivo, valedero y práctico para revelar la irrealidad mediante designaciones convencionales (como el ‘yo’, *ātman*) y la única manera efectiva de interpretar la realidad consistía, en efecto, en apoyarse en el ‘lenguaje del dharma’<sup>383</sup>. En esencia, esta noción pretende mostrar la inconsistencia de todo código lingüístico y para exponer pruebas así engendró una literatura homónima, conocida como abidharma. Los textos de esa literatura tienen como propósito señalar cómo el conocimiento de la realidad transita por construcciones mentales; para ejemplificar esa transición se escenificaron situaciones con personajes y anécdotas. Naturalmente, dichos personajes representan los conceptos

---

<sup>381</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1399. Hemos utilizado esta cita en el capítulo anterior, p. 35.

<sup>382</sup> Cfr. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 91 y *La palabra frente al vacío*, p. 251.

<sup>383</sup> Cfr. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, pp. 91-92.

del propio abidharma: son entelequias<sup>384</sup>. Es posible intuir cómo los actores (las nociones) interaccionan a tal grado que, poco a poco, evidencian sus debilidades. Una de las tantas interpretaciones posibles de esta dramatización radica en vislumbrar el engaño de las palabras. Pero, de inmediato, nos cuestionamos el porqué de la farsa. ¿Cómo puede el lenguaje timarnos?

De alguna forma presentamos otro ejemplo literario sobre el origen condicionado, sobre *pratītyasamutpāda*, al describir brevemente las puestas en escena del abidharma. Pues bien, en dichos textos se apuntan juicios como ‘la causa produce el efecto’ (ambos, tanto la ‘causa’ como el ‘efecto’ fungen como personajes en la tarima de esta representación) pero también se muestran dictámenes como ‘el efecto produce la causa’. Nace la contradicción. Y el engaño. Esta literatura aspira a revelar cómo, en primera instancia, podemos creer en un determinado enunciado y luego, al mostrar su antípoda, dejamos de hacerlo. La consecuencia de ese seguimiento nos encamina a la observación de la naturaleza dialéctica de la palabra, de cualquier palabra. El abidharma dramatiza el sentido de sus aparentes absurdos y exabruptos con tal de que el espectador advierta el carácter ilusorio de las palabras. Pues bien, el *mādhyamika* no afirma contundentemente un juicio como ‘las palabras nos traicionan’ sino pretende evidenciar la ilusión de las mismas, el porqué de su engaño. ¿Pero qué quiere decirse con ‘ilusión’?

La ilusión -el velo de *māyā*- en las palabras, el espejismo de su esencia señala la verdad última de ellas (*paramārtha*) porque nos revela un carácter más definitorio que el de la verdad convencional donde puede creerse en la validez intrínseca de las palabras, es decir, en aquel talante del lenguaje -la verdad convencional- es posible afirmar la valía propia de las palabras dada su capacidad de designación porque tal valía les confiere realidad en sí mismas (pensar en la palabra ‘árbol’ nos mostraría, por tanto, al árbol exactamente como es). Pero no ocurre así. La finalidad, por consiguiente, de arropar las palabras y el lenguaje con el velo de *māyā* consiste en visualizar e interpretar cada una de ellas, cada uno de los elementos de cualquier código lingüístico, con dos valores: por un lado, en efecto, designan conceptos e ideas -la verdad convencional- pero, a la vez, dicha designación es incapaz de mostrar la esencia del concepto o idea

---

<sup>384</sup> Juan Arnau, a modo de resumen, nos revela un puñado de dichas entelequias: ‘causa’, ‘efecto’, ‘móvil’, ‘movimiento’, ‘percepción’, ‘característica’, ‘deseo’, ‘objeto del deseo’, ‘agente’, ‘sufrimiento’, ‘cambio’, ‘naturaleza propia’, entre muchos más. *Cfr. La palabra frente al vacío*, p. 250.

aludidos -cualesquiera que estos sean-; así, esa falta, esa incapacidad, esa ausencia nos expone el carácter ilusorio de las palabras -la verdad última- y al contrastar y evaluar ambas advertimos cómo, a su vez, son dependientes de causas y condiciones para que designen ideas. Esta ‘nueva manera de hablar’ provoca una dramatización del mundo que no pretende, empero, postular dicha puesta en escena como teoría o sistema, otorgándole una serie de reglas, pues de hacerlo se reconocería sólo su verdad última, entronizándola como Principio. Por el contrario, esta visión del mundo indica como todo referente lingüístico al carecer de naturaleza propia, al estar vacío, al estar concatenado, se vincula con esta perspectiva. Y la exégesis que tenemos en torno a esa simbiosis no sólo nos indica el carácter dual del lenguaje sino también la existencia binaria del actor en la representación<sup>385</sup>, nos señala cómo el actor, al reconocer el dualismo aludido en el lenguaje parece, a su vez, desdoblarse e interpretar el mundo a partir de ese mismo binomio. Para Nāgārjuna tal es la naturaleza de las cosas y de los discursos: las cosas no existen con naturaleza propia y tampoco son inexistentes, pues tienen una existencia convencional<sup>386</sup>. La crítica de nuestro bonzo subversivo sería aplicada también al lenguaje de los dharmas porque para él y para su escuela el código es igualmente convencional, a pesar de que el abidharma postulara la convención lingüística de todo lenguaje. El lenguaje del dharma no era, en efecto, una “herramienta metalingüística por medio de la cual el lenguaje revelara su verdadera naturaleza, y tampoco la encarnación de una realidad fuera de dicho lenguaje”<sup>387</sup>.

La representación llevada a escena por las entelequias interactivas de los textos del abidharma nos permite ver la naturaleza dialéctica de las palabras<sup>388</sup>. Y, a partir de esa dicotomía residente en cada una de ellas, entendemos el silencio como tema asociado a la vacuidad. Porque sólo los Buddhas han observado la fantasmagoría que envuelve a toda palabra y, al advertirla, adoptan al silencio como un lenguaje adecuado para mostrar dicha ilusión. Ello nos evoca el cuento de Manuel Vilas, *Johnny Cash viaja por España*:

–Oye Johnny, ¿por qué en aquellos días siempre ponías a prueba mi inglés? [...]

---

<sup>385</sup> Recordemos que la representación a la que se hace referencia consiste en la puesta en escena que el abidharma hace con conceptos varios pero también puede aludir a la persona que interpreta el mundo, vale decir, a cualquiera de nosotros.

<sup>386</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, p. 258.

<sup>387</sup> Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 92.

<sup>388</sup> Cfr. Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 253.

–Quería saber si me entendías, quería saber si estábamos hablando de verdad, o si era una ficción. A veces he pensado que yo no debería hablar ninguna lengua. He pensado que la mejor lengua es el silencio puro [...].<sup>389</sup>

Es fama reconocer en el pensamiento budista -ya en el del propio Siddhartha, ya en el de Nāgārjuna o en el de algún otro renombrado monje- numerosas paradojas. Recordemos, pues, cómo las ideas y planteamientos del hijo de Śuddhodana, cuyas proposiciones forman la base del budismo, fueron nutridas a partir de un contexto anterior, el del hinduismo, que ya tuvimos ocasión de analizar un poco. Bien, quienes acogieron la doctrina del príncipe de los Śākya con naturalidad se hubieron de preguntar muy diversas cuestiones respecto a esta ley porque, pese a haber preferido la enseñanza de Buddha a la de los otros maestros, conocían a su vez nociones básicas del hinduismo y el engarce de entendimientos debió gestar las contradicciones. Cierta día, uno de los alumnos más célebres de Siddhartha, Ānanda (en sánscrito esa palabra significa ‘alegría’<sup>390</sup>) se acerca a su mentor y le demanda la solución de un enigma que perturba sus pensamientos y meditaciones. Le pregunta si el universo es infinito o finito o si existe, en efecto, vida después de la muerte como si quisiera comprobar la veracidad del ciclo de nacimientos. Sereno y atemperado, Sakyāmuni, en vez de responderle literalmente formula una parábola, cuya escena podemos recrear en estas páginas<sup>391</sup>. Así pues, Buddha interroga a su discípulo:

–Ānanda, imagina la siguiente situación: un hombre es inesperadamente herido por una flecha. De súbito quiere arrancársela porque además de haber lacerado su cuerpo ésta amenaza su vida. Dime, entonces, ¿acaso pretende el hombre saber quién disparó la flecha?

–No, ciertamente –contesta el discípulo.

–Necesita, por lo tanto, ¿conocer la velocidad de la flecha, el material de que está compuesta?

–Tampoco, señor.

–En efecto, Ānanda. El hombre, en ese momento, no quiere ni exige saber ninguno de esos datos. Lo que el hombre quiere, en ese momento, es sacarse la flecha que le oprime el corazón. Yo enseño a sacar la flecha.

---

<sup>389</sup> Manuel Vilas, *Johnny Cash viaja por España* en *Aire nuestro*, p. 41.

<sup>390</sup> En efecto, el glosario de *Ka* corrobora esa acepción para Ānanda: “‘Alegría’. Primo del Buddha”. Roberto Calasso, *Op. Cit.*, p. 413.

<sup>391</sup> No recogemos literalmente ninguna versión de esta parábola de fuente alguna, ni mucho menos la traducimos pero hemos encontrado en nuestra pesquisa numerosas referencias a ella en: Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 48 y *Siete noches*, p. 87; Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 160; Frédéric Lenoir, *Op. Cit.*, p. 111.

La parábola recién expuesta es la ‘Parábola de la flecha’. Con ella se solucionan -según la óptica budista- los problemas que agitaron la inquieta mente de Ānanda y, vale decir, de todo aquel con dudas semejantes. Ello es extensible pues, más que solucionar ciertas incógnitas apresuradas, la parábola evita la desviación del sendero por parte del practicante. Buddha simplemente no respondió de manera literal catorce materias precisamente por ello, por considerarlas distractoras del Camino. De acuerdo con su juicio y pensamiento son catorce las nociones que precisamente provocan en la mente del intérprete zozobrar fuera del Óctuple Sendero<sup>392</sup>. Y, si recordamos cómo las ideas de śūnyatā y de prañīyasamutpāda no deben encumbrarse como Principios -con mayúsculas-, tampoco el silencio como modo eficaz de discurso debe, por consiguiente, alzarse como metáfora valedera de la existencia o como único método de disertación. Hacerlo implica, ciertamente, interpretar de manera equivocada el legado de Buddha y de Nāgārjuna.

El silencio del príncipe de los Sakyās representa tanto la perfecta quietud de su mente como el liberarse de toda conceptualización, de todo término. Su mente se encuentra en paz porque no confunde ni ofusca “la representación discursiva de la realidad con la realidad que trata de revelar su discurso.”<sup>393</sup> En este punto, nuestro monje subversivo (Nāgārjuna) no argumenta los planteamientos de su antecesor Siddhartha sino respalda su postura. Sin embargo, el percibir la naturaleza vacía de las palabras (que, como hemos advertido con tesón en estos párrafos, depende de dos ideas: śūnyatā y prañīyasamutpāda, nociones que bien pueden corresponder a la doctrina de las dos verdades, satyadvaya) no indica ni se propone indicar la inutilidad de ellas. Si las palabras están vacías eso no quiere decir que carezcan por completo de utilidad. Pues,

---

<sup>392</sup> Raimon Panikkar explica de modo espléndido lo propio de esas catorce nociones. Según el canon, Buddha ni negó ni afirmó solucionar catorce incógnitas: “[e]n rigor, se trata de cuatro problemas: eternidad del mundo, su finitud, la existencia después de la muerte y la identificación entre alma y el cuerpo.” Raimon Panikkar, *Op. Cit.*, pp. 109-110. El erudito catalán subraya, esencialmente, el hecho de que en esas nociones no se discute el problema de la existencia de Dios, porque la divinidad allá no es vislumbrada ni percibida como en Occidente. Esa aparente ausencia es determinante porque para los budistas el problema de la existencia debe incluir la perspectiva humana, es un asunto antropológico por lo tanto. Buddha no se deja engañar por dicotomías dialécticas (quizás profetizaba o infería el porvenir de su futuro glosador, Nāgārjuna) y, así, enmudece. Su silencio provoca más estruendo que una mera discusión o una polémica pasajera. Śākyāmuni ciertamente al callar otorga. El propio Panikkar parece sonreír cuando escribe: “el Buddha, gentil y sonriente, no se niega a hablar, pero sí a responder.” *Ibid.*, pp. 112-113. Un examen mucho más perspicaz respecto a las catorce nociones aludidas se encuentra en: *Ibid.*, pp. 113-123 y Frederick Steng, *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>393</sup> Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 97.

sin éstas, ¿es posible plantear el pensamiento? ¿Cabe imaginarse cualquier reflexión sin las palabras? Tal vez sí, pero interrogantes de tal índole no competen a este trabajo. Exponer, en pocos párrafos, la importancia del silencio en este espacio nos conlleva a reflexionar en otra valía equitativamente contundente: el lenguaje. Pues es en sintonía entre uno y otro cómo todo discurso puede articularse con armonía y agudeza. Si la experiencia de la realidad comparte una doble esencia (una verdad convencional y una última), también el lenguaje y el silencio hallan cabida en ese planteamiento. Indisociables y convergentes, el silencio presupone el lenguaje y además permite expresar un plano no lingüístico donde es posible entrever la falta de naturaleza propia de las cosas. Allá donde el lenguaje no puede hablar, el silencio resuena. Ahí donde el silencio no enarbola una idea, la palabra funge como herramienta útil y práctica para un profundo análisis. Un Ouroboro en este opúsculo.

Conviene una recapitulación de este pequeño opúsculo, el referente al vacío y al origen condicionado, antes de tripular nuestro viaje por otra ruta. Por principio mencionemos que estas páginas abarcan un espacio mucho más amplio que la mayoría de los otros apartados de nuestro trabajo por el hecho de otorgarle la importancia y valía necesarias a estas cuestiones y, más aún, estas páginas que expusieron dos difíciles cifras, *śūnyatā* y *pratītyasamutpāda*, pretendieron indicar un símil con respecto a una sección del capítulo anterior, aquella en la que indagamos asuntos varios sobre el barroco y el neobarroco. Si rememoramos aquellas hojas lejanas titulamos nuestra exposición del vacío en el barroco también aludiendo a un libro, en ese caso el vademécum, pues nombramos a dicho apartado *Vademécum del vacío*. En síntesis, en tales bosquejos planteamos cómo a partir de la Edad Media en Occidente aparecen expresiones como ‘*natura abhorret vacuum*’, ‘*horror vacui*’ y ‘*fuga vacui*’, frases reveladoras del miedo ocasionado por la oquedad. Para dicho entendimiento lo vacío es columbrado de manera negativa y se le proscribió durante siglos. En nuestro examen seguimos con mayor ahínco a Severo Sarduy porque él, a diferencia de los otros estudiosos del barroco (o del neobarroco, por dar el otro caso), prácticamente dejan en el vacío al propio vacío: el camagüeyano -de acuerdo a nuestra investigación- propone, con ahínco y vitalidad, un vínculo entre el barroco de los siglos XVI-XIX (ya en Europa, ya en América) y el de los siglos XX-XXI (en Cuba sobre todo, espectro probablemente aplicable a otros confines) con numerosos ejemplos, uno de los cuales -por supuesto- es el del vacío. Si para el entendimiento de la escolástica medieval

el vacío fue negativo para la ciencia moderna el universo se genera a partir de un vacío (por ello con el *Big Bang* eclosionó el cosmos). Dos vacíos enlazados por tiempos remotos.

En esta ocasión presentamos un vacío de otra naturaleza. Dicha clase de vacuidad está respaldada por otro principio, sin él inexplicable, el del origen condicionado; como a su vez este último sustenta la noción del vacío búdico, incomprensible sin su análogo. Con base en algunos casos de dualidades y dicotomías creemos haber planteado -tal vez con probidad- que a partir de Nāgārjuna el budismo adquirió una madurez filosófica preponderante pues, gracias a su legado, observamos cómo la meta esencial del budismo, el nirvāṇa, alcanza una significación diferente y si bien, pese a perder algo de importancia, ello indica que su opuesto, la realidad fenoménica (el saṃsāra) también muta su sentido para no sólo ser percibido como algo negativo; en paralelo, la liberación (el nirvāṇa), ya no es solamente interpretada en términos afirmativos. Así pues, en el discurso de Nāgārjuna relativo a estos planteamientos notamos cómo, si todas las cosas del cosmos están vacías, ello se debe a que carecen de naturaleza propia y esa carencia tiene como valía plantear el mecanismo de la realidad: nada surge sin uno o varios antecedentes y, como nada es independiente, por lo tanto todo está vacío, incluida la suposición misma que afirma justamente ello: tanto la vacuidad de los elementos y su interdependencia insoslayable. Para respaldar esa hipótesis se recurren a más dualismos y dicotomías. Encontramos ejemplos de esa índole en la doctrina de las dos verdades (saṃvṛti-paramārtha), donde se declaran dos tipos de verdades: la convencional y la última, las cuales alientan todo discurso y palabra debido a que éstos o éstas tienen una naturaleza dialéctica. Por un lado en la verdad convencional hallamos lo práctico y útil de las palabras, ellas gozan de uno o varios significados y además articulan uno o más códigos para interpretar el mundo; por otro, en la verdad última se muestra lo que va allende de todo lenguaje, esencialmente esta verdad consiste en la realización de praṭītyasamutpāda. A este binomio corresponden otros, a nuestro ver explayados aquí con suficiencia: el del vacío y el del origen condicionado (śūnyatā y praṭītyasamutpāda), aquel alusivo a saṃsāra-nirvāṇa y un último, afín al lenguaje y al silencio (abhidharma, o lenguaje del dharma, y māyā<sup>394</sup>).

---

<sup>394</sup> No afirmamos que māyā, la ilusión, sea la equiparación simbiótica del lenguaje de los dharmas, abidharma. Observamos la semejanza sólo en este sentido: si bien las palabras no son ilusorias, ellas, a su vez, también están vacías de significado por carecer de naturaleza propia; esa ausencia, empero, es útil, pues establece la funcionalidad de las palabras mismas:

Además, rastreamos un posible origen, contextualizándonos en almanaques heterogéneos, tanto de la palabra śunya en el número cero como de la palabra praṭīyasamutpāda en la Rueda de las Existencias, *Bhavacakra*, o en la propia voz māyā. Ejemplificamos, asimismo, con dos casos literarios las dos esencias del budismo ya ahora habituales en este espacio: una concerniente al vacío con *El Sūtra del Corazón*, otra referida al origen contingente con *Las preguntas del rey Milinda*, respectivamente. Queda, por último, señalar también cómo describimos la figura del filósofo (es decir, el monje) más como un hechicero, como un taumaturgo, como un adivino, y no necesariamente como un erudito o un sabio. Para el budismo, y en general para la escolástica de la India, la magia no es descartada de un discurso ya lógico, ya irracional, sino, verbigracia, se incorpora a numerosos códigos, manados durante siglos por generaciones innumerables de hombres y mujeres.

Concluamos con los epígrafes de este opúsculo. Dos frases que nos revelan, de acuerdo a nuestra percepción, en un primer caso lo relativo al vacío búdico, el śunyatā; en un segundo ejemplo vislumbramos lo propio de praṭīyasamutpāda, una presencia invisible y constante. Calificamos a esos principios como ‘cifras’ porque en ellas reside una amalgama rica de referencias, de antecedentes y elementos. Ahora es tiempo de tripular las carabelas de Cristóbal Colón, el almirante que incansablemente se empeñó en encontrar el nexo marítimo entre Europa y la India: ese afán conducirá su juicio por interpretaciones inusitadas e increíbles que hacen de Cuba una isla propia del Oriente.

---

mostrar la vacuidad en ellas, carencia que ramifica en una red extraordinariamente compleja, la del origen condicionado, toda posibilidad.

## Carabelas en tierra

Permita que la mayoría de los hombres distraídos se zambullan en sus más profundas ensoñaciones -observe aquel hombre de pie, deje que se mueva e inevitablemente lo conducirá al agua, si hay agua en dicha región.

Herman Melville, *Moby Dick*, I (*Loomings*).

¡El mar, el mar!

Dentro de mí lo siento.

Ya sólo de pensar

en él, tan mío,

tiene un sabor de sal mi pensamiento.

José Gorostiza, *Pausas I, Canciones para cantar en las barcas*.

IMAGINEMOS que exploramos el mar ('ese desierto resplandeciente que es una cifra de cosas que no sabemos', como llegó a pincelarlo Jorge Luis en un célebre poema) a bordo de las carabelas colombinas en medio del Atlántico. Y para ello separamos en dos ejes de análisis esta sección. En un primero nos encargaremos de sortear dos circunstancias de los viajes del almirante Cristóbal Colón: uno, que alberga la creencia de hallar una ruta marítima entre Europa y Asia; otro, la percepción -si bien errada- de haber aportado al continente asiático y por ende a la península índica cuando, en realidad, se llegó a un territorio ignoto para los ojos occidentales. Dentro de esa percepción nos centraremos en la hipótesis de haber considerado a Cuba como nada más y nada menos que Japón. En la segunda esfera de análisis, el propósito de nuestra exégesis da un largo salto en el tiempo pues estudiaremos cómo en Occidente (y en particular en Francia) el espíritu del Oriente permeó muy diversos estratos de la sociedad, en específico el intelectual. Un vínculo muy sutil une estos dos ejes de análisis pues Roland Barthes llamó a una determinada zona fantástica con el nombre de Japón.

Dicho lo anterior enfoquémonos en el primero de los ejes. Pero, antes de adentrarnos en él debemos rememorar una minucia que muy probablemente esté olvidada a esta altura de la investigación. Bien, encontramos en la página 18 de este

trabajo, nota al pie n° 87, aquella correspondiente al séptimo apartado del capítulo anterior, titulado *En los bordes del Atlántico: el barroco español y el barroco americano*, un detalle que es necesario rescatar. Tal nota al pie consigna cómo para Edmundo O’Gorman las tierras nuevas, es decir América, no fueron descubiertas en sí, sino inventadas. En aquella ocasión no aclaramos exactamente porqué para el historiador mexicano tales tierras fueron inventadas y no descubiertas. Consideramos, en aquel entonces, arrojar al aire la incógnita para luego detallar con mejor precisión los pasos del proceso que condujeron a O’Gorman a conclusión semejante. Entonces se anotó cómo en el continente americano el barroco cobra una valía singular que lo diferencia de su primo europeo. La distinción geográfica es importante pues, aunque el barroco europeo de cierta manera se exportó al Nuevo Mundo, es en América donde se escinde con respecto del barroco del Viejo Mundo y esa separación le otorga características nuevas. Creemos haber distinguido ese matiz -quizás con equidad- en páginas anteriores. Lo que no mencionamos, sin embargo, fue un hecho interesante en suma, correspondiente a la exploración del continente americano por parte de Colón y de Vesputio, aquellos navegantes cuya influencia en el campo de la cultura es, desde los albores del siglo XV y comienzos del XVI, indeleble. Naturalmente, esos pioneros ignoraban cómo y de qué manera vendrían a cambiar la historia humana. Con un contexto de tal raigambre nos atrevemos a comenzar una parte de la interpretación. El historiador mencionado nos comenta en este párrafo lo que, a nuestro ver, representa la sustancia del problema:

Pues bien, como la idea de que Colón descubrió a América cuando aportó a una isla que creyó cercana al Japón no describe el suceso histórico según aparece en los testimonios, es obvio que la exigencia que generó aquella interpretación no procede del fundamento empírico del hecho interpretado, es decir, es obvio que no se trata de una interpretación apoyada en los hechos (*a posteriori*), sino de una interpretación fundada en una idea previa acerca de los hechos (*a priori*). Pero si eso es así, ¿qué es lo que debemos examinar para averiguar en qué consiste esa idea previa para poder comprobar si conduce o no a un absurdo?<sup>395</sup>

Un absurdo. Con esa palabra en mente nos parece apropiado iniciar ciertas reflexiones en torno a los viajes de Cristóbal Colón. Creemos pertinente señalar ahora una coyuntura imprescindible de dichos trayectos. Esta articulación, que esbozamos en

---

<sup>395</sup> Edmundo O’Gorman, *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, p. 17.

el primer párrafo de esta sección, consta de un doble propósito: por un lado, el periplo que condujo al almirante y su flota a lo que hoy es América fue impulsado por el anhelo de encontrar un vaso comunicante entre Europa y Asia; por otro, cuando el genovés aportó a las tierras ignotas nunca se convenció fehacientemente de haber descubierto algún lugar nuevo, al contrario, tuvo como certeza casi irrefutable haber arribado al Oriente. Describamos esos procesos (aptos para la literatura, lo cual veremos en seguida) con concisión para interpretarlos a cabalidad.

Ahondemos mientras tanto en el primero de los puntos de los trayectos colombinos. El motivo para enlazar esas dos zonas se explica por razones diversas. Se sabe, por ejemplo, que los portugueses emprendieron un viaje con intenciones análogas. En esencia, lo particularmente atractivo del continente asiático era la India. Dicha región se perfiló como el destino anhelado: la península donde se originaron o florecieron grandes religiones como el hinduismo, el budismo y el jainismo (más tarde, el Islam y el sikhismo) imantó los ojos occidentales, desde luego no por la variedad de creencias allá manadas sino por la riqueza material de tal territorio. Quien encontrara primero la ruta ambicionada tendría una ventaja imponderable sobre otros competidores<sup>396</sup>. Y, desde luego, esa codicia también sedujo otros entendimientos, como el de la Corona Española, patrocinador de la empresa de Colón. Tenemos ya desplegada la intención de engarzar dos porciones de tierra. Pero detallemos con mayor precisión ese impulso. Es tiempo de apuntar muy escuetamente algunos datos sobre la magna hazaña de Marco Polo. Al haber explorado parte de Asia gracias a él se tenía noticia de ciertos datos útiles para futuras excursiones. Y como consecuencia, para las mentes de la época era natural intuir que entre Europa y Asia no habría extensión de tierra alguna. Hallar la ruta convergente era cuestión de osadía y denuedo. Bien, debido a los hallazgos del pionero veneciano se sabe también que al mundo entonces comprendido -denominado por numerosos intelectos como *orbis terrarum* o Isla de la Tierra<sup>397</sup>- se le añadieron las provincias chinas de Catay y Mangi, así como un

---

<sup>396</sup> Cfr. *Op. Cit.*, p. 65. Reproducimos parte de la cita por considerarla adecuada para estas notas: “Como todos sabemos, ésa fue la decisión de los portugueses cuando, bajo los auspicios e inspiración de su príncipe Enrique el Navegante (1394-1460), se lanzaron en busca de la India en la creencia de que el extremo meridional de África no se extendería más allá del ecuador.”

<sup>397</sup> O’Gorman nos otorga una definición de ese concepto: “*orbis terrarum*, es decir, la [región] llamada Isla de la Tierra, la porción habitada por el hombre y situada en el hemisferio norte del globo.” *Ibid*, p. 61. Añadamos otro matiz sobre el planteamiento de la Isla de la Tierra, una precisión relativa a la Trinidad en la iconografía cristiana. Así pues, las tres partes

archipiélago próximo que contenía la isla de Cipango<sup>398</sup> (en la actualidad Japón). Tan sólo unas líneas atrás acotamos en un paréntesis cómo estos procesos (interpretar a estas tierras ignotas como particulares del Oriente) nos conducirían a la literatura. Justamente al evocar a Jorge Luis Borges y a Samuel Taylor Coleridge encontramos un ejemplo idóneo para ello. Comencemos con el fragmento de Borges para luego observar el poema de Coleridge:

El fragmento lírico *Kubla Khan* [...] fue soñado por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge en uno de los días del verano de 1797. Coleridge escribe que se había retirado a una granja en el confín de Exmoor; una indisposición lo obligó a tomar un hipnótico; el sueño lo venció momentos después de la lectura de Purchas, que refiere la edificación de un palacio por Kublai Khan, el emperador cuya fama occidental labró Marco Polo.<sup>399</sup>

//

En Xanadú, Kublai Khan  
ordenó la construcción de una bóveda-señera:  
donde fluía Alfa, río sagrado,  
desde cavernas insondables para el género humano  
hasta un mar sin sol.  
Veinticinco millas de suelo fértil  
eran circundadas por murallas y torres:  
y allí estaban los jardines brillantes con sus riachuelos sinuosos,  
sitio noble para el florecimiento del árbol del incienso;  
y aquí estaban los bosques tan antiguos como las montañas,  
envolviendo todo confín verde con un poquito de luz.  
Pero, ¡oh!, ¡aquella sima de misterio encantador que se desplegaba  
cuesta abajo por una verde colina quedó de pronto cubierta!  
¡Vaya lugar salvaje! ¡Tan sagrado y prodigioso  
como cuando, bajo una luna menguante que proyecta su estela,

---

del mundo conocido -Europa, Asia y África- fueron interpretadas como la Trinidad. Y además habían otras razones para pensar que nuestro mundo consistía sólo de tres continentes: “La idea de que el *orbis terrarum* [...] contenía tres entidades distintas, Europa, Asia y África, es una noción cuyo origen se remonta a Hecateo, quien, al parecer, fue el que introdujo en la división bipartita conocida por Homero -regiones del norte y regiones del sur- una distinción que, andando el tiempo, acabó por afirmarse como la “tercera parte” del mundo. Herodoto da cuenta de esa novedad, y aunque, en principio, se atiene a la división antigua, cuyas partes ya se conocían con los nombres de Europa y Asia, de hecho acepta la modificación de Hecateo, puesto que le concede a Libia, es decir a África, un tratamiento por separado. Y si de una mirada abarcamos el gran despliegue de la ciencia geográfica en la Antigüedad representando, a partir de Herodoto, por Eratóstenes, Hiparco, Polibio, Estrabón, Mela, Plinio, Marino y Ptolomeo para sólo mencionar lo más ilustre, se advierte que la división tripartita se fue afirmando y precisando hasta convertirse en la base imprescindible de la organización de aquella disciplina.” *Ibid*, p. 147.

<sup>398</sup> *Cfr. Ibid*, p. 66.

<sup>399</sup> Jorge Luis Borges, *El sueño de Coleridge* en *Otras inquisiciones* y *Libro de sueños*, p. 26 y p. 158, respectivamente.

una mujer espera a su amante-demoniaco!  
 Y desde esta sima, con una agitación de ebullición incesante,  
 como si la tierra acaso pudiera respirar,  
 brotó un manantial imponente:  
 entre cuyo caudal intranquilo y sin fin,  
 se arremolinaron grandes fragmentos como en una cámara cerrada,  
 o se encontraron diversos granos detrás del arma del trillador:  
 así, en medio de estas rocas danzantes, en efecto,  
 fluía temporalmente el río sagrado.  
 Cinco millas de meandros en movimientos intrincados.  
 A través de bosques y valles fluía el río sagrado,  
 cuyo afluente llegó a esas cavernas insondables para el género humano,  
 y se proyectó perturbado hacia un océano sin vida:  
 en medio del tumulto, ¡Kublai escuchó desde lejos  
 voces ancestrales, augurios de guerra!  
 Flotaba la sombra de la bóveda-señera en medio de las olas;  
 y entre el manantial y las cavernas ocurrió un milagro de extraña factura,  
 ¡un palacio exquisito con cuevas de hielo!  
 Vi en aquella ocasión a una damisela tañer su laúd:  
 era una doncella abisinia,  
 al son de su instrumento  
 le cantaba al Monte Abora.  
 ¿Me concedería su melodía y su son  
 para que su deleite inmenso me otorgue la gloria?  
 Entonces con esa música sonora y estruendosa  
 construiré mi palacio en el aire,  
 ¡oh, bóveda soleada! ¡Oh, cuevas de hielo!  
 Todos quienes me vieron gritarían: ‘¡cuidado!’  
 ¡Cuidate de sus ojos relampagueantes y su cabello inquieto!  
 Proyecta un círculo alrededor de él tres veces.  
 Cierra entonces los ojos con temor sagrado,  
 pues de ahora en adelante él se alimenta del rocío de la miel  
 y ha bebido la leche del Paraíso.<sup>400</sup>

Ciertamente, Marco Polo cambió el mundo y por él recordamos en Occidente a un personaje memorable, el emperador Kublai Khan, recién ejemplificado literariamente. Hemos así bosquejado el primer propósito de los viajes colombinos: el impulso del navegante genovés por encontrar la vía marítima entre dos continentes.

---

<sup>400</sup> Recogemos la composición *Kubla Khan* de la siguiente página: <http://poemaseningles.blogspot.com/2006/03/samuel-taylor-coleridge-kubla-khan.html>.

Cabría añadir que su lógica es del todo coherente porque de acuerdo con numerosos testimonios<sup>401</sup>, algunos de ellos ya aquí matizados, era plenamente sólido pensar que entre Europa y Asia sólo se interpondría el océano. También era plausible inferir que, dada la cosmovisión cristiana de la época, la comprensión del orbe prácticamente se dividía en tres porciones, íconos de la Trinidad. Dicho esto guardemos la opinión del almirante Cristóbal Colón, quien portaba consigo una hipótesis: la conjetura de encontrar, allende de las ideas y prejuicios de la sociedad, el continente asiático si su flota surcaba las zonas ignotas del Atlántico.

Mencionemos, ahora, el otro punto culminante sobre nuestro interés acerca de los viajes colombinos: la creencia de aquel pionero por considerar las tierras ignotas como particulares de Asia. Los cuatro periplos de Colón en torno de las inmediaciones del continente americano sólo multiplican su tozudez, al grado -por ejemplo- de creer haber localizado el propio Paraíso Terrenal<sup>402</sup>. Cavilemos un poco ciertos dictámenes suyos sobre los resultados de sus cuatro expediciones. Al reflexionar sobre el motivo por surcar el Océano en busca del continente asiático enlazamos esta primer parte de este apartado con la siguiente: la fascinación del Oriente en los ojos del europeo del siglo XIX. Quizás el espíritu oriental jamás llegó a abandonarnos. Tal vez la estela de su magnificencia estuvo ante nosotros de manera reiterada para que, si se ocasionara la oportunidad, recopilemos algunos rastros de su paso por la Tierra. Acaso sea verdad

---

<sup>401</sup> Algunos otros ejemplos válidos sobre la creencia de Colón de hallar el continente asiático en las inmediaciones del Atlántico son los siguientes: “Por Marco Polo se sabía que la costa asiática frontera a Europa correría de norte a sur desde el círculo boreal hasta el Trópico de Capricornio. Una navegación trasatlántica a la altura de España no podía, pues, menos de topar con la masa continental de Asia.” Edmundo O’Gorman, *Ibid*, p. 66; “El proyecto de Colón es de una dórica simplicidad: pretendía atravesar el Océano en dirección de occidente para alcanzar, desde España, los litorales extremos orientales de la Isla de la Tierra y unir, así, a Europa con Asia.” *Ibid*, p. 80; [La empresa de Colón quiso] “persuadir a los castellanos en particular y a los cristianos en general, como en efecto los persuadió, de que era menester emprender la tura de las Indias no sólo por la conversión de nuevos cristianos sino por el “refrigerio y ganancia” que tal aventura conllevaría.” Bruno Rosario Candelier, *La lengua como alcahuete. El diario del Almirante en El ánfora del lenguaje. Temas y estudios lexicográficos*, p. 95.

<sup>402</sup> O’Gorman nos transmite la sorpresa de un juicio de semejante envergadura con las palabras del propio almirante: “Las observaciones que, en este momento, inserta Colón en su *Diario* acerca de la variación de la aguja, de la asombrosa templanza del aire y de la buena hechura y color de los naturales habitantes de Paria [en Venezuela], nos provienen que el almirante cogitaba alguna explicación que le resultara más satisfactoria, y en efecto, cuando ya iba en mar abierto en su recorrido de regreso en demanda de la Isla Española [hoy Puerto Rico y Haití], le confió a su Diario una extraordinaria disyuntiva: o aquella tierra de donde venía es “gran tierra firme” o es, dice, “adonde está el Paraíso Terrenal” que según común opinión “está en fin de oriente”, la región donde él había estado.” Edmundo O’Gorman, *Ibid*, p. 106.

encontrar en Oriente el otro punto radial del globo, como si no debiéramos permitirnos bifurcar el entendimiento humano de acuerdo a la geografía.

Al tocar tierra firme en 1492, Cristóbal Colón cree haber llegado al extremo oriental del *orbis terrarum*<sup>403</sup>. Pero, naturalmente tal creencia no es acogida sin el beneficio de la duda. Detallemos porqué la convicción del almirante no fue contundente para los demás actores de escena. Para probar si su estimación es verdadera debe probar cómo y porqué las tierras a las que acaban de aportar son parte del Quersoneso Áureo<sup>404</sup> y de Asia: su argumento afirma que los sitios inexplorados pertenecen al continente en cuestión pues entre Europa y Asia no hay más que océano, de acuerdo con los datos del momento y la fe. Imbuido de lecturas y supersticiones, el almirante pensó, en efecto, que ésa era la conclusión más sensata y por ello la defendió con brío. Y sin duda numerosos detractores de dichos juicios alzaron la voz. Uno de los más importantes fue Pedro Mártir, quien no identifica las tierras halladas como parte de Asia sino que las nombra de un modo diferente, caracterizándolas. Para él estos territorios representan un ‘nuevo mundo’. Al acuñar la expresión ‘*novus orbis*’ no sólo auguraba -quizás inconscientemente- su inmortalidad en la historia sino que sostuvo lo que antes no se había cavilado con atención: las tierras encontradas no podían pertenecer al continente asiático, por lo tanto eran nuevas para el entendimiento occidental y, como tales, merecían un calificativo distinto<sup>405</sup>. De manera muy esquemática ésa fue la postura científica del entonces, ésta se negó -en general- a creer en las conclusiones del almirante Colón por el hecho de que sus afirmaciones radicaban más en la creencia o en lo empírico que en la comprobación de datos. Veamos ahora la posición de la Corona: al patrocinar la empresa colombina exigía pruebas y evidencias que por un lado le garantizaran que lo realizado por el navegante genovés generara frutos para sus intereses propios y por otro le otorgara una ventaja sobre Portugal. Mandó enseguida una armada para organizar, explotar y continuar explorando las colonias recién halladas. Y, naturalmente, la Corona pretendía buscar en la Santa Sede el título legal que

---

<sup>403</sup> Cfr. *Ibid*, p. 87.

<sup>404</sup> Hoy es la Península de Malaca. Cfr. *Ibid*, p. 90.

<sup>405</sup> Edmundo O’Gorman nos detalla con mayor enfoque la situación. De acuerdo con él, Pedro Mártir ya había planteado la idea de considerar los territorios desconocidos como un ‘nuevo hemisferio’ pero esa expresión resultó insatisfactoria. Pensó, por lo tanto, en ‘nuevo mundo’ pues al darle el matiz de ‘novedad’ reparaba, desde luego, en esa característica, la de estimar las tierras halladas como ‘nuevas’ y, por otra parte, las particulariza no como una porción de mundo sino justamente como un territorio ajeno a lo que entonces se conocía. Cfr. *Ibid*, pp. 90-92.

amparara sus derechos. Lo vital para los Reyes Católicos fue, por lo tanto, asegurar el señorío de las tierras ignotas. Por ello al principio estiman la creencia del almirante como válida y verdadera pues sus intenciones perseguían otros objetivos. Inclusive tal fue la confianza de la Corona en dicho asunto que el 3 de mayo de 1493 en el tratado *Inter caetera* designan a los territorios como “‘islas y tierras firmes’ ubicadas en “las partes occidentales del Mar Océano, hacia los Indios.”<sup>406</sup> Es menester saber, sin embargo, qué debe entenderse por ‘partes occidentales’ y a ello responde el famoso tratado de Tordesillas<sup>407</sup>. Por cautela y previsión política, la Corona se mostró reservada acerca de los planteamientos del navegante y los estima como probables, cierto, pero no los valora como sí lo hace él. Tales son las posturas que rescatamos con respecto al escepticismo de las conclusiones colombinas. Nos parece oportuno, no obstante, precisar un poco más los resultados de los viajes pues si bien el genovés estuvo convencido de llegar a Asia sí modificó en una medida mínima su creencia sobre ello.

De acuerdo con Edmundo O’Gorman, el cuarto y último viaje de Colón por las inmediaciones desconocidas del Atlántico es determinante. El navegante expone sus hallazgos en un documento -vaya nombre el asignado por el almirante- llamado *Lettera Rarissima*. El historiador mexicano nos aclara lo siguiente:

Lo que sorprende de inmediato en este documento es el silencio total que guarda el almirante respecto a la busca del paso de mar al Océano Índico que [...] fue el objeto principal del viaje.<sup>408</sup>

Dirigida a Fernando e Isabel el 7 de julio de 1503 después de la Era Común, en ese registro Colón no menciona la razón básica y primordial de la travesía a causa de motivos explicables desde luego. Comenta que debido a la existencia de un istmo que separa el Océano Índico del Atlántico es posible plantearse la hipótesis de considerar las tierras halladas como parte de Asia, es decir, como este istmo impide el paso marítimo de su flota eso ocasiona, por consiguiente, estimar las tierras encontradas como unidas al continente asiático y así se interpretan como una extensión de éste, como una península. Dicha unión lo conmina a abandonar en definitiva la idea -planteamiento verosímil para algunos, como Pedro Mártir- de considerar estas nuevas tierras como

---

<sup>406</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>407</sup> *Cfr. Ibidem*.

<sup>408</sup> *Ibid*, p. 122.

autónomas, independientes de la Isla de la Tierra<sup>409</sup>. Esa circunstancia fue la prueba suficiente para juzgar sus creencias como científicamente comprobables, así pues, a su consideración la flota había recorrido la costa del litoral atlántico del Quersoneso Áureo y, debido a ello, arribó a la costa sur de Mangi, la provincia meridional de China. Y, con la evidencia necesaria, el almirante portaba las armas indicadas para soterrar a sus detractores, dejándolos silenciosos y aplacados. Finalmente cabe señalar que Colón llegó, es verdad, a considerar que las tierras halladas podían ser planteadas como un ‘nuevo mundo’, reflexión de su tercer viaje<sup>410</sup>. Evitamos, en este recorrido, mencionar si América fue o no descubierta por Cristóbal Colón o por Américo Vespucio, inclusive nos deslindamos de dicho verbo (descubrir) a lo largo de esta exposición<sup>411</sup>. Nuestro

---

<sup>409</sup> Consideramos necesario para nuestro trabajo acotar lo relativo a Cuba según la opinión de Colón: “En otras palabras, el fracaso respecto al hallazgo del paso marítimo, persuadió al almirante a aceptar como verdadera la tesis de la península adicional de Asia, de suerte que acabó pensando que los litorales de las dos masas de tierra firme ubicadas en ambos hemisferios eran continuos, pero siempre en la creencia de que Cuba no era una isla, sino que formaba parte de la tierra firme.” *Ibid*, p. 122; también añadimos este apunte: “[...] lo oriental había formado parte de lo cubano y de lo americano desde el comienzo, es decir, desde el error de Colón, que lo lleva a pensar que el mundo que descubre es la India y Japón. Antes que ser América, Cuba fue Cipango.” Roberto González Echavarría, *La ruta de Severo Sarduy*, p. 110.

<sup>410</sup> “[...] afirmó la existencia de un “nuevo mundo” como una suposición *a priori*, porque lo que verdaderamente le importaba afirmar de ese modo era la existencia de aquel paso de mar al Océano Índico de donde dependía, como sabemos, la prueba de su primera y fundamental creencia: la de haber llegado en su primer viaje al extremo oriental de la Isla de la Tierra.” Edmundo O’Gorman, *Ibid*, p. 112.

<sup>411</sup> El descubrimiento del Nuevo Mundo es tema de apasionado debate. Aunque no pretendemos tratar aquello sí anotamos tres aspectos que estimamos interesantes y, quizás necesarios, a la hora de entrar en esa materia. El primer apunte de tal índole compete, en efecto, a Vespucio: “Colón inició su viaje con el propósito de comprobar su hipótesis de la existencia de dos “mundos” y regresó con la idea de que todo era uno y el mismo mundo; Vespucio inició su viaje con el proyecto de comprobar que todo era el mismo mundo y volvió con la idea de que había dos.” *Ibid*, p. 125. Los otros dos incisos que rescatamos en torno al ‘descubrimiento de América’ conciernen a los normandos y a los chinos. En el caso de los primeros tenemos que: “En efecto, sabemos de fijo que [Washington] Irving [*Life and Voyages of Columbus*] no se atiene a la prioridad en el hallazgo físico, puesto que reconoce como probables unas expediciones de los normandos a playas americanas realizadas varios siglos antes. Estas expediciones, piensa, no constituyen, sin embargo, un descubrimiento de América propiamente dicho, porque la revelación que así se obtuvo no trascendió la esfera de los intereses particulares de aquel pueblo [...]. Pues bien, así consideradas, las expediciones normandas son un hecho casual, porque el hallazgo de tierras americanas se debe a que fue una nave arrojada hacia ellas por una tempestad. El acto responde, pues, al impulso de un ciego fenómeno telúrico indiferente al destino humano [...]” *Ibid*, pp. 35-38. Por último observemos lo pertinente de los chinos en este sentido: “En 1761, el sinólogo francés Joseph de Guignes provoca un gran sobresalto entre sus colegas de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras al publicar un artículo en el que afirma que, a mediados del siglo V, seis monjes budistas chinos se habrían trasladado a México, a pie y en barco, a través de Alaska y de la costa oeste de los Estados Unidos. El erudito francés apoya sus palabras en un documento fechado en 499 [d.n.e.], descubierto en los Archivos Imperiales chinos, que recoge la relación de esta extraordinaria odisea, hecha al emperador en 458 por uno de los seis monjes, llamado Hui Shuan. Éste describe largamente su viaje y designa el último país visitado con el término *Fusang*, un árbol muy extendido allí y cuyas hojas se parecían a las de la encina. Analizando las distancias, direcciones y paisajes y habitantes descritos por los monjes budistas, De Guignes llega a la conclusión de que el país de *Fusang* corresponde a la

interés en plasmar lo anterior en estas páginas simplemente responde a una doble coyuntura de los viajes realizados por el admirable marinero Colón. Por último mostramos cuatro esquemas que sintetizan esa articulación (en los primeros dos se cree que lo que ahora se considera Cuba y las tierras halladas son parte del continente asiático, mientras el último par corresponde al mapa de Martin Waldseemüller, donde se inaugura la independencia territorial de América). Para el almirante genovés, Asia se extendió sin aparente término por la vastedad del Atlántico:



“Diseños del litoral sur de Cuba. Ilustran las ideas geográficas de Cristóbal Colón después de haber recorrido esos litorales en su segundo viaje. (I: Línea continua, litorales explorados por Colón; línea quebrada, litorales insospechados por Colón. II: Línea continua, litorales explorados por Colón; línea quebrada, litorales imaginarios como los sospechados por Colón.”

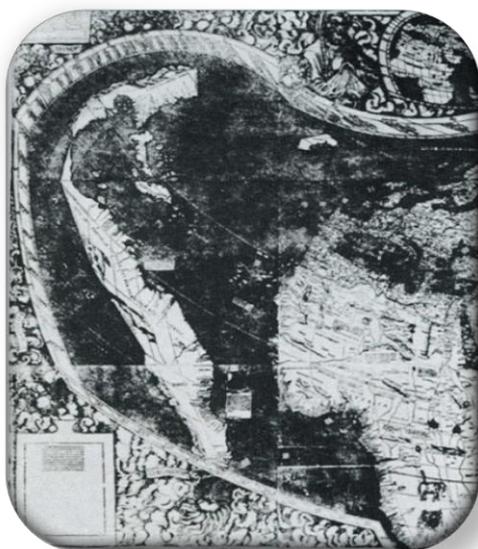
Ápud. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, Lámina IV.



“Esquema de la porción occidental del planisferio manuscrito de Juan de la Cosa, 1500. Ilustra la hipótesis que identifica con la península asiática las tierras nuevamente halladas.”

Ápud. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, Lámina V.

región del actual México. Desde hace más de dos siglos, esta tesis, extravagante *a priori*, suscita innumerables controversias y publicaciones en los medios orientalistas del otro lado del Atlántico. Los adversarios de De Guignes subrayan que, además de la dificultad de semejante periplo efectuado en ambos sentidos, no se posee ninguna prueba material de este primer descubrimiento del Nuevo Mundo. La hipótesis de De Guignes reposa en su totalidad en la fe en un documento que, ciertamente, ofrece numerosas garantías de autenticidad, pero cuyo contenido puede muy bien ser el fruto de la imaginación de un monje del siglo V [de la Era Común].” Frédéric Lenoir, *El budismo en Occidente*, p. 36.



“Planifesterio de Martin Waldseemüller. *Universalis Cosmographia secundum Pholomaei traditionem et Americi Vespucci aliorumque lustrationes*, 1507. Las tierras nuevamente halladas como la cuarta parte del mundo. (El continente americano como un estrecho de mar entre las masas septentrional y meridional de tierra.); “Esquema de la sección del encabezamiento del mismo planisferio. (Muestra el continente de América sin solución de continuidad.)”

Ápud. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, Lámina IX a-b.

Esbozados algunos apuntes sobre una de las más impresionantes hazañas de la navegación de la cultura humana, ahora es tiempo de trasladarnos a otra época y latitudes, si bien sin abandonar en medida alguna la atracción que el espíritu de Oriente ha suscitado en el imaginario colectivo y en particular en el del europeo. Es esa la segunda cuestión pertinente de este apartado: indagar ciertos datos que manifiestan cómo el siglo XIX interpreta con un enfoque inusitado el hemisferio oriental del globo, reflexión manada, por supuesto, aproximadamente una centuria atrás.

Como señala José Ricardo Chaves en su artículo: “el siglo XIX fue un período crucial para Occidente”<sup>412</sup>. En ese momento se suscitan una serie de hechos y acontecimientos que cambian gradualmente el destino tanto del hemisferio occidental como del oriental. Tales sucesos son de índole muy variada y van desde el ámbito religioso al político, desde el colonial al histórico, desde el filológico al etnográfico. El siglo XIX marca un hito en el devenir humano pues también en ese lapso el mundo se expande como nunca antes. Tracemos una breve ruta de esa cronología, cuyo punto

<sup>412</sup> José Ricardo Chaves, *Buddha en español* en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, Universidad Nacional Autónoma de México, Núm. IV, México, 2003, p. 9.

nodal es la corriente de análisis denominada “Orientalismo”<sup>413</sup>. Plasmamos aquí una definición de dicha voz, además de la ya matizada en la nota al pie precedente:

Así, por lo tanto, en lo concerniente a Occidente, el Oriente es una idea con una historia y una tradición de pensamiento, imaginación y vocabulario que le han conferido realidad y presencia para Occidente. Las dos entidades geográficas se soportan y se reflejan en alguna medida entre sí.<sup>414</sup>

Para interpretar el Oriente, de acuerdo con esta perspectiva, hay que comprender todo el hemisferio no-occidental como una sola entidad, a pesar de que en él encontremos una multiplicidad de culturas y religiones; todo ello se clasifica como ‘oriental’ y por ende es sopesado como objeto de estudio para el europeo o el occidental. Por lo tanto, sea el Islam o Arabia, sea la India o el hinduismo, sea China o el taoísmo, sea Japón o el budismo zen -por enlistar ciertos ejemplos básicos-, para el exégeta orientalista la geografía importa más en términos hemisféricos y no sólo exclusivamente nacionales, culturales o históricos. Pero, ¿cuál es el propósito de examinar el Oriente? ¿Por qué los eruditos dedican sus horas a bascular las inmensas aportaciones de dicha culturas al entendimiento humano en general? Precisamente porque con ello evidencian un proceso de dominación y sometimiento propio de las políticas expansionistas y colonialistas de diversos imperios europeos (Said, por ejemplo, señala tres de ellos<sup>415</sup>: Francia, Inglaterra y, algo discordante en esa

---

<sup>413</sup> Esta palabra, acuñada en el libro clásico de Edward W. Said (1978), se refiere a una corriente de estudio cuyo enfoque y tratamiento principal consiste en el examen de las culturas orientales a través de los ojos europeos. Recogemos una definición del propio autor: “[El Orientalismo] [b]ien puede tratarse de una *distribución* de conciencia política en textos estéticos, académicos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es una *elaboración* no sólo de una distinción geográfica básica (el mundo está constituido de dos mitades desiguales, Oriente y Occidente) pero también constituye una amalgama de “interés” que, por medio de análisis y hallazgos filológicos, académicos, psicológicos, sociológicos y descripciones paisajísticas, no sólo crea sino que pervive; *es*, en vez de expresar, una certeza *voluntad* o *intención* de comprender, y en algunos casos de controlar, manipular e incluso incorporar, lo que es notoriamente diferente en el mundo.” Edward W. Said, *Orientalism*, p. 12. Numerosos estudiosos de diversos ámbitos han indagado las páginas de Said tales como: Juan Arnau, *Antropología del budismo*; José Ricardo Chaves, *Op. Cit.*; Jeff Humphries, *Reading emptiness Buddhism and Literature*; Julia Alexis Kushigian, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In dialogues with Borges, Paz, and Sarduy* y *Three versions of Orientalism in Contemporary Latin American Literature: Sarduy, Borges, and Paz*; Gabriel Weisz, *Tintas del exotismo*, entre otros.

<sup>414</sup> Said, *Ibid*, p. 5.

<sup>415</sup> Ciertamente, Edward Said despliega más ejemplos de naciones europeas/occidentales con políticas expansionistas, tales como Alemania, España, Italia, Portugal, Rusia, pero su estudio se centra, en efecto, alrededor de los tres imperios indicados. En ese sentido, y con mucho tino, Julia A. Kushigian comenta cómo Said, pese a señalarla muy escuetamente, no descarta a España de un análisis minucioso. Dicho territorio sí sufrió la dominación de un imperio oriental lo que fue crucial para su propio devenir, caso inapreciable en Francia, Inglaterra o Estados Unidos. *Cfr.* Julia Alexis Kushigian, *Three versions of Orientalism in Contemporary Latin American Literature: Sarduy, Borges, and Paz*, pp. 7-8.

clasificación, Estados Unidos), lugares que acogen en su seno a doctos y avezados. Es posible descifrar y dominar mejor al sojuzgado si se muestra un interés por su cultura.

Comencemos la cronología enlistando unos cuantos antecedentes: En 1697 de la Era Común se publica la *Bibliothèque orientale*, de Barthélemy d'Herbelot, prologada por Antoine Galland, un libro estimado como “altamente importante para expandir la comprensión del Islam”<sup>416</sup> pero que, según Said, no se encarga sólo de estudiar dicha religión sino versa sobre otros asuntos también. Previamente, la *Historia Orientalis* de 1651, preparada por Johann H. Hottinger, era la máxima autoridad para columbrar el Oriente; con la aparición de la *Bibliothèque*, el europeo encuentra el trabajo determinante y capital con el que puede investigar lo oriental conforme a sus intereses. Es significativo, además, haber mencionado que Galland realizó el prólogo de dicho volumen pues ‘nadie ignora’ que él fue el primer traductor de *El Libro de las mil noches y una noche* a un idioma europeo<sup>417</sup>. Casi un siglo más tarde, en 1798, mismo año de la Revolución Francesa, Napoleón invade Egipto y se adentra en Siria (ello, con la eventualidad de los días, permitiría a Champollion alcanzar la inmortalidad por haber descifrado los códigos indelebles de una piedra). Y bien, sin adentrarnos en las incursiones galas en territorios islámicos, mencionemos dos casos notables realizados por intelectuales, los cuales anhelaron ‘remover el velo’ de misterio de Oriente<sup>418</sup>: el primero, Abraham-Hyacinthe Antequil-Duperron (1731-1805) intentó reconciliar el jansenismo con el catolicismo ortodoxo y con el hinduismo; además viajó por Asia para probar la existencia de Elegidos y de genealogías bíblicas. El otro caso destacado corresponde a Charles Wilkins (1749-1836), el primer traductor de la *Bhagavad-Gita* y de *Las leyes de Manu* al inglés.

Nuestro propósito en mostrar el atractivo que suscitó Oriente en Europa debe ceñirse, sin embargo, a una sola nación, Francia. Si bien Said en su pesquisa minuciosa también dedica páginas enteras a Inglaterra y Estados Unidos nosotros elegimos a dicho país con un propósito en mente: como vimos con anterioridad es la empresa colombina, patrocinada por los Reyes Católicos (las columnas vertebrales de la recién nacida España), la que pretende encontrar una vía marítima entre Europa y Asia; si la empresa

---

<sup>416</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>417</sup> *Ibidem*; Cfr. Jorge Luis Borges, *Los traductores de “Las mil y una noches”* en *Historia de la eternidad* en “Obra completa”, Emecé, Tomo I, pp. 424-425.

<sup>418</sup> Cfr. Said, *Op. Cit.*, p. 76, 78.

triunfó o no es tema aparte, lo significativo de acuerdo a nuestro punto de vista se observa también en el hecho de que el almirante estuvo convencido, aún con matices, de haber arribado al continente asiático. Algo similar ocurre en el caso de Francia: una triple articulación soporta el interés de este país por el Oriente. Hemos apuntado cómo Galland fue el primer traductor de un libro de colosal trascendencia para la historia humana. También bosquejamos muy escuetamente la publicación de la *Bibliothèque orientale*, de d'Herbelot, y cómo ésta se consideró durante mucho tiempo el punto de partida para la hermenéutica sobre el Oriente. Ahora detallemos algunos aspectos de la coyuntura en torno a la cuna de la enciclopedia.

Said nos menciona otros dos casos paradigmáticos en los estudios orientales: Silvestre de Sacy (1758-1838) y Ernest Renan (1823-1892), ambos franceses. El primero, además de haber instruido al propio Champollion, fue un brillante lingüista y fundador la Société asiatique, erigida en 1822. Se le considera el iniciador del Orientalismo moderno porque sistematiza un inmenso corpus de textos y lo clasifica pedagógicamente con base en una sólida formación académica. Renan, por otro lado, es el continuador, el heredero; retoma, en efecto, las aportaciones anteriores para así conducir su hilo de exégesis de una manera más amplia y no exclusivamente académica. De acuerdo con el mismo Said: “Quien lea cualquier página de Renan sobre lo árabe, lo hebreo, lo arameo, o sobre el proto-semítico, se topa con un tema de dominación, por medio del cual la autoridad del filólogo orientalista se deslinda un poco de la biblioteca para trasladar sus opiniones a los discursos del hombre y clasificarlos conforme un criterio de defectos, virtudes, barbarismos de las personas y civilizaciones.”<sup>419</sup> Él fue el basamento para el Orientalismo mundial, puesto que sus juicios le concedieron estima y apreciación invaluable en la opinión pública, es decir, no sólo se dedicó a examinar las culturas orientales sino que además realizó propaganda de sus hallazgos<sup>420</sup>. Podríamos registrar muchas otras figuras francesas similares a de Sacy o Renan, tales como François-René Chateaubriand (1768-1848), Victor Hugo (1802-1885), Gérard de Nerval (1808-1855), Gustave Flaubert (1821-1880) (e inclusive personajes suyos como Bouvard y Pécuchet), o explayarnos un tanto más en los ejemplos paradigmáticos de acuerdo con Said como en Champollion; simplemente buscamos, no obstante, anotar

---

<sup>419</sup> *Ibid*, p. 142.

<sup>420</sup> *Cfr. Ibid*, p. 124, 130, 148.

ciertos datos ilustrativos sobre algunos franceses seducidos -sea cual sea la hipnosis bajo la cual fueron hechizados- por el encanto de Oriente. Nos parece acertada la siguiente frase de Said:

El Oriente fue empleado efectivamente como un tema de conversación en los diversos salones de París.<sup>421</sup>

Pero el Oriente también es un objeto exótico. Esa expresión es peculiar del siglo XIX también. Como parte de esa centuria, lo exótico define “un gusto por el arte y costumbres de pueblos remotos”<sup>422</sup>. En aquel entonces surge una moda por ello; ese interés proviene de lo lejano y lo foráneo, inclinaciones surgidas, por supuesto, a causa de las políticas expansionistas de los imperios europeos referidos. Una pléyade de artistas (Weisz habla de Degas, Picasso, Van Gogh, Monet y Rodin) se inspiraron, por ejemplo, en grabados japoneses<sup>423</sup>. Justamente ello, lo exógeno, lo excéntrico, lo estrambótico (probables acepciones de lo ‘exótico’), constituye otro de los puntos de la articulación con respecto al gusto del mundo europeo, y en particular el de Francia, en torno a la órbita de Oriente. Nos deslindamos del siglo XIX en este momento pero tomamos como premisa el hecho de que dicho concepto, el de lo exótico, nació en esa época. Y ahora nos trasladamos temporalmente al siglo siguiente para sopesar dos planteamientos de Roland Barthes. El crítico francés revela en un párrafo significativo lo pertinente de lo ‘exótico’:

Si quiero imaginar un pueblo ficticio, le puedo dar un nombre inventado, tratarlo declarativamente como un objeto novelístico [...] para no comprometer ningún país real en mi fantasía. Y sin intentar representar o analizar a la realidad [...] puedo aislar un cierto número de rasgos [...] capaces de crear un sistema. Ese sistema lo llamaré **Japón**.<sup>424</sup>

Aquí pincelamos una similitud: si la isla ahora considerada como Cuba fue interpretada como Japón (Cipango) para el entendimiento de Colón y de muchos otros, para Roland Barthes esa misma ínsula representa un pueblo ficticio y, también, una utopía textual. Ese lugar es el elegido para enarbolar un sistema simbólico lejano a sus propias consideraciones. Es decir, este sitio inventado cobra significación nueva tanto

---

<sup>421</sup> *Ibid*, p. 153.

<sup>422</sup> Gabriel Weisz, *Tinas del exotismo*, p. 21. Tal autor nos indica que Rabelais empleó el término ‘exótico’ con anterioridad al siglo XIX.

<sup>423</sup> *Cfr. Ibid*, p. 98. En ese mismo párrafo al que invitamos al lector consultar, Gabriel Weisz habla del poema de Samuel Taylor Coleridge, *Kubla Khan*, composición recientemente consultada en nuestro análisis.

<sup>424</sup> *Ibid*, p. 100. Weisz cita a Barthes de *L'Empire des signes*, p. 9. Nuestro énfasis.

para él mismo como para el lector, ubicándolo en un espacio onírico para que éste pierda sus “referentes conscientes o política del consciente”<sup>425</sup> como a su vez el autor, al otorgarle un significado simbólico a un sistema logra que éste adquiera, en efecto, un valor inusitado. Paradójicamente, al vaciarlo de significado, el mundo del lector y del autor obtiene un relieve sin precedentes. Por eso denomina Barthes ‘Japón’ a ese conglomerado de referencias e invenciones, probablemente porque para él, francés de origen, tal vez no haya nada más exótico y lejano a su realidad que dicha isla:

En el Japón de Barthes se activan zonas de resistencia cultural, como el caso del sujeto que se ha **vaciado** de significado, en contraste con la densidad del sujeto occidental que permanentemente encuentra los recursos discursivos para glorificar su presencia e importancia. En el Japón simulado la figura del sujeto se **disemina para despojarse de identidad y presencia**. Tenemos acceso a un utopianismo que activa una nueva dimensión para establecer relaciones con diversos entornos culturales. Los lugares estancados en centros ontológicos no logran más que disponer al sujeto en emplazamientos propios.<sup>426</sup>

Añadamos, por último, que el Japón de Barthes es, de acuerdo con Weisz, “el principio de un relato de la ironía”<sup>427</sup>. En el momento indicado también habremos de surcar los ámbitos de la ironía pues en buena medida tanto el barroco y el neobarroco como el budismo se imbuyen notablemente de ironía. La similitud que acabamos de presentar puede ser, sin lugar a dudas, una mera coincidencia entre las conclusiones del almirante Cristóbal Colón y las reflexiones del crítico-semiólogo Roland Barthes. Consideramos, sin embargo, que ese eje, el del Europa *versus* (es decir, ‘frente a’) a Oriente, perfila la totalidad de este apartado en nuestro trabajo. Concluamos este apartado con una breve recapitulación: por un lado hemos observado cómo España (en aquel entonces recién nacida) patrocina la empresa de un navegante de importancia imprescindible para la historia humana y si bien el motivo inicial del viaje no fue cumplido con suficiencia dejemos reposar al genovés en los anales de la inmortalidad, seguro y confiado de que aún América es Asia. Por otra parte hemos recorrido una breve cronología de sucesos -principalmente de carácter académico- gestados antes de y durante el siglo XIX, los cuales engendrarían, a la larga, la corriente de estudio

---

<sup>425</sup> *Ibid*, p 185.

<sup>426</sup> *Ibid*, p. 184. Nuestro énfasis. Weisz cita un fragmento, más adelante, en el que Barthes expone una estética del reflejo para un experto del T’ao: “El espíritu del hombre perfecto, dice un maestro del T’ao, es como un espejo. No necesita ni rechaza nada. Recibe pero no retiene: el espejo no capta más que otros espejos y esa reflexión infinita es la vida misma.” *Ibid*, p. 185.

<sup>427</sup> *Ibid*, p. 187.

‘Orientalismo’. Así pues nos enfocamos en un aspecto de dicho análisis y matizamos cómo también otra nación europea, Francia en ese caso, hizo del Oriente uno de sus centros de meditación, tanto en el ámbito lingüístico como en el literario (y habría que añadir muchas otras disciplinas pero no tendrían la suficiente cabida en este espacio), ello nos permitió trasladarnos sucintamente al siglo XX, centuria donde se suscitan el neobarroco y el *Boom* latinoamericano, para observar una curiosa coincidencia en la toponimia y quizás sea ese hecho, el de haber pensado en Japón con metodologías diferentes y equidistantes (Cuba por un lado, tierra de fantasía para un semiólogo por el otro), el que nos concedió la probabilidad de estimar que las carabelas jamás abandonaron la tierra por completo y los viajes que realizaron diversos personajes de la esfera humana dependieron tanto de la imaginación como de los hechos. Cabe añadir que la articulación del atractivo oriental por parte de Francia aún está inconclusa (queda pendiente una coyuntura: cómo el espíritu del budismo -nube en expansión- se dispersa por el continente europeo, aposentándose desde luego en el país galo, lo que implica un rescate de dicha tradición por entendimientos originalmente exógenos al Oriente mismo). Es tiempo de reparar en una efigie búdica, como si presintiéramos la necesidad de surcar los terruños del mito para continuar el sondeo en torno al magnetismo que desde hace páginas varias el Oriente ha labrado nuestra fascinación.

## Maitreya, el Buddha futuro

‘Algún tiempo atrás nos hablaste del Buddha futuro, quien conducirá al mundo a la siguiente etapa, y quien portará el nombre de Maitreya. Deseo conocer más sobre sus poderes y dones. ¡Dime lo que sepas, oh, el más excelso de los hombres!’

Edward Conze, *Buddhist Scriptures*.

‘Si el Buddha hubiera permanecido en el mundo durante la duración de un *kalpa*, ¿cómo hubiera sido posible que un día apareciera el Buddha Maitreya, el perfecto venerable, que vino después de él? ¿Qué hubiera sido de Maitreya?’.

Roberto Calasso, *Ka*.

Si cada era demanda un redentor Maitreya<sup>428</sup> cumple tal condición en el futuro. El paso de los siglos gradualmente apaga la estela de las enseñanzas de Gautama Buddha. Mientras la doctrina de Śākyamuni pervivió en la imaginación humana e hizo de las leyendas de los hombres y mujeres un espacio idóneo para narraciones inmemorables, Maitreya aguardó paciente en el cielo, listo para recorrer la Tierra en el momento indicado. De pronto, las nubes precipitan a los mortales los rumores del próximo Despierto.

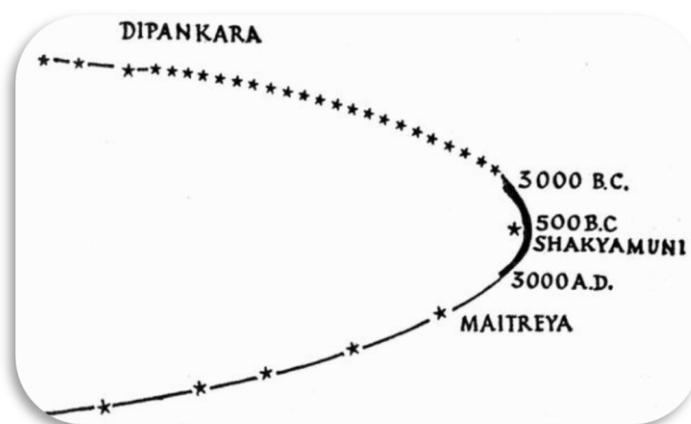
Para aclarar por qué Maitreya pretende abandonar el paraje celestial es menester indicar primero a sus precursores, entre ellos, por supuesto, el propio Buddha histórico, Siddhartha Gautama. Mostrar la sucesión de los Buddhas responde a la lógica de los efectos y las causas. Así, veinticuatro predecesores separan a Siddhartha Gautama de Dīpaṃkara, uno de los ancestros más remotos en la genealogía búdica. Esa serie de veinticuatro Buddhas, que concluye treinta siglos antes de la Era Común, permitirá el nacimiento del príncipe de los Śākyas en Kapilavastu, dos mil quinientos años después. Luego, milenios más tarde<sup>429</sup>, Maitreya se despide de las alturas. Observemos esa periodicidad, propia de la fantasía, típica para la leyenda, en el siguiente diagrama

---

<sup>428</sup> Nombre derivado de *mitra* que significa ‘amigo’, ‘amistad’, ‘compañerismo’, ‘bondad’ y también alude a la compasión y al amor. Cfr. Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 86; Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 237; Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 262.

<sup>429</sup> Borges, por ejemplo, afirma que Maitreya pisará la Tierra en el año 4457 después de la Era Común. *Ibidem*.

donde cada estrella representa a un Buddha. Conforme el tiempo se acerca a los términos humanos, registramos cómo en dicho diagrama, a partir del año 3.000 antes de la Era Común, el número de los Buddhas decrece en demasía. Ello es importante porque, al Buddha histórico, Siddhartha Gautama, lo sucede otro más, Maitreya:



La cronología búdica desde Dīpaṅkara a Maitreya.  
 Ápod. Edward Conze. *Buddhist Scriptures*, p. 19.

Pero exponer con palabras o esquemas la estirpe de los Buddhas no responde a cabalidad el descenso de Maitreya a la Tierra. Y aunque sí nos revela que bajó al mundo para instruir a la humanidad, debido al gradual apagamiento de la doctrina de Śākyamuni, tampoco ello responde con precisión el porqué de su llegada. El culto a esta figura, además, nos revela su importancia para los budistas<sup>430</sup>. Es fama que, para ese pensamiento, la inmensurable serie de concatenaciones -herencia del hinduismo- cobra una importancia capital e imprescindible, de tal modo se explica o argumenta la reencarnación, proceso aplicable a todo elemento del cosmos, Buddhas incluidos. Según las escrituras canónicas, los Buddhas gozan de innúmeras vidas pasadas y futuras. Uno de los requisitos para conseguir el estado búdico depende justamente de adquirir conciencia de esa pléyade. Antes de constituirse un Despierto, Maitreya es referido como un bodhisattva, ese ser cercano a la iluminación que se entrena rutinariamente para alcanzar en pocas vidas el Mayor de los Logros, un ser que ya escudriñamos brevemente con anterioridad. También el género humano sufre un piélago de existencias, por lo tanto renacer en los tiempos del Buddha ulterior comienza a elucidar el enigma, pues para el practicante, devoto o feligrés, existir en aquel entonces

<sup>430</sup> Cfr. Alan Saponberg, *Maitreya, the Future Buddha*, p. XI.

representa una ingente esperanza<sup>431</sup>. Al hablar de esta figura es inexorable pensar en el porvenir. Como el próximo Buddha, Maitreya sólo se expresa en futuro<sup>432</sup>.

Evidentemente, esa expresión de posteridad posee orígenes propios. Como en toda cultura, la mítica idea de un justo y virtuoso dirigente encendería las imaginaciones. En la India se otea un ejemplo: un mandatario, conocido como cakravartin<sup>433</sup>, es dueño de ejércitos, goza de una moral suprema y, en el momento determinado, unificará todo territorio. Esa imagen generó una repercusión enorme, pues para el entendimiento védico fue el ideal monárquico, modelo que -sin duda- influyó al budismo. Tres siglos antes de la Era Común, el Rey Aśoka estableció el budismo como la religión oficial de su vasto imperio y, con el tiempo, ese jerarca se interpretaría como el prototipo monárquico. Y no sólo en India se hallan los indicios de la creencia en el futuro, porque numerosos eruditos piensan, por instancia, que el salvador cósmico de los persas también pudo haber originado el culto de Maitreya<sup>434</sup>. Revelar, sin embargo, la génesis precisa de esa fe debe -en opinión de los especialistas- considerar la interacción histórica entre el budismo y religiones como el hinduismo, el zoroastrismo, el mazdeísmo, tanto en la India como en Asia Central, el sudeste asiático, Tíbet, Mongolia, China, Corea y Japón.

Para sumergirnos un poco más en esas aguas es menester añadir otros datos para intentar develar los orígenes de Maitreya. Padmanabh S. Jaini nos advierte lo siguiente:

Uno piensa en Maitreya como una emulación de Ānanda [...], el sucesor histórico e inmediato de Śākyamuni, quien transmitió sus sermones después del *paranirvāṇa* del Maestro. O uno podría imaginarlo como un rey contemporáneo, influjo del Príncipe-*Bodhisattva* Vessantara quien compite con el propio Gautama. Maitreya, al menos en el canon Theravāda, no comparte tales destinos. Esa indeterminación impide responder por qué esta legendaria figura fue incorporada a la temprana genealogía búdica. Quizás su incardinación se esclarezca al pensar en la influencia determinante de personajes mesiánicos como Saošyant de Persia, o Invictus de Grecia, en el panteón budista. Sea cual sea la fuente del culto a Maitreya, definitivamente se le considera el siguiente Buddha después de Śākyamuni,

---

<sup>431</sup> Cfr. *Ibid*, pp. 1-2.

<sup>432</sup> Cfr. Joseph M. Kitagawa, *The Many Faces of Maitreya* en Maitreya, the Future Buddha, p. 8.

<sup>433</sup> Literalmente, 'hombre semi-divino'. *Ibid*, p. 9.

<sup>434</sup> Cfr. Joseph M. Kitagawa, *Op. Cit.*, p. 10. De acuerdo con Jan Nattier, a principios del siglo XX, los eruditos en el budismo debatieron acaloradamente si Maitreya era la versión búdica de Mithra, la deidad iraní, o si, en realidad, formaba parte de la cosmología budista. Dicho debate -nos dice Nattier- aún persiste. Cfr. Jan Nattier, *The Meanings of Maitreya Myth* en Maitreya, the Future Buddha, p. 35.

incluso por encima de figuras como Mañjuśrī y Avalokiteśvara, condición imposible de lograr si no fuera por haber sido integrado al canon de los *Bodhisattvas*.<sup>435</sup>

El texto denominado *Mahāvatsu* fue el primero en declarar la condición sobrenatural del bodhisattva<sup>436</sup>. También estableció una genealogía de los Buddhas del porvenir, con Maitreya como cabecilla. Constituye, entonces, un punto de partida imprescindible para sondear la procedencia de la figura. De acuerdo a esta obra, la senda del bodhisattva se divide en cuatro fases<sup>437</sup>. Como antes se mencionó, Maitreya es aludido como un ‘ser próximo a la iluminación’, así, hubo de surcar el cuarteto de ejercicios descritos en el texto. Pero, aún cuando el *Mahāvatsu* describe la senda del bodhisattva, refiriéndose explícitamente al próximo Despierto, ningún libro se dedica a su biografía<sup>438</sup>. ¿Quizás los hagiógrafos no repararon en redactar la leyenda del bodhisattva del futuro? Ciertos sabios lanzan testimonios, por supuesto, sobre las marejadas de textos en los que Maitreya se manifiesta<sup>439</sup>. Probablemente, dada la apabullante aparición en diversos textos y debido a sus cualidades redentoras como Buddha del porvenir, Maitreya proceda, en efecto, de regiones ajenas al budismo Mahāyāna.

También debe pensarse en el aspecto mítico de la figura para esbozar lo significativo de su importancia. Según Jan Nattier, cuatro son las maneras de interpretar a Maitreya, conforme un criterio de espacio-temporal, donde ‘aquí’ simboliza a la Tierra, ‘allá’ al Cielo Tuṣ ita, mientras que ‘ahora’ representa la vida presente del devoto y ‘después’, cualquiera de sus vidas futuras<sup>440</sup>:

---

<sup>435</sup> Padmanabh S. Jaini, *Stages in the Bodhisattva Career of the Tathāgata Maitreya* en *Maitreya, the Future Buddha*, p. 54.

<sup>436</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 55.

<sup>437</sup> En la primera de ellas, denominada *prakṛti-caryā* o ‘carrera natural’, el aprendiz venera a numerosos Buddhas y cultiva un cúmulo de méritos. Posteriormente, en la etapa llamada *praṇidhāna-caryā* o ‘estado definitivo’ se anhela alcanzar la iluminación (*bodhi*), voto realizado en presencia de algún Buddha. Luego, en la tercera fase, aclamada como *anuloma-caryā* o ‘estado armonioso’, el practicante experimenta el cénit de su entrenamiento, pues ha de conseguir los diez *pāramitās*. Por último, en la fase llamada *anivartana-caryā* o ‘curso preservativo’, el discípulo alcanza la condición búdica. Y, al ser ungido por un Buddha, renace, por única vez, en el Cielo Tuṣ ita. Al agotarse la última de sus vidas vida obtiene el *paranirvāṇa*.

<sup>438</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 59.

<sup>439</sup> Padmanabh S. Jaini hace mención de tres de ellos: el *Sālistamba-sūtra*, donde se expone la ya conocida doctrina *praṭīyasamutpāda*; el otro, llamado *Sukhāvativyūha*, describe La Tierra de la Felicidad (Sukhavati), regida por Amitabha; finalmente, el texto *Mahāvamsa*, escrito en pali, cuenta los sucesos del rey Dutthagamani Abhaya, quien construye una estupa portentosa en Sri Lanka, mérito que le concede renacer -en su próxima vida- en el Cielo Tuṣ ita. *Cfr. Ibid.*, pp. 68-72.

<sup>440</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 25.

Aquí/Ahora	Aquí/Después	Allá/Ahora	Allá/Después
El creyente espera que, durante su vida hodierna, Maitreya se manifieste en la Tierra.	El creyente anhela que, en otra de sus vidas, Maitreya se manifieste en la Tierra.	El creyente lucha, durante su vida hodierna, por ascender al Cielo Tuṣ ita, donde reside Maitreya.	El creyente anhela, en otra de sus vidas, renacer en el Cielo Tuṣ ita, donde reside Maitreya.

œ) Aquí/Ahora: la creencia de Maitreya como un redentor conlleva también a pensar en esa figura como un Mesías; ese aprecio impregna esta versión del mito con tintes apocalípticos o revolucionarios. Las primeras escrituras que consignan esta versión son de origen chino<sup>441</sup>. A mediados del siglo sexto después de la Era Común, un sūtra compuesto en China y que no fue traducido de algún manuscrito en sánscrito predice una batalla entre el Bien, el Mal y Maitreya. Cuando este último triunfe, brindará a las criaturas un mundo prístino. El sūtra gozó de lectores pues, entre 610-613 después de la Era Común, tres individuos se proclamaron así mismos como avatares de Maitreya y dirigieron motines infructíferos contra la dinastía en turno, conocida como Sui. En décadas siguientes los levantamientos continuaron, también sin éxito. Estas rebeliones indican el influjo generado por el sūtra. Las implicaciones de esta versión del mito desencadenaron dos lecturas: por un lado, permitió al vulgo albergar la creencia en una figura redentora, con cuya aparición una nueva y más luminosa época acontecería. Por otro, le otorgó a la clase dominante una potencial herramienta de control -los jerarcas, a su vez, se rotularon como descendientes de Maitreya- que les aseguró temporadas de estabilidad.

œ) Aquí/Después: en esta versión del mito, la idea budista de la reencarnación permite a los creyentes -si gozan de buen karma- renacer en la Tierra cuando Maitreya descienda de los cielos para así ser adoctrinados por su mensaje y, eventualmente, lograr el nirvāṇa. Las escrituras que detallan esta versión del mito consagran especial cuidado a describir las condiciones paradisiacas poco después del descenso de Maitreya, lo cual -desde luego- inclina los deseos de los fieles por renacer en tales tiempos. Y, ciertamente, la creencia de una época remota como parabién no es sinónimo de fatalismo, sino indica la evolución del mito, es decir, cómo se adquirió conciencia sobre

---

<sup>441</sup> Cfr. *Ibid*, p. 31.

la teoría budista de un universo oscilante<sup>442</sup>. Pues, para que Maitreya camine entre los mortales, primero debe suscitarse un quiebre, un cataclismo. Aunque las escrituras no detallan, en esta versión del mito, las fechas precisas de la catástrofe, sí indican cómo el creyente debe cultivar una vida ética, recta y justa durante y después del desastre. Sólo aquellos virtuosos podrán, cuando declinen sus vidas, renacer en los tiempos de Maitreya.

☞) Allá/Ahora: los fieles que creen en esta versión del mito ansían, como el místico que aspira vislumbrar a Dios, reunirse con Maitreya “en secreto, que nadie me veía,/ ni yo miraba cosa,/ sin otra luz y guía,/ sino la que en el corazón ardía”<sup>443</sup> para circundar el Cielo Tuṣ ita a su lado. Pues es tal el amor y deseo por codearse con Maitreya que esperar su descenso es inimaginable. Así, los creyentes pretenden ascender a las alturas. Las escrituras que consignan esta versión del mito no incurrir en contradicción alguna pues sólo una fina línea separa el descenso de Maitreya a la Tierra del ascenso del fiel al Paraíso<sup>444</sup>. Esa división, por lo tanto, no altera las premisas del mito (la creencia en el futuro y en el anhelo), sino simplemente señala el fervor de ciertos fieles.

☞) Allá/Después: Así como su versión homóloga -Aquí/Después-, los creyentes consideran renacer, en alguna de sus vidas, en el Cielo Tuṣ ita para recibir la instrucción de Maitreya. Para quienes creen en esta versión, poco importa cuándo se manifieste el Buddha siguiente, lo significativo consiste en precisamente cultivar una vida responsable, humilde y virtuosa: esas acciones gestarán, en el momento indicado, la recompensa ulterior.

Jan Nattier concluye que las cuatro maneras de interpretar el mito profundizan las características de esta figura. Vislumbrarla desde distintos enfoques nos acerca, poco a poco, a responder el porqué de su descenso. A su ver, tres de las cuatro carátulas arriba presentadas se armonizan con las escrituras canónicas: le conceden al devoto el anhelo ya ahora, ya después, de acoger la doctrina del Buddha futuro. Pero la más radical de las facetas del mito, la versión Aquí/Ahora, se presenta como apocalíptica y/o revolucionaria porque provocó en sus intérpretes acciones hostiles y ya no solamente

---

<sup>442</sup> Cfr. *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>443</sup> San Juan de la Cruz, *Noche oscura del alma* en *Obras completas*, p. 430.

<sup>444</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 29-30.

éticas. Cabe preguntarse, por lo tanto, qué tan válido es considerar a Maitreya como una figura mesiánica: si se atiende a la etimología, poca relación guarda el sucesor de Śākyamuni con un Mesías<sup>445</sup>. Quizás sólo desde la perspectiva occidental, imbuida en gran medida en el cristianismo, es posible estimarlo así.

Y, finalmente, esgrimidos estos puntos, ¿podemos afirmar por qué Maitreya decide abandonar el reino de las nubes para ilustrar a los innumerables seres humanos? Al hablar de esta figura acaso sólo podemos esbozarla como una leyenda. Tal vez sólo la literatura conteste la interrogante. Y para comenzar a despejar la incógnita pensemos en la novela de Severo Sarduy, *Maitreya*<sup>446</sup>, como un ejemplo idóneo. Libro alegórico, barroco, entintado de budismo. Planifiquemos ir en la búsqueda de esa figura. Pero, antes, surquemos un fragmento como preámbulo a ese *Maelstörn*:

Las leyendas pictóricas parecen típicas de Maitreya. Hsuang Tsang refiere que en un templo necesitaban una imagen suya y que al cabo de muchos años un desconocido se comprometió a pintarla, a condición de que le trajeran una lámpara y una pala de tierra olorosa y cerraran la puerta. Pasaron varios días. Los sacerdotes entraron; el hombre había desaparecido y en el santuario estaba la imagen del Buddha. Uno de los sacerdotes soñó que el hombre era Maitreya.<sup>447</sup>

---

<sup>445</sup> Según Nattier, *māshiah* etimológicamente quiere decir ‘ungido’. *Cfr. Ibid*, p. 34.

<sup>446</sup> Severo Sarduy, *Maitreya* en *Obra completa*, Tomo I. Conaculta. Colección Archivos. Edición crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999. Como se mencionó en la introducción de este trabajo, la totalidad de las citas de esta novela se realizan bajo esta edición.

<sup>447</sup> Jorge Luis Borges y Alicia Jurado, *Qué es el budismo*, p. 87.

# III

En busca de Maitreya

Así, pues, saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo. Es decir, hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso segundo del comentario. Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*.

Durante más de dos décadas compartiendo trabajos, ilusiones, tristezas y especialmente alegrías, Severo se pintó como más se le antojaba: en esa cabal armonía del hombre infinitamente pequeño empeñado en dar sentido al desmesurado acertijo de la naturaleza con el hilo de tinta de un bolígrafo de fino fieltro o un pincel milimétrico 0-0, elaborada minuciosidad de orfebre miniaturista suspendido en el enigma impuesto por la abstracción caligráfica poética.

Emilio Sánchez-Ortiz, *Retrato de la voz que llaman Severo Sarduy*.

## Ante los albores de la pesquisa: los antecedentes de *Maitreya*

Porque la nieve es sobre todo silenciosa,  
más silenciosa aún sobre las losas exangües:  
labios que ya no pueden decir una palabra.  
Xavier Villaurrutia, *Cementerio en la nieve*.



Al emprender la búsqueda de la figura búdica Maitreya, acaso iniciada en el crepúsculo del capítulo anterior, advertimos que así se titula una novela, con aquel nombre, una novela escrita en español y en Francia alrededor de 1976 y concluida dos años más tarde. Un preámbulo como tal inclina a pensar que dicho libro debe ser el eje de análisis de todo este trabajo: con los dos capítulos anteriores como contexto, telones de fondo en la puesta en escena de nuestra investigación, contamos -conforme a nuestra óptica- con suficientes antecedentes y premisas para comenzar a despejar la incógnita e ir tras la efigie mitológica. Si parafraseamos a Borges es posible afirmar lo siguiente: ‘nadie ignora’ que el autor del libro que erguimos como mástil en nuestra embarcación es Severo Sarduy, nacido en Camagüey, Cuba, los últimos días de febrero de 1937.

Numerosas cuestiones van a asaltarnos y perseguirnos durante esta búsqueda. Como se mencionó en el párrafo anterior estimamos oportuno acoger la novela de Sarduy como punto de partida del análisis pero también como el cénit y el fin del mismo, es decir, para rastrear a Maitreya hay que adentrarse en el libro homónimo de modo que éste conduzca las interpretaciones desde este momento y hasta la conclusión del capítulo presente. Y sin plantearnos ninguna pregunta por ahora indiquemos que no sólo la novela se titula así, con el nombre de la figura búdica, sino que además el texto está dedicado a esa misma efigie. Si miramos brevemente las dedicatorias de este escritor en las novelas previas a *Maitreya* notamos de manera cronológica las siguientes acotaciones: *Gestos*, su primera novela (1963), está dedicada a François Wahl, mientras la segunda, *De donde son los cantantes* (1967), a Salamandra, *Cobra* (1972) carece de dedicatoria y en el texto de nuestro interés Sarduy retoma esa costumbre. Pero, si a la par de que dicho libro porta el nombre de un personaje de la mitología budista y está dedicado a aquella figura, además el epígrafe que abre la narración alude directamente a Maitreya. Este preámbulo proviene del libro de Edward Conze, *Buddhist Scriptures* (1959). El camagüeyano recopila un fragmento de tal libro y se da a la tarea de

traducirlo. Ese fragmento nos refiere cómo renacer en presencia de la figura búdica es el mayor deseo de tibetanos y mongoles. Inclusive nos menciona que en numerosas piedras de montañas diversas se registra la siguiente inscripción: ‘¡Ven, Maitreya, ven!’. Vale recuperar el capítulo de *Buddhist Scriptures* que interesó a Sarduy pues al rastrear porqué ese fragmento lo inquietó vamos perfilando nuestra búsqueda en torno al Buddha futuro. Este episodio se registra en los últimos capítulos del libro de Conze y lo encontramos poco antes del fragmento que Sarduy utiliza como epígrafe:

Mientras los años transcurren, la doctrina de Buddha Śākyamuni gradualmente se extingue a sí misma y la atención se vuelca hacia Maitreya, el Buddha del porvenir, quien aparecerá en el futuro dentro de unos 30,000 años más o menos. Actualmente se cree que Maitreya reside en el cielo Tuṣ ita, donde espera reencarnar por última vez. Su nombre deriva de *mitra*, ‘amigo’, ‘amistad’, una de las virtudes básicas del budismo, afín a la ‘caridad’ cristiana. Durante centurias, Irán influyó directamente al noroeste de la India y en ese entonces Maitreya compartía abundantes similitudes con Mithras. En nuestro tiempo, miles de budistas aguardan su descenso. En el sur de Asia estas esperanzas escatológicas no son tan acendradas como en el centro del continente, sitio de gran fervor religioso.<sup>448</sup>

Es decir, dentro de un periodo lejano (recordemos que Borges, según sus indagaciones, apunta una fecha más próxima: Maitreya bajará de las nubes alrededor del año 4457 después de la Era Común) las enseñanzas de Siddhartha Gautama además de haber cumplido su cometido carecerán de valía o sustancia. Es en ese preciso momento en que el Buddha del porvenir opta por descender del cielo para adoctrinar a la especie humana. En el crepúsculo del capítulo previo intentamos responder por qué la figura decide descender a la Tierra y ciertamente no afirmamos simplemente que su llegada al mundo humano se debe a la degradación de la doctrina del Buddha histórico. En vez de ello dejamos la duda suspendida en el aire para responderla con mayor cabalidad en el momento indicado. Pero lo que sí señalamos es cómo, de manera general y esquemática, para los budistas y feligreses Maitreya representa un anhelo, una posibilidad y una esperanza. Como Buddha del porvenir se expresa, en efecto, en futuro<sup>449</sup>. He ahí lo fundamental en torno a esa efigie: considerarla como lo contingente en un tiempo remoto. En el caso del texto de Sarduy debemos resaltar lo siguiente: pese a que el libro

---

<sup>448</sup> Edward Conze, *Buddhist Scriptures*, p. 237. Sarduy recoge el fragmento del texto de Conze de la misma página.

<sup>449</sup> François Wahl en un extenso y valioso artículo despliega una cronología exhaustiva de Severo -así lo llama él-; sobre *Maitreya* justo nos menciona esa característica: “Maitreya es, para el Buddhismo Māhāyana, el Despierto que se abstiene de la disolución del nirvāṇa por la compasión, para asistir a los vivos prestos al deseo [...]. Si [S.S.] escogió a Maitreya es porque su función, de alguna profética manera, es la del Boddhisattva del Tiempo futuro.” François Wahl, *Severo de la rue Jacob* en “Severo Sarduy, [Obra completa](#)”, Tomo II, p. 1488.

se titula con el nombre del próximo Despierto, pese a la dedicatoria y pese al epígrafe, en la novela sólo una vez se menciona el nombre de Maitreya. Reproduzcamos el fragmento donde observamos esa peculiaridad por única ocasión:

–El mensaje de Śākyamuni –prorrumpió entre ahogos y silbidos bronquiales, mientras le subían los pies a una silla–, ha cumplido su órbita. Como la noche sobre el mandala, se acerca el tiempo de  
**Maitreya.**<sup>450</sup>

¿Por qué entonces, si sólo en un momento del texto se hace referencia a esta presencia, es tan importante para Sarduy y, vale hacer una extensión, para nuestros propios fines? Debemos contextualizar esta obra para responder poco a poco las incógnitas recientes. *Maitreya* se publica en 1978, seis años después de *Cobra*, la novela precedente y la que mayor reputación le legará al autor<sup>451</sup>; para ese entonces, Severo Sarduy goza de prestigio, fruto de una sólida tradición literaria y ensayística<sup>452</sup>. Tres individuos, ávidos conocedores de la obra del camagüeyano, nos declaran en notas útiles cómo esta novela surge, en parte, debido a los viajes del escritor alrededor del mundo. Hojeemos la primera de esas pertinencias:

[...] el vivo interés por el budismo, que Sarduy trae consigo de aquel primer viaje a la India y a Nepal, se hace ostensible en sus visitas a Indonesia en 1973 y a Sri Lanka en 1976. En la isla de Java, nuestro autor recorre el célebre templo de Borobudur, donde empieza a escribir su novela *Maitreya*, y en Anuradhapura, se recoge ante el árbol que, según la leyenda, sería retoño de un injerto de aquel que prestó su sombra a la iluminación del Buddha. Pero fue incontestablemente durante su viaje por Nepal, Bután y Sikkim en 1978 cuando Sarduy pudo acercarse al budismo que más lo atrajo y que en cierto modo profesó: el Māhāyana del culto tibetano. En pos del testimonio de una espiritualidad en la que él veía expresarse la única forma aceptable de religión, sube con François Wahl hasta los monasterios del Himalaya, asiste a las ceremonias, departe con los monjes y los monjecillos, y una mañana, desde el Valle de Lahul, contempla largamente, junto a otros exilados, la frontera del Tíbet.<sup>453</sup>

Husmeemos la otra glosa al respecto, ahora a través de la perspectiva del propio Wahl, que en el párrafo anterior fue registrado sucintamente por Gustavo Guerrero:

---

<sup>450</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 592. Nuestro énfasis.

<sup>451</sup> “[...] En 1972, por *Cobra*, recibe el Premio Medicis Internacional.” Roberto González Echavarría, *Ibid*, pp. 52-53.

<sup>452</sup> En ese momento es becario de la Fundación Guggenheim; son de su autoría las tres novelas indicadas previamente, así como los ensayos: *Escrito sobre un cuerpo* (1969), *El barroco y el neobarroco* (1972), *Barroco* (1974) y los poemarios: *Flamenco* (1970), *Mood Indigo* (1970), *Overdose* (1972) y *Big-Bang* (1974).

<sup>453</sup> Gustavo Guerrero, *Severo Sarduy* en <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=12981>. Añadimos una nota vital del mismo autor, perteneciente a otro texto: “los viajes a la India desplazan la atención del autor hacia el budismo.” Gustavo Guerrero, *La religión del vacío*, p. 32. Más adelante también señalaremos la importancia del budismo tanto en *Maitreya* como para Sarduy.

La recepción pública de *Cobra* cambió la situación del escritor. Los ensayos consagrados a su obra se multiplican y comienzan las invitaciones americanas. [...] Viaja, entre varios lugares, a Argelia y Túnez (72, 75), a Indonesia (73), a Irán (74), a Sri Lanka y a Grecia (76), al extremo norte de la India (78), en repetidas ocasiones a Canadá y a los Estados Unidos. Proyecta *Maitreya* como la historia de un camino opuesto de *Cobra*: un regreso del Oriente a Occidente.<sup>454</sup>

Finalicemos este despliegue de notas con un comentario de Sánchez Robayna donde nos habla sobre el ‘nomadismo’ que colma esta novela:

El *nomadismo* parece, en efecto, uno de los motivos centrales de *Maitreya*. [...] Sarduy ha querido que en su texto intervenga una metáfora de nomadismo, contrario al de *Cobra*: de Oriente a Occidente. También en este punto [...] el texto queda metamorfoseado en la idea de movilidad, trayecto, cambio, circulación. Hay voces en este texto, con la misma irrisión de *De donde son los cantantes* y de *Cobra*, ‘viajan’ súbitamente a la reflexión filosófica [...] para cerrar de nuevo (aterrizar) en la irrisión misma.<sup>455</sup>

Tenemos por lo tanto una premisa significativa ya registrada: el gusto por el viaje. Así se gesta la novela *Maitreya*, con ese interés preponderante. También podremos observar puntualmente porqué dicho texto evidencia una fascinación palpable por los desplazamientos. A partir de un momento dado, el ahínco y deleite del autor por mostrarnos diferentes geografías es una de sus preocupaciones más visibles y, en el caso particular de *Maitreya*, veremos cómo la narración se desplaza de un hemisferio a otro, cómo se traslada posteriormente de un continente a una isla para luego dirigirse de otra isla a otro continente, después a una tercer isla y, por último, concluir en el desierto de un tercer continente. Esta incidencia bien conllevarnos a responder porqué la efígie decide abandonar los cielos, al menos, desde luego, conforme a la perspectiva de Severo Sarduy. Continuemos, sin embargo, rastreando el susurro del Buddha del mañana.

¿Qué representó para el camagüeyano el año 1978? ¿Por qué en ese entonces se decide a lanzar su cuarta narración? Hace unos párrafos se indicó que *Cobra*, la novela previa, ve la luz seis años antes, en 1972. Dicho texto, que relata la vida -literaria, por supuesto- del personaje homónimo Cobra, culmina con el apartado titulado *Diario indio*. En esa especie de bitácora cuatro individuos presencian numerosos sucesos ocurridos en lugares varios. Para nuestros fines es necesario rescatar el hecho de que tanto este apartado como la novela misma cierran la narración en un espacio geográfico

---

<sup>454</sup> François Wahl, *Op. Cit.*, pp. 1487-1488.

<sup>455</sup> Andrés Sánchez Robayna, *Cinco paneles para Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1774.

clave para el escrito siguiente: el Tíbet. Sarduy elige ese sitio para concluir esta novela porque, como lo mencionaron Wahl y Sánchez Robayna, el texto subsecuente es opuesto en ese sentido a la anterior, es decir, *Maitreya* representa un periplo de Oriente a Occidente mientras que *Cobra* registra un trayecto opuesto. Incluyamos aquí el fragmento más revelador del *Diario indio* que expone la importancia del Tíbet para el creador cubano:

Con las tabletas del Canon, los instrumentos portátiles, un tropel de yacs, algunas máscaras rituales que pudieron recogerse en el albur de arranque y una colección de cuños para imprimir banderines, la Congregación atravesó, custodiada por los Ancestros, los valles más fríos, las montañas más altas del mundo. De los dignatarios que me preceden uno tuvo que emigrar; muestran al otro en las cortes populares de esas provincias del exterior mongólico, tan nevadas y al norte que ni las grullas llegan en verano.<sup>456</sup>

Para Sarduy el punto concluyente de *Cobra* es idóneo para situar el principio de su próxima novela<sup>457</sup>. Pero, no sólo en ese sentido tales textos convergen pues no está demás señalar el hecho de la similitud de dos personajes de dichas novelas que, si bien no son idénticos, guardan notables semejanzas entre sí pese a no aparecer cada uno en cada libro. En el fragmento mencionado de *Cobra*, un individuo apelado como ‘El Gran Lama’ les responde a un cuarteto de personajes (Tundra, Escorpión, Tótem y Tigre) diversas dudas sobre el budismo y el ‘Verdadero Camino’. Y la oración inaugural de *Maitreya* nos menciona cómo un lama «engurrñado y feo» se asoma por una rendija para, más tarde, empujar una puerta. Tal personaje, junto con otros tres, presenciara la muerte de un mentor. Estos son los dos lamas que fungen como vínculos traslaticios entre los textos porque, aunque no sean, en efecto, calcas exactas sí cumplen funciones similares como instructores: así pues, El Gran Lama, como hemos mencionado, instruye a un cuatrienio de neófitos en el budismo, mientras el lama agonizante, a quien no se preocupa Sarduy por otorgarle nombre o apodo, le obsequia unas palabras en clave a la comitiva de monjes (también cuatro) que lo acompaña en sus últimos momentos. Al llegar a este punto de nuestra investigación consideramos que *Cobra* cumplió con su cometido y así prescindimos de seguir mencionándola. Adentrémonos en *Maitreya*.

---

<sup>456</sup> Severo Sarduy, *Cobra* en *Obra completa*, Tomo I, p. 581.

<sup>457</sup> “La nieve que cubre La Habana, al final de la última ficción de *De donde son los cantantes*, anuncia la nieve tibetana donde termina *Cobra* y empieza *Maitreya*.” Roberto González Echavarría, *Ibid*, p. 141, así como *Y cantan en llano* en *La prole de Celestina*, p. 245.

No por capricho el título del primer episodio de esta novela es *En la muerte del maestro*. Dicho rótulo no sólo augura el óbito de uno de los lamas de las montañas tibetanas sino, de forma más oculta, nos musita en voz baja porqué Sarduy eligió esas palabras para encabezar aquella narración. Pues bien, ¿por qué ese título es el primer capítulo de la novela? ¿Por qué ese título después del epígrafe y la dedicatoria? Para solucionar esa interrogante debemos remontarnos casi veinte años antes de 1978, fecha en que se publica la novela. De tal manera colocaremos con mayor precisión y claridad la obra misma en contexto y, a la vez, ese breve retorno al ayer nos auxiliará a interpretar más puntualmente los propósitos del autor al escribir *Maitreya*.

1959 es un año imprescindible en la vida de Severo Sarduy por tres razones en apariencia divergentes pero que tienen una importancia análoga entre sí. En ese año ocurren dos circunstancias que lo alteran significativamente y una más que, si bien no pesa como el otro par, sí representa un motivo elemental para la redacción de la novela de nuestro interés. Desplegaremos estas razones desde un criterio general hacia uno particular.

El primero de estos hechos es la Revolución Cubana. Al caer la dictadura de Fulgencio Batista el 26 de julio de 1959, Fidel Castro sube al poder y trae consigo una serie de reformas económicas y de relaciones comerciales y políticas. Estados Unidos, en completo desacuerdo con dicho cambio, impondrá a su tiempo un bloqueo comercial contra la isla, mismo que continúa hasta nuestros días. Tanto el cambio de régimen como el cerco comercial afectaron, en efecto, a las masas, de entre las cuales aquí destacamos al grupo de escritores y avezados porque Sarduy perteneció a ese conjunto. No es exagerado afirmar que la Revolución modificó sustancialmente las vidas de aquel conglomerado.

Armando Pereira en una apostilla sintetiza cómo la labor del escritor cubano postrevolucionario debe perseguir fines visiblemente diferentes a los del pasado:

[...] a partir del triunfo de la revolución en 1959, el escritor cubano comienza a enfrentar su trabajo literario desde parámetros y perspectivas diferentes a como había venido haciéndolo desde entonces. La revolución, desde sus inicios, abre una nueva gama de preocupaciones e intereses para ese intelectual que no sólo se había planeado antes, sino que, al hacerlo ahora en su propia obra de ficción, terminarán

imprimiendo un viraje significativo en la cultura cubana hacia nuevos derroteros hasta entonces inexistentes.<sup>458</sup>

De acuerdo con ese mismo crítico dos años más tarde, el cabecilla del régimen Fidel Castro dicta en el discurso *Palabras a los intelectuales* la labor de tales individuos en el nuevo orden social. Divide la conferencia en dos rubros: uno concerniente a la forma y otro al contenido. Sobre el primero no alega cuestión alguna mas respecto al segundo menciona cómo éste debe validar los propósitos y fines de la Revolución, haciendo de la literatura y el arte el vehículo óptimo para aposentarla como organismo idóneo y que promueva el funcionamiento adecuado del país. Nadie olvida la frase “dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”<sup>459</sup>, locución con la cual Castro expuso firme y contundentemente la tarea del intelectual cubano. Y sin embargo, aun cuando la ocupación del grupo cultivado de la sociedad ya fue establecida por el sistema, Emir Rodríguez Monegal nos otorga un énfasis:

En la literatura de los años sesenta el dilema [cómo la forma es inseparable del fondo] ya ni siquiera se plantea. No faltan, sin duda, comisarios que se propongan todavía una literatura didáctica, funcional, de combate. Pero lo que caracteriza incluso a una literatura como la cubana a partir de 1959 es la insistencia de sus mejores escritores en no dejarse regimentar. [...] Esto no quiere decir que no haya problemas y conflictos (dentro y fuera de Cuba) porque son muchos los promotores culturales que todavía creen que la literatura edificante, la literatura de combate, la literatura al servicio inmediato de la sociedad y la Revolución.<sup>460</sup>

La problemática del escritor cubano postrevolucionario no es, como pudiera estimar la opinión popular, ideológica. En realidad, el fin de la literatura (y, también del arte, pero nos avocamos en este espacio a las letras) de aquel entonces concierne a una cuestión de veracidad: es, pues, una herramienta apropiada para convencer y persuadir al lector o intérprete de que el contenido del texto es tanto creíble como verosímil. La forma debe servir al fondo. Es menester del mensaje, sin importar cual sea, hacer creer al lector que este código es admisible y valedero como portador de los planteamientos eficaces de la Revolución. Es en ese sentido cómo las palabras de Fidel sobre la forma y el fondo adquieren sentido para los escritores de ese momento. Aunque en su discurso el mandatario no se opone, como vimos, a la primera -la forma- dicho medio es el recurso

---

<sup>458</sup> Armando Pereira, *Novela de la Revolución Cubana (1960-1990)*, p. 7.

<sup>459</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 11.

<sup>460</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Tradicón y renovación en América Latina en su literatura*, p. 142.

fundamental para el literato porque es a través de él cómo expresa el segundo -el fondo- de acuerdo con la escala de valores del nuevo régimen. Ciertamente, muchos no avalan el sistema y declaran que tanto ellos como su obra no deben obedecer las imposiciones de esta administración. Tampoco es exagerado afirmar, por lo tanto, que quienes sostuvieran opiniones semejantes hubieron de abandonar la isla, sin importar si pertenecían al grupo de los intelectuales o no. Una suma cuantiosa de la población huye del territorio cubano<sup>461</sup> mientras otra permanece en la isla. Así se gestan dos maneras de encarar y hacer la literatura: la de los cubanos que permanezcan en la isla y de los cubanos que no. Esa división puede, a su vez, bifurcarse porque permanecer en el país no implicaba incondicionalmente apoyar el sistema (tal es el caso del maestro que durante más de cincuenta años vivió en Trocadero 162) como, de manera paralela, alejarse de la nación conlleva abjurar del régimen. Pero, sin importar del todo tal escisión, la Revolución sí determinó el destino de la literatura cubana.

La segunda de las circunstancias determinantes de 1959 fue para Severo Sarduy de carácter más personal. Nacido en 1937, casi dos décadas después su familia se traslada a La Habana. En la capital, el joven camagüeyano, mientras estudia medicina -profesión que abandonará-, colabora en *Ciclón* “por esa fecha la mejor revista literaria cubana”<sup>462</sup>. En 1957, un año después, Guillermo Cabrera Infante le publica un cuento. Para marzo de 1959 se crea *Lunes de Revolución*, semanario en donde también coopera (un poco antes, en enero, había publicado dos décimas en el periódico *Revolución*). Su mocedad literaria en la metrópoli cubana es intensa y rebosante de actividad. Se convierte en uno de “los jóvenes intelectuales más relevantes de la Revolución.”<sup>463</sup> Poco después, sin embargo, ha de cesar esta efervescencia porque para el otoño de ese mismo año recibe una beca de la Dirección de Cultura para estudiar

---

<sup>461</sup> Para marzo de 1959, algunos “habían cruzado el Estrecho de la Florida, huyendo de la Revolución que acababa de ocupar el poder en enero del mismo año. Con el pasar del tiempo, más de un millón de cubanos, a veces de forma espectacular, como cuando el *boatlift* por el puerto de Mariel, atravesaron por aire o por mar el mismo Estrecho.” Roberto González Echavarría, *La ruta de Severo Sarduy*, p. 175.

<sup>462</sup> *Ibid*, p. 20. González Echavarría detalla espléndidamente y con luz centelleante la juventud literaria de Severo Sarduy tanto en Camagüey como en La Habana. *Cfr. Ibid*, pp. 12-33. También Ana Nuño enumera diversas minucias sobre este tema, en específico sobre las revistas donde el camagüeyano colaboró. *Cfr. Ana Nuño, José Lezama Lima. Vidas literarias*, pp. 134-139. En este espacio nos limitamos, empero, a mostrar sólo ciertos momentos destacados de sus comienzos en el mundo de las letras.

<sup>463</sup> Roberto González Echavarría, *Ibid*, pp. 27-28.

crítica de arte en Francia<sup>464</sup>. Este salto territorial es decisivo para él pues no sólo no retornará a la isla mientras viva sino que, por otro lado, le permitirá adquirir matices insospechados de cultura y conocimiento, saberes probablemente inconseguibles o insospechados en la isla. El viaje a Francia también será categórico porque le concederá al autor de nuestro interés la posibilidad de plantearse qué es Cuba desde las afueras de la nación de su origen. Pero, para ello, habrán de transcurrir muchos años. Para cuando se desplaza hacia allá el antes provinciano de Camagüey, Severo Sarduy, todavía no se ha alejado ideológica y estéticamente de los enfoques de la Revolución<sup>465</sup>.

Tuvimos la oportunidad de otear un poco las andanzas sarduyanas por los meandros parisinos cuando, en el apartado *Tetralogía del barroco: de Eugenio d'Ors a Severo Sarduy*, perteneciente al capítulo I de este trabajo, indagamos cómo se codeó el camagüeyano con la revista *Tel Quel* y cuáles fueron los objetivos primordiales de la misma. En esa ocasión simplemente planteamos que a su momento detallaríamos con mejor puntualidad cómo su estancia en Francia marcó su vida y por supuesto su literatura. Bien, demos paso a examinar tales precisiones. Hemos anotado que su primera novela, *Gestos* (la cual aparece simultáneamente en español y en francés), se publica en 1963 cuando él tan sólo lleva residiendo en París un lustro. Editado por Seix Barral, la editorial clave del *Boom*, el libro es de un éxito sustancial<sup>466</sup>. Pronto, el cubano traba amistad con figuras como François Wahl y Roland Barthes. Logra, en un tiempo relativamente corto, lo que pocos latinoamericanos en aquel entonces podrían alcanzar. Para 1965, nuestro escritor ha sido difundido no sólo en Francia, sino también en España y en América Latina. En ese año colabora por vez primera con *Tel Quel*. Y uno más tarde publica asimismo en *Mundo Nuevo*. También es nombrado, junto con Barthes, alumno titular del École Pratique des Hautes Études de la Sorbona, institución

---

<sup>464</sup> Cfr. *Ibid*, p. 33. El propio Sarduy manifiesta porqué razón viajó a Francia: “Sí, empecé a hacer crítica de pintura en La Habana y a interesarme mucho en la pintura norteamericana de ese momento, que me ha seguido interesando hasta ahora. Recibí una beca del Gobierno cubano para estudiar durante un año crítica de arte en Francia. De modo que vine a París, me matriculé en la Escuela del Louvre y empecé a trabajar.” Severo Sarduy, *Entrevista con Emir Rodríguez Monegal* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1796.

<sup>465</sup> La siguiente cita expone la ruptura gradual del escritor con el régimen: “A pesar de que Sarduy dice haber quemado su guayabera en el patio de la Maison de Cuba cuando decidió no regresar a la isla, con gesto inspirado en el de Cortés cuando quemó sus naves, su ruptura con el mundo de euforia política y artística de 1959-60 fue gradual.” Roberto González Echavarría, *Ibid*, p. 36.

<sup>466</sup> González Echavarría apunta cómo Emmanuel Carballo afirma lo siguiente sobre la novela inaugural de Sarduy: “es una novela importante no sólo para Cuba sino para la América de lengua española.” Cfr. *Ibid*, pp. 39-40.

en la que cursa metodología estructuralista. Para ese momento, Sarduy se instruye con los textos de Fernando Ortiz, uno de los eruditos mejor ilustrados sobre los negros en Cuba y, a su vez, dado el contacto con *Tel Quel* y el estructuralismo, puede leer con mayor concisión a los grandes autores de la isla, como Lezama Lima y Carpentier.

Ya apuntamos ciertas características de dicha revista. No está de más recordarlas someramente: el fin de *Tel Quel* consistió en estudiar el mecanismo de la poesía para deslindar al autor o inclusive al crítico de la literatura de un ‘yo’<sup>467</sup>. Y para ello esta publicación trabaja simbióticamente con el estructuralismo, cuyo eje de análisis radica en asociar signos de vínculos dinámicos y de códigos varios y que no se preocupa por el análisis de los símbolos, preocupaciones para los poetas. El estructuralismo se apoya en tres grandes disciplinas, a saber: el marxismo, el psicoanálisis y la lingüística. *Tel Quel* le permite a Sarduy, pues, preguntarse qué es Cuba con un método, una estructura, una serie de normas y reglas que, como mencionamos, tal vez no habría conseguido en el país de su origen. Ese distanciamiento es capital en su literatura porque (como Alfonso Reyes en el caso de México) gracias a la lejanía y a la instrucción también podrá, a la par de pretender definir lo que es dicha isla, crear una literatura notoriamente singular, descrita por algunos críticos como anti-*Boom*<sup>468</sup>. Sea así valorada o no su obra, lo cierto es que la estancia en Francia va a ser positiva para su quehacer como escritor y generará los frutos de una literatura apta para los catálogos e historias de las letras. Dicho sea de paso, si Sarduy hubiera permanecido en la isla o si hubiera retornado a ella, tal vez también se habría inscrito en los anales de historia de la literatura de cualquier modo pero, como con Rubén Darío la ambivalencia entre un país y otro le dio a su creación un matiz plenamente singular, más excepcional por ello que por relucir en su país natal.

---

<sup>467</sup> Consideramos pertinente incluir una acotación de González Echavarría sobre la literatura de nuestro autor en este sentido: “Para Sarduy [...] la “desfamiliarización”, el disolver el yo en un proceso de producción, la visión codificada de Hispanoamérica se convierten en estrategias casi diría naturales de su obra.” *Ibid*, p. 45.

<sup>468</sup> “Las actividades de Sarduy en *Mundo Nuevo Mundo Nuevo* y *Tel Quel* tuvieron repercusión a muchos niveles. Por un lado su obra fue desde el principio una especie de anti-*Boom*, que hizo mella [...] en la de novelistas como Fuentes, Donoso y otros.” *Ibid*, pp. 47-48. Ese ‘aparente anti-*Boom*’ es, a la vista de otros, una estética de la vanguardia: “Sarduy le presenta al crítico varios problemas de interpretación: el más pertinente es la inclusión de este autor como representativo de la narrativa que surge en Cuba a raíz de la Revolución iniciada en 1959. Como consecuencia de su estrecha vinculación con el conjunto de escritores y críticos de la revista *Tel Quel*, la labor de Sarduy se ha desarrollado como una aplicación casi directa de las teorías de este grupo a la práctica literaria. De ahí que la ficción sarduyana tenga un carácter netamente “vanguardista””. Adriana Méndez Rodenas, *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*, p. 11.

Llegó el momento de mencionar la última de las particularidades del año 1959 para Severo Sarduy. De las tres ésta es la más específica y concierne sólo a la novela *Maitreya*. Conviene señalar un párrafo donde creemos hallar evidencia de dicha circunstancia:

Del monasterio alto [...] llegaron, primero, dispersos, tamizados por el viento, como detrás de la jungla, y luego más nítidos, varios estampidos breves, tablones cayendo, troncos que rodaran ladera abajo. No: el recién llegado los reconoció en seguida: **eran disparos de fusiles chinos.**<sup>469</sup>

Vale recordar brevemente qué ocurre en el episodio referido unos párrafos atrás, *En la muerte del maestro*. Como se ha mencionado un grupo de monjes escucha las palabras en clave de un lama agónico. Más tarde, otro personaje acude a ese mismo monasterio y anuncia de una forma muy misteriosa (tan enigmática como cuando el lama al borde de la muerte pronuncia los murmullos finales) que el tiempo de Maitreya se avecina. Poco después, al reconocer disparos de armas chinas, la comitiva entera de personajes -monjes, acólitos, el recién llegado y animales de carga- se retira de las nevadas cumbres del mundo porque una invasión está a punto de estallar. Se exilian. Por supuesto, la última de las circunstancias de 1959 se refiere a la rebelión tibetana en contra de los ocupantes chinos. Nueve años antes<sup>470</sup>, el gobierno de Mao Zedong (mejor conocido como Mao Tse-tung) se infiltra e invade en el Tíbet. Al Dalai Lama, líder espiritual y político de los tibetanos, se le asignó el control de su nación a los tres lustros de edad, mientras el país intransigente de la oz, el martillo y las estrellas allanaba, poco a poco, su propio territorio. No está de más incluir en este espacio lo que aconteció aquellos aciagos días en el mundo:

Las peticiones de ayuda del gobierno tibetano fueron desoídas por el resto del mundo y su pequeño ejército de 8,500 hombres fue rápidamente derrotado. El Dalai Lama [...] fue instalado en el poder, pero los generales chinos gobernaban el país ocupado. Durante nueve años, el Dalai Lama intentó llegar a un acuerdo con Beijing para suavizar la ocupación. Pero en marzo de 1959, una revuelta en la región oriental del Tíbet se extendió hasta la capital. Fue brutalmente reprimida por los chinos y el Dalai Lama con 100,000 adeptos huyó a la India. La antigua civilización tibetana fue sistemáticamente destruida, mientras el líder exiliado y sus partidarios se esforzaban por preservarla en el exterior. Con el propósito de conseguir el regreso del Dalai Lama, el gobierno chino permitió que tres delegaciones de exiliados visitaran el país para informar al monarca de las condiciones. Regresaron a la India con pruebas

---

<sup>469</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 592. Nuestro énfasis.

<sup>470</sup> Cfr. Jorge Luis Borges y Alicia Jurado, *Qué es el budismo*, p. 88.

de que en el Tíbet había habido un holocausto de proporciones insospechadas. Un millón de tibetanos muertos de hambre o en presidio, y los 6,254 monasterios del país devastados, en ruinas.<sup>471</sup>

La población tibetana, azorada y abatida, decide levantarse en contra de los opresores en 1959. Sobre ello nos comenta Frédéric Lenoir:

[El Dalai Lama] viaja a Beijing en 1954 y recibe seguridades, de boca del propio Mao, de que su país, ahora anexionado a China, podrá mantener su identidad cultural. Pero la política de sinización y ‘modernización’ del Tíbet ya está programada por los dirigentes chinos. En marzo de 1959, la población de Lhasa [la capital tibetana] se rebela contra el ocupante, y el Dalai Lama, en plena noche, toma el camino del exilio. Llegado a la India se instala en Dharamsala, pequeña población próxima al Himalaya. La mayor parte de los dignatarios religiosos lo han acompañado o, incluso, precedido en su exilio. [...] En 1959 la ONU condena a China y la declara nación genocida, pero se niega a tomar cualquier medida coercitiva. Convencido de que una resistencia armada no haría sino acentuar la represión, el Dalai Lama predica la no violencia a sus súbditos y les recomienda paciencia. Durante este tiempo, la comunidad tibetana en el exilio se organiza, y la mayoría de los grandes lamas se instalan en los numerosos monasterios con que cuenta el budismo tibetano en Lakadh, en el Nepal, en Sikkim o en Bhután.<sup>472</sup>

Este hecho, de por sí perturbador y en demasía desconcertante, sitúa a la novela en un tiempo y contexto determinados. Pues si el libro precedente de creación, *Cobra*, concluye en el techo del mundo -la cordillera del Himalaya-, en esta ocasión *Maitreya* no sólo inicia en los páramos blancos del Tíbet sino también nos advierte que el comienzo de la narración se da precisamente en el año referido reiteradamente.

No creemos azarosa la coincidencia de estas tres fechas. Que ellas -la Revolución Cubana, la partida de Sarduy a Francia y la Revolución Tibetana- converjan en el mismo año, a pesar de su naturaleza disímil, indican una confluencia de importancia sustancial tanto para el novelista como para el libro de nuestro interés. Creemos que con esos antecedentes podemos continuar acechando el rastro del Buddha del porvenir. Contamos, por lo tanto, con unas cuantas premisas de importancia primordial para responder porqué, de acuerdo a la novela, Maitreya decide bajar de los cielos. Sin embargo, ¿sólo dicha sincronía precede nuestras indagaciones en torno al

---

<sup>471</sup> Roberto González Echavarría, *Op. Cit.*, p. 174. Encontramos en otro libro más precisiones sobre los crímenes chinos perpetrados en el Tíbet. En efecto, como mencionó González Echavarría, seis mil monasterios son arrasados y gran parte de la población tibetana es asesinada o aprisionada: “Las mujeres tibetanas son esterilizadas. Los soldados chinos destruyen miles de objetos de arte, manuscritos antiguos: en definitiva, todo cuanto evoca el universo tradicional tibetano. Los colonos chinos comienzan a afluir, y no tardarán en ser más numerosos que la población tibetana, de la que uno de cada cinco habitantes ha perdido la vida.” Frédéric Lenoir, *El budismo en Occidente*, p. 222.

<sup>472</sup> *Ibidem*.

libro y a la figura búdica? Si bien las circunstancias de un escritor influyen o determinan su literatura, ciertas particularidades pueden tener más peso que otras. Y por esa razón creemos válido pormenorizar ciertos aspectos más sobre el Tíbet pues Sarduy supo -así lo estimamos- cómo dicha zona magnetizó los ojos de Occidente, en particular a partir del siglo XIX y notablemente una centuria después:

Más que cualquier otra tierra de Asia, el Tíbet es desde hace siglos la cristalización de los sueños occidentales de un Oriente mágico y misterioso. Encerrado en el suntuoso estuche del Himalaya, difícilmente accesible, largo tiempo prohibido a los viajeros europeos por sus poderosos vecinos chinos, celosos de su influencia sobre este inmenso altiplano desértico y, sin embargo, sumamente estratégico, el ‘Techo del Mundo’ es para los occidentales [...] una tierra de leyenda antes, incluso, de que redescubran en el siglo XIX la religión ‘lamaísta’. Pero los relatos de los exploradores y de los misioneros sobre los ‘poderes’ enigmáticos y fascinantes de los lamas tibetanos, como sobre la extraordinaria riqueza de esta región y la tolerancia de sus gentes, relanzarán el interés por los europeos por el ‘país de las nieves eternas’, poblado por monjes y magos y gobernado por un ‘dios viviente’.<sup>473</sup>

El Tíbet fue, hasta hace relativamente poco, un lugar casi inaccesible para el mundo entero. La aparente impenetrabilidad de tal sitio hizo de él un lugar extraordinario, propio de la fantasía, y no sorprende que como numerosas exploraciones para circundarlo fracasaron<sup>474</sup>, lo inalcanzable e infranqueable de aquella región la tomaran en un habitáculo de creencias, supersticiones, conjeturas e inferencias. Una tierra, como se recalcó en la cita anterior, poblada de arúspices, clarividentes, taumaturgos y ejércitos de acólitos prestos a servir al Dalai Lama, a quien los monjes de mayor jerarquía detectan, por medio de oráculos y vaticinios, entre los niños de clase humilde, lo que testimonia cómo la clase gobernante se encuentra, de acuerdo a los tibetanos, en la base de la población<sup>475</sup>. La fascinación de un Tíbet arcano y remoto embelesaría a un personaje deslumbrante, Alexander Csoma de Körös<sup>476</sup>. Este individuo, de origen húngaro, piensa de manera determinante que las raíces de su nación se encuentran ahí, en el techo del mundo. Abandona Hungría en 1818 y marcha, sin recursos y a pie, como si fuera un peregrino, rumbo al continente asiático. Cinco años invierte el muchacho de Körös en aprender precariamente las lenguas de las vastas superficies que circunda. Halla, poco después, las simas del Himalaya y, a tres mil

---

<sup>473</sup> *Ibidem*.

<sup>474</sup> *Ibid*, p. 183.

<sup>475</sup> *Cfr.* Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 109. Según Borges eso explica que el Dalai Lama sea, de generación en generación, el mismo individuo, la representación humana del propio Avalokiteśvara.

<sup>476</sup> *Cfr.* Frédéric Lenoir, *Op. Cit.*, pp. 77-78.

quinientos metros de altitud, construye una modesta cabaña. La Sociedad Asiática de Calcuta da con él y decide mantener al intrépido y arrojado explorador. Eventualmente, y tras darse cuenta que en el Tíbet no se hallaban los orígenes de su país, ve sus trabajos publicados en el hemisferio occidental entre los que destacan un diccionario tibetano-inglés de treinta mil palabras, aparecido en 1834, así como cuantiosos artículos donde expone que el piélagos de los libros sagrados tibetanos son, en realidad, traducciones de textos budistas, redactados en sánscrito o en pali y desaparecidos para entonces de la India. Reside en los picos de la Tierra de 1823 a 1842, periodo en que pasó de ser un mendicante a un erudito.

Refiramos ahora otro aspecto positivo sobre esta región enigmática porque pronto habremos de reincidir en más características sobre el Tíbet. Si bien nadie cuestiona las injusticias de China cometidas allí, la invasión tuvo un efecto saludable para el budismo de dicha zona, apelado Vajrayāna, lamaísmo o budismo tántrico. La huída de miles de tibetanos de su hogar provocó una dispersión sin precedentes de tal rama del budismo. A partir de los años sesenta y comienzos de los setenta, hordas de pioneros occidentales que viajan a la India exhortan a los lamas exiliados recorrer Occidente, donde podrán paulatinamente construir monasterios, así como encontrar y convertir adeptos. También, los monjes jóvenes y de mayor abolengo son enviados a estudiar inglés a tal hemisferio y, una vez concluida su preparación, son instados, por parte de conversos y devotos, a permanecer allí para fundar santuarios. No olvidemos que en estos momentos Severo Sarduy reside en Francia y para 1974 (cuatro años antes de *Maitreya*, el mismo de *Barroco*) los Śākyapas -nombre de una congregación budista- se instalaron por primera vez en Normandía, gracias a que Phendé rinpoché se casó con una discípula francesa un poco antes<sup>477</sup>. Pese a la destrucción infligida por China en los yermos nevados del Tíbet tal vez su población, aún ahora (pues todavía sufre la ocupación), no haya perdido la esperanza de que, algún día, su cultura se encuentre libre<sup>478</sup>.

---

<sup>477</sup> Cfr. *Ibid*, p. 243.

<sup>478</sup> “Un gran sabio, Pawo rinpoché, se lo anticipó al joven Dalai Lama unas semanas antes de su exilio, contándole un sueño extraño que le obsesionaba: ‘Ve el sol oscurecerse y caer sobre el Tíbet una noche negra, una noche terrible. Y, mientras la oscuridad se hace total y amenazadora sobre nuestro país, veo una multitud de estrellas centelleantes iluminar toda la superficie del globo. Quizá el *dharma* esté destinado algún día a desaparecer en el Tibet... pero será para iluminar el mundo entero’, concluía el lama.” *Ibid*, pp. 224-225.

Como hemos afirmado que Sarduy supo cuán importante es el Tíbet para la cultura humana y, dada la coincidencia asombrosa de las tres fechas mencionadas, tenemos, por lo tanto, las premisas necesarias -a nuestro ver- para interpretar los comienzos de la novela. Es tiempo de responder porqué el Maitreya novelado optó por descender de las nubes para instruir a la humanidad. Para ello inmiscuyámonos en una entrevista donde el creador de aquella ficción nos esclarece de qué va su libro:

[...] Se trata del Buddha futuro, del Buddha que se espera, pero no es más que el punto de partida. En el libro se asiste a una *historia de dobles: dobles en el tiempo*, es decir, la reencarnación. Se investiga por medios astrológicos, que no aparecen en el relato, dónde está la reencarnación de un gran lama tibetano que muere en un monasterio en el norte del país, mientras los chinos invaden el territorio. El adolescente que se designa como encarnado no quiere asumir su función de guía, no quiere transmitir un mensaje, o más bien, su mensaje es un mensaje **vacío, una ironía y una risa** constantes que irritan hasta el arrebato punk a las hermanas Leng, viejas que tratan de canalizar y hasta de comercializar ese mensaje. Todo esto ocurre en un suburbio de Colombo, en una isla tropical que recuerda mucho a otra.<sup>479</sup>

*Maitreya* es, pues, la novela sobre el Buddha futuro. Como Sarduy lo expone el texto trata sobre el ‘doble’. Para este trabajo, el ‘doble’ así como el vacío es un asunto imprescindible. Este aspecto junto con el del vacío circunda la totalidad de aquel libro y, vale decirlo también, de esta tesis. Hemos desplegado ciertos matices sobre dichas materias en los capítulos anteriores (el primero avocado al barroco, el horror vacui y el neobarroco; el segundo, alusivo al budismo y a los conceptos, *śūnyatā* y *praṭīyasamutpāda*. Conforme a nuestro punto de vista, tales tópicos pueden ser escudriñados como el doble del otro. Indagaremos, por supuesto, las razones de ello) y continuaremos haciéndolo a lo largo de estas páginas. Por ahora concluyamos este apartado con un par de acotaciones más. La primera concierne al título de la novela. Sarduy declara en la misma entrevista una pertinencia útil sobre esa cuestión. Además de señalar lo que con anterioridad hemos indicado nos comenta algunos detalles sobre las distintas versiones de rótulos para su texto porque, si bien la definitiva es *Maitreya* a secas bien pudo haber elegido otras variantes. Veamos dichas minucias:

*Maitreya* es también un llamado al Buddha futuro, una dedicatoria: el título, antes, era *A Maitreya*, o también, *Ven Maitreya, ven*, que es lo que lo que se lee, con grandes signos negros en piedras blancas,

---

<sup>479</sup> Entrevista a Sarduy realizada por Danubio Torres Fierro, *Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyant* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1821. Nuestro énfasis está en negritas pues las cursivas son originales.

amontonadas junto a los caminos del Tíbet y de Nepal, o junto a las cúpulas que coronan torres con grandes ojos dorados.<sup>480</sup>

La segunda pertinencia atañe a un personaje del que hemos reparado, sobre todo en el primer capítulo. Si Sarduy eligió finalizar *Cobra* en las cumbres sempiternas de nieve de las montañas milenarias del Himalaya, donde se encuentra una de las regiones más recónditas y enigmáticas del orbe; si decidió, por otro lado, reincidir en esos páramos gélidos para los albores de su próxima narración, en compañía de otros lamas y prosélitos, pues ahí presenciaremos la partida del maestro (la última vez que girará la rueda un cuarto de vuelta<sup>481</sup>) y escuchamos a su lado esas misteriosas palabras finales; si inferimos porqué, según los versos de Xavier Villaurrutia que encabezan este apartado, la nieve es silenciosa ya que no puede decir nada más<sup>482</sup>, podemos, así, intuir también porqué el tiempo de Maitreya se avecina. No es una casualidad que esta cuarta novela se publique en 1978 porque tan sólo dos años antes José Lezama Lima dejaba la faz del globo. Murió a la edad de sesenta y seis años, una década después de publicar *Paradiso*, su obra maestra. Tanto ese personaje como dicha novela son fundamentales para el estudio de *Maitreya* y del propio Severo Sarduy. Al leer las páginas inaugurales de su cuarta narración no sólo asistimos al deceso del lama agonizante sino que además el autor pretende evocarnos el óbito de Lezama Lima, el mentor literario e intelectual del joven de Camagüey que viajó a Francia en 1959 y que nunca regresó. Adentrémonos en el legado de Lezama Lima, ese sabio orondo de Trocadero 162, aficionado al puro, obstinado por llevar la poesía a la resurrección, quien en muy ocasiones excepcionales abandonó la ‘isla en el cosmos’, Cuba.

---

<sup>480</sup> *Op. Cit.*, p. 1822.

<sup>481</sup> El cubano pone en boca de uno de los monjes esa referencia, oscura para quienes ignoran su procedencia. Se trata de la Rueda de la Existencia (o de Saṃsāra) de o Bhavacakra, que tuvimos oportunidad de examinar en la página 70 de este trabajo.

<sup>482</sup> Todavía no debemos reparar en ello pero el color blanco (de la nieve o del semen, por ejemplo) es, para Severo Sarduy, un simbolismo del vacío.

## Lezama Lama

Yo me he limitado a leer a Lezama, con fervor, estupor e incompreensión también, lo reconozco, pero de quienes he conocido, sé que tú eres quien lo ha leído más de cerca. Es decir, haciéndolo más tuyo, mezclándolo con tu escritura y con tu vida, acercándolo a tus propios “súbitos”. Además, ¿quién mejor que tú, que le prolongaste la vida a Luis Leng en *Maitreya*, para hablarme de Lezama?

Ana Nuño, *José Lezama Lima. Vidas literarias*.

La ambición literaria de un escritor se manifiesta *ad ovo* en la elección del maestro: Severo Sarduy no se agrega al rebaño de los Cien Mil Hijos de García Márquez, ni al de los epígonos de Faulkner, ni al de los seguidores anémicos de la novela *light*; poeta o funámbulo sin red, se arrima al magisterio de uno de los mayores y más arduos escritores castellanos de todos los tiempos: me refiero, claro está, al autor de *Paradiso y Oppiano Licario*.

Juan Goytisolo, *Sarduy, ‘in memoriam’*

COMO Ahab e Ishmael, como Siddhartha Gautama y Ānanda, como Sócrates y Platón, hay un vínculo inquebrantable entre José Lezama Lima y Severo Sarduy: el enlace entre un instructor y su aprendiz. El primero -que representa el maestro- nace en 1910, mientras el segundo -que encarna al discípulo- nace en 1937, entre ambos casi media una treintena. Una noche en la capital de Cuba, tras una función del ballet Bolshoi los dos se cruzan por breves instantes. El humo del habano del mentor cubre al jovenzuelo Sarduy quien escucha a Lezama declarar cómo la bailarina soviética, Irina Durujanova, “tenía la categoría y majestad de Catalina la Grande de Rusia cuando paseaba en su alazán por las márgenes congeladas del Volga”<sup>483</sup>. Palabras semejantes debieron asombrar a tal grado al camagüeyano que para 1967, cuando ya residía en Francia casi dos lustros, le escribe una carta a Lezama donde le habla de aquel encuentro. Su carta la

---

<sup>483</sup> Rafael Rojas, *Un banquete canónico*, p. 82; Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1160, e *Imágenes de tiempo inmóvil* en *Op. Cit.*, p. 1418.

acompaña con un estudio sobre *Paradiso*, donde anuncia la edición futura de la novela traducida al francés<sup>484</sup>. El viajero inmóvil de Trocadero 162 no recuerda haberse topado con Sarduy. En cambio, para el autor de *Maitreya* ese encuentro marcaría su vida.

Hemos enlistado ciertos rasgos que configuraron el aprendizaje y la enseñanza de Sarduy en los años que residió en Cuba. Como se sabe, él colaboró en numerosas revistas y antes de consagrarse a la pesada labor del literato redactó diversas críticas de arte en múltiples publicaciones. Bien, a la par de ello, se codeó con Rolando Escardó quien en 1949 le obsequia un ejemplar de *Orígenes*, la majestuosa revista dirigida por Lezama Lima y Rodríguez Feo durante doce años. Sarduy goza de plenitudes varias pues, cuando se traslada a Francia, acude a clases de semiótica y estructuralismo junto con Roland Barthes y frecuenta el grupo de *Tel Quel*. Las referencias polifacéticas que recopila con la sucesión del tiempo lo instruyen por un sendero que conduce su ejercicio literario temprano: el de definir a Cuba, tomar lo cubano como tema y preocupación de su pluma. Precisamente quien le aporta las mejores y más deslumbrantes alusiones para perfilar ese matiz es el orondo Lezama. En un principio, ese es el influjo legado a Sarduy, el que le posibilita bosquejar una Cuba con elementos atípicos a su realidad, como describir en ciertos episodios de *De donde son los cantantes* plantaciones de té o llanuras nevadas que figuren en los paisajes tropicales y selváticos de la isla.

La influencia que Lezama Lima ejerce en Sarduy no es sólo notoria sino determinante, categórica<sup>485</sup>. Tal es el furor que el camagüeyano toma del maestro que afirma vivir en la «Era Lezama»<sup>486</sup>. Con ello, Sarduy cifra un período, la literatura latinoamericana y en particular la cubana, de la mitad del siglo XX, así como un estilo, el neobarroco. Y naturalmente, quien se alza incólume e incomparable durante este intervalo es Lezama Lima, emperador y suma potestad de una estética que -para el autor de *Barroco*- oscila entre dos tiempos; estética para la cual el curioso de hoy -cualquier

---

<sup>484</sup> Gustavo Guerrero nos relata una precisión irresistible al respecto: “La admiración y la fidelidad del discípulo le llevan a convertirse, además, en esos años, en el principal defensor de Lezama Lima en Francia. Como director de la colección hispanoamericana de las Éditions du Seuil, Sarduy trabaja con esmero, junto a Didier Coste, en la traducción francesa de *Paradiso* que sale a la luz en 1971. También es él el primero que escribe una reseña sobre la novela en la prensa parisienne. En esta nota, que publica la *Quinzaine littéraire*, presenta a Lezama Lima como al Proust cubano y, desde las primeras líneas, afirma que *Paradiso* es “uno de los libros del siglo”.” Gustavo Guerrero, *Sarduy y Lezama Lima a la sombra del espejo de obsidiana* en *La religión del vacío*, p. 187.

<sup>485</sup> Cfr. Adriana Méndez Rodenas, *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*, p. 15.

<sup>486</sup> Cfr. Francisco Cabanillas, *Escrito para Severo, una relectura de Sarduy*, p. 11; Rafael Rojas, *Op. Cit.*, p. 83.

intérprete de la literatura- tiene una misión asignada<sup>487</sup>. De acuerdo a sus palabras, Sarduy vive en «Era Lezama» debido a que ha logrado con tino y precisión descifrar el código del mentor, su orden subversivo, su aparente caos semántico y sintáctico. Sondeemos una entrevista realizada por Harold Alvarado al natural de Camagüey donde se detalla con mayor rigurosidad ese punto:

Mi obra, entre comillas, está pues inserta digamos en el discurso inaugural del maestro; yo no quedaré, por supuesto, ante la pequeña historia (a pesar de la Enciclopedia que ya me incluye), como un escritor, sin embargo, yo creo y de esto sí estoy orgulloso, y señalo mi situación muy fanfarronamente, yo creo que yo quedaré como el que ha visto, el que ha visto al maestro, el que pudo señalarlo, no soy el primero, por supuesto, Cintio [Vítier] o José Rodríguez Feo lo vieron antes que yo, el primero que se ha dado cuenta de su inmensidad y el que, para repetir un pequeño texto que hice en homenaje a él, el que sabe que vive en la «Era Lezama».<sup>488</sup>

La «Era Lezama» corresponde, así, a los tiempos del neobarroco pero también puede representar sin traba alguna el descenso de Maitreya, ese momento en el que el futuro Despierto decide instruir a nuestra especie una vez apagadas y extintas las enseñanzas de Gautama Buddha. Si recordamos aquel párrafo sugestivo del primer episodio de *Maitreya* en que por única ocasión el autor inscribe el nombre de la efigie búdica comenzamos a esbozar porque Sarduy equipara a José Lezama Lima con el Maitreya mitológico y, vale decir, con Śākyamuni, el Buddha legendario. En dos ensayos suyos, *El Cristo de la rue Jacob* y *La simulación*, encontramos dos inscripciones imprescindibles para vincular a Buddha con el rollizo Lezama:

[...] la cultura de Lezama lo abarca, con ese vistazo del león que es uno de los atributos del Buddha al nacer, *al mismo tiempo todo*. Una simple página puede ensartar, como en un espejismo semántico, el pitagorismo improvisado y asimétrico, Le Corbusier, un cofre alemán de relieves barrocos, un cuadro de Breughel, una mayólica con una limosnera argelina, un pandero, el rococó Luis XV, Quentin La Tour, el Concilio de Trento, un carcaj escarlata, el Greco, Swedenborg, Boehme, Baudry, autor de un *biscuit*, para atenernos a las referencias explícitas, pues la extensión de las connotaciones y bifurcaciones abarcaría la totalidad enciclopédica.<sup>489</sup>

---

<sup>487</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Nueva inestabilidad*, p. 1374. Dicha 'misión' fue consignada en este trabajo en la página 47.

<sup>488</sup> Con Severo Sarduy en *el Café de Flore*, entrevista realizada por Harold Alvarado Tenorio, en *El Mundo* (Medellín), 24 de noviembre de 1979, p. 15. Ápuđ, Roberto González Echavarría, *La ruta de Severo Sarduy*, p. 15.

<sup>489</sup> Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob* en *Obra completa*, Tomo II, p. 97. Abarcar todo de un zarpazo, de un golpe furtivo, nos evoca a la vez una inscripción curiosa de Borges en la que describe con sorpresa la sabiduría de Buddha: "En el budismo se repite el dibujo. Los primeros textos narran que el Buddha, al pie de la higuera, intuye la infinita concatenación de todos los efectos y causas del universo, las pasadas y futuras encarnaciones de cada ser; los últimos, redactados siglos

Y así después:

Donde los otros ven blanco y negro, Lezama ve gris; ceniza obsesiva donde sólo percibo semen y carbón. Aúna en el futuro hipertélico, o en un pasado sin opuestos, adánico y primordial, las voces antípodas y excesivas del blanco y el negro, atravesados en diagonal como por el alfil los cuadrados del ajedrez. Noche germinativa y hermética, día incandescente salpicando la tela con el chisporroteo anaranjado de la significación: reunidos y anulados en el sentido de la ceniza, gris del pensamiento sin límites ni centro. El vacío es la forma, la forma es el vacío: la ceniza soplada anuda los opuestos. El oro de la arena, el día del sentido arde y asciende: brasas.<sup>490</sup>

Tenemos en estos casos dos observaciones que enlazan al príncipe de los Śākyas con Lezama Lima: la primera consiste en uno de sus atributos, el de poder abarcarlo todo como una mirada de león mientras que la segunda rememora uno de los versos más significativos de *El Sūtra del Corazón*, ‘el vacío es la forma y la forma es el vacío’. En la primera nota, Sarduy nos habla de la cultura exacerbada de Lezama, su capacidad acaso incomparable de amalgamar citas, reminiscencias, evocaciones, la cual exige una cultura muy rica y amplia para asimilar ese piélago de alusiones; en la otra nos menciona cómo al anular las antípodas, los contrarios, las palabras y las frases del maestro Trocadero 162 adquieren matices inusitados perfilándose hacia el «anaranjado de la significación». Tiene, por demás, sentido asemejar a Lezama con Maitreya debido a que ambos representan para Sarduy una potencia a expresarse, una posibilidad, una contingencia pues uno (Lezama) personifica el carácter más elevado, el genio, el cénit del neobarroco, una estética que para Sarduy se expresará con visibilidad inconfundible en tiempos futuros; otro (el Buddha que vendrá), como se sabe, simboliza la esperanza de una figura redentora.

Al trazar elogios y exposiciones encomiables, al enaltecer en demasía a Lezama, al comentar con reverencia, encanto y admiración el inmenso legado que el maestro le otorga, Sarduy se proclama a sí mismo como un «heredero», el que descifra ese código recargado e hiperbólico. La obra de Lezama Lima no sólo le concede a Severo Sarduy ciertos epígrafes (*Colibrí*, la novela posterior a la que analizamos, se abre con una frase de *Paradiso*; *Dispersión*, *Falsas notas/Homenaje a Lezama*, fragmento de *Escrito sobre*

---

después, razonan que nada es real y que todo conocimiento es ficticio y que si hubiera tantos Ganges como hay granos de arena en el Ganges y otra vez tantos Ganges como granos de arena en los nuevos Ganges, el número de granos de arena sería menor que el número de cosas que *ignora* el Buddha.” Jorge Luis Borges, *De alguien a nadie*, en *Otras inquisiciones*, p. 220. Nota al pie 1°.

<sup>490</sup> Severo Sarduy, *La simulación* en *Obra completa*, Tomo II, p. 1342.

*un cuerpo*, nos muestra un trozo de *Sierpe de don Luis de Góngora*) o cuantiosos influjos (como el de orlar su propia literatura con uno de los nexos preponderantes de la poesía, el «como»<sup>491</sup>); ni sólo le permite leer con devoción las páginas de su mecenas intelectual para así rastrear las fuentes que originaron o condujeron dichas cuartillas (lo que explica, por ejemplo, la exégesis que Sarduy lleva a cabo de la carta de su mentor, fechada el 21 de julio de 1969; lo que también esclarece cómo el camagüeyano, al realizar su propio estudio sobre el barroco, habla de Góngora como lo hizo Lezama) sino que, además, le permite asumir su pasión. En palabras de Sarduy:

Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su *pasión*, en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación, y padecimiento, agonía. Saber que el descifrador, precisamente porque impugna y perturba el código establecido, está condenado a la indiferencia, o a algo que es peor que la franca agresión y el ataque frontal: la sorna. Cualquier detalle puede servir de enseña ensangrentada a los detractores -su sexualidad, por ejemplo-; cualquier de sus textos, fruto de noches sin noche, de años de retiro y silencio, puede ser asimilado a un «mariposeo», cualquiera de sus evasiones a una intriga. [...] Heredero es también el que, en el relámpago de su lectura, se apodera de esta soledad y la asume con la certeza de que si no fuera por la enajenación, la vida actual no lograría alcanzar su logos.<sup>492</sup>

Precisamente en la carta referida, Lezama apunta esa acotación enigmática, aquella que se refiere a la enajenación. Sin embargo, el motivo de la epístola no consiste en desentrañar ningún acertijo: Lezama, quien para 1969 no gozaba de buena salud, es

---

<sup>491</sup> En *Maitreya*, por ejemplo, el nexa «como» se encuentra 296 veces alrededor de la narración, lo que atestigua la importancia y la vitalidad que para Sarduy radica en esa palabra, evidencia del magnetismo con que Lezama sedujo su literatura. En cuanto a una prosa poética en la pluma sarduyana, Gustavo Guerrero dice lo siguiente: “Tras la huella del maestro, Sarduy concibe y compone sus novelas, en más de un sentido, como si se tratara de largos poemas.” Gustavo Guerrero, *Op. Cit.*, p. 187.

<sup>492</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1413. La siguiente nota de González Echavarría precisa porqué Sarduy se siente atacado desde distintos frentes, como la sorna o como su propia sexualidad: “En su difundido ensayo *Calibán* (1971), Roberto Fernández Retamar, apelando a matices cubanos de algunas palabras que rebajan notablemente el nivel de su texto, se refiere al “mariposeo neobarthesiano de Severo Sarduy”. *Cfr.* Roberto González Echavarría, *Op. Cit.*, p. 49. En un artículo muy valioso sobre este punto particular, Rafael Rojas nos comenta lo siguiente respecto del «mariposeo» de Sarduy: “La frase sobre el “mariposeo neobarthesiano” de Roberto Fernández Retamar [...] era, desde luego, ofensiva, ya que la misma condensaba el rechazo marxista-leninista al estilo y a la homosexualidad de Sarduy y al pensamiento postestructuralista que comenzaba a personificar Barthes. Pero la frase, publicada en 1971, respondía a la crispación retórica de la guerra fría cultural y, específicamente, al debate entre las revistas *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo*, que zanjaba las adhesiones y disidencias al socialismo cubano en América Latina. Cuando en 1966 estalló aquel debate, luego de la revelación por *The New York Times* de que la CIA había financiado al Congreso por la Libertad de la Cultura, entre 1953 y 1963, y que este último, y más tarde la Fundación Ford, se encargarían de impulsar la edición de *Mundo Nuevo*, se precipitó la fractura ideológica de los escritores latinoamericanos.” Rafael Rojas, *Mariposeo Sarduyano* en *La Habana Elegante*, [http://www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2011/Invitation\\_Rojas.html](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2011/Invitation_Rojas.html)

invitado por Sarduy a Francia para que él mismo acoja con alegría la traducción francesa que se realiza de *Paradiso*, preguntándole por otro lado si su novela debería aparecer en uno o en dos tomos. Declina la invitación con la elegancia que siempre lo caracterizó, cuando menciona la imposibilidad de ‘compartir la piña barroca de Sceaux’. La carta del maestro, según la transcribe Sarduy, consta de tan sólo cuatro párrafos, pero al discípulo le toma treinta y dos comentarla, glosarla, explicarla. Desde la primer apostilla suya, Sarduy busca descifrar las palabras de Lezama. Como lector experto de Góngora, el maestro de Trocadero 162 gusta de recargar sus enunciados con metáforas y figuras retóricas; así, en ese primer comentario Sarduy menciona que ‘la piña barroca de Sceaux’ es una metáfora de la repostería local. Como se sabe, la metáfora es aquella figura que siempre funciona con dos elementos, uno que sustituye a otro al desplazar este último. Ahí donde el alumno ‘provinciano’ de Camagüey identifica en la frase de su maestro un despliegue de majestad culinaria también va a reconocer, aunque más veladamente, el tema de una revolución, la de los mambises, gestada en 1868 -treinta años antes de la independencia de Cuba- en contra de España. En apariencia no hay relación entre la repostería y la revuelta pero para la novela de nuestro interés vincular esos hechos es imprescindible por una precisión en la que pronto ahondaremos. En la apostilla sarduyana leemos lo siguiente:

Pero este rasgo acaramelado [el de la repostería] no es más que el sello de una conquista o una apropiación más vasta, en que Lezama reconoce el brío de la gente mambisa, los indicios de la independencia, un atisbo de subversión: «... la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad y las sorpresas de la cubana, que parece española pero que se rebela en 1868.»<sup>493</sup>

Como consecuencia, no sorprende que las dos últimas glosas de la carta de Lezama realizadas por Sarduy se enlacen con la primera, aquella tocante a la rebelión de los mambises. El habanero recuerda al inmortal autor de *Les Fleurs du mal*: ‘Por eso Baudelaire tuvo que pedir ayuda al demonio de la lucidez, especie de la enajenación’ y así su discípulo señala que lo que obra de Lezama aporta a la literatura y a la cultura es, en general, una tríada que desde la apariencia y la lejanía brinda nuevas luces y matices distintos a lo que antes era imposible o difuminado de ver. Es decir, para Sarduy, la importancia de Lezama radica en que -como se ha dicho- no sólo su literatura es de una composición exquisita y magnífica sino que, a la par, dota al español, el vehículo donde se expresa dicha literatura, de características inusitadas, inéditas. Con Lezama (y vale

---

<sup>493</sup> Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob*, p. 95.

decir, también con José Martí<sup>494</sup>) la lengua española adquiere en Cuba su señorío. Esa enajenación referida no es otra cosa que la posibilidad de alcanzar un *logos* renovado, precisamente el deseo anhelado por Lezama Lima durante su vida entera: ‘llevar a la poesía a la resurrección’. De acuerdo a él mismo si no existiera la enajenación la vida no alcanzaría su *logos*, al suprimir esa enajenación la vida mutaría en una llanura de nieve pues el propio San Agustín exigía que existiesen herejes o Baltasar Gracián afirmaba que el mundo se concierta de desconciertos<sup>495</sup>. Una suerte de antípodas enarbola esa vida aludida por Lezama y allí donde hay luz se necesita también de la sombra. Esa dicotomía palpable permite otro color, según Sarduy, y por ello el maestro no sólo ve el blanco y el negro sino el gris.

Curiosamente, en el ensayo *El barroco y el neobarroco* aparecen ciertos fragmentos casi idénticos a los de *El Cristo de la rue Jacob* en los que se habla de la herencia a la cual Sarduy se ha hecho acreedor al decodificar la palabra de Lezama, al asumir su magnificencia, su peso, su densidad. Pero, en el caso de *El barroco y el neobarroco*, pese a publicarse antes que el otro ensayo mencionado, encontramos diferencias útiles para comprender la importancia y la influencia del maestro Trocadero 162 en su aprendizaje:

Herederero es el que descifra, el que lee. La herencia, más que una donación, es una obligación de hermenéutica. Herederero es el que, gracias a la fulguración de un desciframiento se apodera instantáneamente de un saber. Champollion, tan presente y no por azar, en Lezama, al traducir la piedra cifrada, al leerla, hereda en ese momento y nos transmite la noche milenaria de los jeroglíficos, el saber inscrito en el basalto [...]. El herederero pues, al descifrar, funda. La interpretación es un cimiento. Pero si Lezama, como Hölderlin, es el antecesor, el adelantado, el que vuelve desde el porvenir, ¿cómo heredar no lo que nos precede, sino lo que nos sucede, lo que vendrá después de nosotros y que nadie puede sobrepasar?<sup>496</sup>

Por lo tanto, quien se dice herederero, quien acepta esa responsabilidad, ese deber, asume su compromiso como hermeneuta y como intérprete (¿qué mejor ejemplo

---

<sup>494</sup> Así nos lo hace saber Gustavo Guerrero cuando menciona que para Sarduy tanto Lezama como Martí elevan la palabra cubana a su máxima expresión: “De ahí que [Sarduy] no dude en añadir, al *patch work* de *Dispersión. Falsas notas...* un fragmento de las conversaciones de *Mundo Nuevo* donde afirma que el maestro habanero y José Martí representan, cada uno en su siglo, “dos respuestas, en el nivel de la escritura, a la pregunta sobre el ser cubano” e incluso los dos momentos en que “la palabra cubana ha llegado a su majestad”. Gustavo Guerrero, *Op. Cit.*, pp. 183-184.

<sup>495</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Op. Cit., Ibid.*

<sup>496</sup> Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, pp. 1411-1412.

compartió Sarduy en el párrafo de arriba al mencionar a Champollion, a quien mencionamos de manera fugaz en *Carabelas en tierra*, apartado del capítulo anterior?). Sarduy se pregunta cómo si su maestro está adelantado a su tiempo se debe heredar su legado y se responde que posiblemente la única forma de hacerlo es «descifrar a contracorriente» pues al leer al autor de *Paradiso* su palabra se proyecta hacia el porvenir, se vuelve presente. Heredar el universo del habanero orondo no permite, según Sarduy, plantearse siquiera la opción de comentar a Lezama ni mucho menos de imitarlo. Inclusive no se trata sólo de descifrar su enigma, su incógnita, sino es menester del exégeta, del auténtico heredero, «adivinar». Al surcar las páginas que este novelista le dedica a Lezama Lima no olvidamos los enlaces entre el bodhisattva y Gautama Buddha ya que las similitudes son claras: un bodhisattva, como recordamos, rechaza el nirvāṇa individual para acogerse a la salvación de cuanta criatura imaginemos; un bodhisattva más que interpretar la palabra del hijo de Śuddhodana acude a la adivinación, tal como lo describe el ejercicio del kōān, que pronto escudriñaremos. Lezama Lima es, pues, aquel Buddha rollizo (en China los fieles llaman a ese Despierto rechoncho ‘Budai’) y Severo Sarduy, quien busca recuperar a su guía acogiéndose por completo a su legado, es el bodhisattva. La palabra de Lezama, como la figura mítica Maitreya, se proyecta así hacia el futuro, hacia quien está dispuesto a escuchar el estruendo del neobarroco: esa vorágine que nos hace perder el sentido de la oración, ese cúmulo de referencias acaso inagotable.

Más que cualquier otro libro suyo, *Maitreya* es el testimonio literario de Sarduy que le debe la existencia misma a José Lezama Lima. Es el homenaje por antonomasia a su mentor: es una búsqueda pues Severo lo ha perdido, pero también es una parodia y una burla, una probable declaración de amor del joven al veterano y la continuación de *Paradiso*, pues no olvidemos que uno de los personajes menos trascendentes de dicha novela, el cocinero chino Luis Leng, aparece en el libro de Sarduy y ahí asume un protagonismo imprescindible para el desarrollo del texto. Para el momento de la muerte de Lezama, Sarduy redacta el esbozo de *Maitreya*<sup>497</sup>, dedicado al maestro desde luego, y lo publica en un libro que porta su propio nombre, *Severo Sarduy*. Aunque el borrador de *Maitreya* carece de la anécdota principal de la versión acabada y pese a no incluir

---

<sup>497</sup> Dicho esbozo no sobrepasa la veintena de páginas y se divide en tres apartados numerados. Cfr. Aguilar Mora, Jorge; Barthes, Roland; Fossey, Jean-Miche; González Echavarría, Roberto; Jill Levine, Suzanne; Ortega, Julio; Rodríguez Monegal, Emir; Sollers, Phillippe. *Severo Sarduy*. Editorial Fundamentos. España, 1976, pp. 157-176.

todavía un buen número de los personajes esenciales de la misma, vaya que sí hace un énfasis explícito del núcleo de la ficción. Nos referimos, por supuesto, al fragmento que toma de *Paradiso* y con el cual es posible afirmar sin lugar a dudas que su propio texto da comienzo pues, aunque el camagüeyano no hace uso de esta cita para iniciar el manuscrito ni la versión final de *Maitreya*, sí que es válido inferir que la parte empleada de la novela de Lezama propició y generó la cuarta narración de Sarduy. ¿No es la intratexualidad uno de los ejemplos del estudio *El barroco y el neobarroco* que de acuerdo a este barthesiano latinoamericano genera más textos al participar activamente o no del acto de la escritura? Como recordamos esa característica permite que las citas exógenas al texto lo conduzcan por un camino que por sí solo no podría recorrer; permiten al texto una reinterpretación y un sentido diferentes. Severo Sarduy emplea este fragmento de *Paradiso* como eje nodal de *Maitreya*:

“(Al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía Luis Leng el señorío de la confiture, donde se había refugiado su pereza en la Embajada de Cuba en París. Había servido, más tarde, mucho pastel y pechuga de pavipollo en North Caroline. De regreso a Cuba, formó al mulato Juan Izquierdo, que añadió a la tradición la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad y las sorpresas de la cubana, que parece española pero que se revela en 1868. (1) Al triunfo de la revolución, y más por falta de materiales para tratar el carnero estofado de cinco maneras que por convicción o desaliento habían emigrado, el chino y su alumno, a las fondas criollas de la octava avenida, pero, repugnados por el abuso demagógico de la salsa de soja, y por los almíbares y pastas refistoleras con que la cocina cubana trataba de mantener su exuberancia en el exilio, habían vuelto a París de donde la destreza de ambos para el adobo de los camarones había encontrado merecidas reverencias).<sup>498</sup>

Cabe preguntarnos, por último, porqué además de dignarle vida extra a uno los personajes de Lezama, Severo Sarduy utiliza este fragmento acaso baladí de *Paradiso* como el basamento para su novela. La tutela de Lezama Lima<sup>499</sup> en torno a su alumno de

---

<sup>498</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 169. El (1) indica la fuente. Así la transcribe el natural de Camagüey: “Ver José Lezama Lima, *Paradiso*, capítulo I, pág. 17. (Ed. Fundamentos, 1974)”. En la versión final esta cita sufre ligerísimas modificaciones, como la eliminación de ciertas comas o nexos. Sí cambia la fuente, sin embargo. Para la versión última hace uso de esta edición de la novela cumbre de Lezama: “José Lezama Lima, *Paradiso*, Era, México, 1968, cap. I, p. 17.” *Maitreya*, p. 643. Otros ejemplos de intertextualidad en la versión final de *Maitreya* se encuentran en los siguientes fragmentos: “El vacío es la forma, la forma es el vacío.” (p. 590), versos que forman parte de *El Sūtra del Corazón*; “—Ésta es la última vez que nazco. No volveré más, but all pue, I shall go, from here, to Nirvāṇa.” (p. 597) que Sarduy toma de *Buddhist Scriptures* (“Never will I come back here, but, all pure, I shall win Nirvāṇa!” Edward Conze, *Op. Cit.*, p. 239); así como los epígrafes de la novela, el primero también tomado del texto de Conze (p. 586), y el segundo, que corona *El Doble II-I* (p. 650), consignado en dos textos, uno de Pierre de Lancre y otro de Julio Caro Baroja, que retoma al anterior.

<sup>499</sup> Una curiosa inscripción de Adriana Méndez Rodenas implicó rotular así, ‘Lezama Lama’, este apartado: “un lama (L[ez]ama) muere en un lejano monasterio del Tíbet y anuncia su llegada futura como Instructor.” Adriana Méndez

Camagüey jamás va a abandonar su pluma mientras viva, su orientación y guía nos recuerda al lama cuyo espíritu, aun tras haber fenecido, no abandona en ningún momento a sus discípulos más allegados. Hay ejemplos similares en el devenir humano: las palabras de Buddha continuaron adiestrando a Ānanda, así como a otros cuatro monjes, más allá de la muerte para que por cuenta propia logaran la iluminación; Sócrates, el filósofo que decidió ingerir la cicuta, no se propuso extender su instrucción allende ese trago y, sin embargo, logró que otro filósofo, Platón, cifrara la existencia de su maestro en páginas inolvidables. Y ya que introducimos en estas notas a Buddha y a Sócrates hablemos ahora de dos personajes imprescindibles en la novela *Maitreya*.

---

Rodenas, *Op. Cit.*, pp. 43-44. Ana Nuño brinda luces esclarecedoras respecto al apellido del maestro Trocadero 162: “Parece que hay dos pueblos con el nombre de Lezama, uno en Álava, entre Amunio y Orduña, y otro en la provincia de Vizcaya, al este de Bilbao. Los Lezama cubanos serían originarios de este segundo caserío. Pero en cuanto al significado del nombre, [...] Julio [Caro] citó tantas fuentes y consultó tantos legajos de registros civiles, que acabé perdiéndome. Saqué en claro sólo que “leize” significa “abismo” o “sima”, y creí entender que la partícula “lez” es la preposición “como”, “en calidad de”, y que “ama” es la “madre.”” Ana Nuño, *José Lezama Lima. Vidas literarias*, p. 71.

## El Instructor, sombra y parodia de Krishnamurti

A veces, cuanto más severo y triste es el rostro,  
tanta más gracia tiene lo que se dice.

Cicerón, *Del orador*. Ápud Pere Ballart,  
*Eironeia*.

EN la única nota al pie del escrito *Tibet sur Seine* (fechado en 1989), fragmento del texto *Autorretratos*, advertimos que Severo Sarduy encontró (sin aclarar cuándo) en una librería de viejos de Buenos Aires el «thriller espiritual» *Krishnamurti, los años del despertar*, de Mary Lutyens<sup>500</sup>. Gustavo Guerrero en la *Nota filológica preliminar* que precede la *Obra completa* de Sarduy nos comenta un aspecto del pasado del escritor. Acabamos de mencionar en el crepúsculo del apartado anterior que cuando Lezama muere su discípulo le dedica el primer manuscrito de *Maitreya*. Guerrero menciona lo siguiente sobre ese borrador:

No es difícil entrever que el relato reproduce aquí algunos elementos de la biografía del sabio Krishnamurti, una figura que Sarduy conocía bastante bien desde sus años de Camagüey, pues sabemos que sus primeras armas literarias en la provincia se confunden con su participación en el grupo teosófico que dirigía la poeta Clara Niggerman.<sup>501</sup>

Para la versión final de su cuarta novela, el autor decide eliminar tanto las alusiones explícitas de Krishnamurti como a otro personaje, la misteriosa Lady B. Conviene citar en este espacio los párrafos del primer manuscrito donde ella aparece para que entreveamos las intenciones de Sarduy de hacer de uno de los personajes principales de *Maitreya*, el Instructor, una sombra y una parodia de Jiddu Krishnamurti:

Nuestra sociedad de Londres convocó a reunión urgente. Lady B., rusa blanca, con su sombrero del mismo color, nos recibió a deshoras en una saleta atestada de platillos rojos con pétalos, retratos, en sepia, de instructores, y hasta algunos demonios de bronce lujuriosos y enredados. Sus gestiones astrales

---

<sup>500</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Tibet sur Seine* en *Autorretratos* en “Obra completa”, Tomo I, p. 46, nota al pie 1°.

<sup>501</sup> Gustavo Guerrero, *Maitreya* en *Nota filológica preliminar* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo I, p. XXIX. También François Wahl menciona el acercamiento teosófico de la adolescencia de Sarduy en Camagüey: “Hay que recalcar también la alusión al círculo teosófico camagüeyano que de adolescente frecuenta y donde la personalidad fuerte era la poeta Clara Niggerman con la cual Sarduy se comunicará hasta su partida; esto provocó para él la primer huella de un exotismo ideológico que más tarde -la transición la haría Krishnamurti- lo conduciría a la India.” François Wahl, *Severo de la rue Jacob* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1473.

habían arrojado, finalmente, las coordenadas del sitio: –Nacerá- dijo, enguantada- cerca de un mandala tan imperceptible como el plano de una catedral antes de que, por milagro, la nieve lo deje al descubierto. Lo he visto junto a esas geometrías que se desmoronan devoradas por dos tipos de hongos, bañándose en un arroyuelo. Su cuerpo es liso y brillante. Un arcoíris de anchas franjas arranca de sus pies.

Se trataba más bien de un pantano con reflejos verdosos, donde al alba, campesinos caquéticos defecaban, bebían y cumplían las abluciones rituales. Allí se bañaba, en efecto: el lino mojado le dibujaba sobre el cuerpo pliegues concéntricos; sobre los hombros le caía, untado de grasa, el pelo negro y duro; de azul y de morado lo garabateaba rápido la luz filtrada por árboles tan frondosos que en sus copas había cabañas de junco para santones y atarantados: hasta los arbustos rojos, entre helechos gigantes, caían las escaleras de sogas. El agua bajaba, salpicando detrás de la bruma, entre grandes piedras, blancas y regulares, con flechas rojas para exploradores.

Era el séptimo hijo de una familia de la casta más baja. Lo rodeaba, es verdad, una aureola blanca, o era espejeando entre las hojas lechosas de los lichis, la claridad naciente. A lo lejos, una musiquita de marimbero mareado: los altavoces de un hotel construido sobre la cascada. En el círculo de los prismáticos, abiertos los brazos como alas, la atravesaban dos niñas traje sastre gris cantimplora y boina.

¿Sus primeras palabras? Lady B., aún las ignoraba cuando, vibrando la espiral de sus muelles, el gran reloj de caoba dio las cinco. Sabía, eso sí, que a su advenimiento el océano iba a perder mucha agua, tanta, que el dominador del mundo podía atravesarlo a pie. La India –añadió, sacándose con los dientes un guante-, será tan extraña y plana, que todos los hombres tendrán el privilegio de vivir en ella. Ni crimen ni maldad habrá en sus innumerables habitantes, que se complacerán en hacer el bien. Del suelo, libre de tempestades, cubierto de una yerba fresca y suave al paso como las hojas del algodón, brotará delicioso aroma, y, sin trabajarlo, arroz sabroso. Los árboles darán al mismo tiempo hojas, flores y frutas; serán milenarios y tan altos como llega la voz humana. De sus ramas, y de varios colores, caerá la seda.

Las coordenadas -proximidad de un mandala, arroyo, etc- coincidían también con las de un templo lejano; dos tigres de yeso pintado, vigilaban la entrada.<sup>502</sup>

Preguntémosnos de inmediato por qué el autor decidió eliminar a este personaje de la versión final de *Maitreya*. Y para responder esa cuestión debemos indagar en una figura cuya existencia no corresponde a la literatura sino a la realidad: Helena Blavatsky. El ocho de septiembre de 1875, casi un siglo antes de la publicación de la novela de nuestro interés, se funda en Londres la Sociedad Teosófica gracias a ella misma y a Henry Olcott<sup>503</sup>. Dicha sociedad basa su saber en múltiples disciplinas y contextos particulares -pérdida de fieles en el cristianismo, una simpatía exacerbada por

---

<sup>502</sup> Severo Sarduy, *Maitreya* en Severo Sarduy, pp. 157-158. En efecto, en la versión final de esta novela el comienzo del segundo apartado o capítulo, *El Instructor*, coincide en demasía con el último párrafo que hemos citado: “Dos tigres de yeso pintado, ojos de cebolla, grandes colmillos, vigilaban la entrada posterior del templo” Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 594.

<sup>503</sup> Cfr. Frédéric Lenoir, *El budismo en Occidente*, p. 147.

el budismo, la conjunción entre ciencia, medicina y religión. En los últimos veinticinco años del siglo XIX el esoterismo cobra una importancia sin precedentes en Europa y el cristianismo, que ya estaba en crisis, se degrada: numerosos fieles y adeptos abandonan esa fe. Por otro lado, como se ha dicho, también en ese siglo el Oriente hace salivar a los eruditos blancos y el budismo se abre paso y cauce a través de las poblaciones occidentales. Y aunque Henry Olcott es el primer presidente de dicha sociedad el alma de la misma es, sin duda, Helena Blavatsky. Nacida en 1831 y de noble cuna rusa es obligada a contraer matrimonio a los dieciséis años con un general que por su edad podría ser su padre. En 1848 abandona el seno matrimonial y en compañía de una amiga acaudalada recorren las regiones de Asia Menor, Grecia y Egipto, periplo que finaliza cuando Blavatsky se instala durante una temporada en Londres. Turbulencias varias agitan su vida a partir de entonces, momentos en los que se reconcilia con su padre al regresar a casa, oficia de guerrera al lado de los italianos carbonarios en 1866, convalece en París a causa de las heridas, establece en El Cairo el ‘Club de los Milagros’, sitio en el que trabaja como médium -cobrando regalías, desde luego-, ahí es acusada de fraude y tras un breve retorno a la capital francesa se embarca hacia Estados Unidos, lugar de fundación de la sociedad. Clama a viva voz haber pasado siete años en el Tíbet, lo cual es rigurosamente falso<sup>504</sup>. Olcott es el primero en caer en su treta. Se encuentran el 14 de octubre de 1874 en Vermont. Tapizan, como Schopenhauer, las repisas de sus reuniones con estatuas de Buddhas. En menos de un año, pues, deciden fundar la Sociedad Teosófica y Blavatsky codifica una serie de reglas para la congregación<sup>505</sup> (todavía vigente en nuestros días). El ardid de esa mujer precisa inclusive que una ‘Gran Logia blanca’ gobierna espiritualmente al mundo, cuyos miembros son:

filósofos o fundadores de religiones conocidos de todos: Abraham, Moisés, Salomón, Confucio, Buddha,  
Lao Tse, Sócrates, Platón, Jesús, Jakob Böhme, Francis Bacon...<sup>506</sup>

---

<sup>504</sup> Cfr. Frédéric Lenoir, *Op. Cit.*, pp. 155-156.

<sup>505</sup> Es interesante enlistar esas normas pues Sarduy, que seguramente las conoció, parece influido por el magnetismo de la preceptiva: “Nuestra primer meta es constituir el núcleo de una Fraternidad universal de la Humanidad sin distinción de raza, color o creencia; nuestra segunda meta consiste en estimular el estudio de las Escrituras arias y otras, así como las religiones y ciencias del Mundo, demostrar la importancia de la antigua literatura asiática, en particular de las filosofías brahmánicas, budistas y zoroástricas; y nuestra tercer meta es profundizar en todos los aspectos posibles en los misterios ocultos de la Naturaleza, y muy especialmente en los poderes psíquicos y espirituales latentes en el hombre.” Helena Blavatsky, *La Clef de la théosophie*, La Compagnie Théosophie, 1946, p. 47. Ápud, Frédéric Lenoir, *Ibid*, p. 157.

<sup>506</sup> *Ibid*, pp. 160-161.

Blavatsky augura que todos esos dirigentes se han manifestado intermitentemente en el Tíbet; los denomina ‘Maestros Invisibles’. Oleadas de ovaciones y aprobación cubren los preceptos de Helena Blavatsky y de la sociedad. Cabe añadir que el mástil intelectual de dicha congregación recae en un budismo esotérico, aquel capaz de aprenderse en libros y manuales y no a través de la instrucción directa de un mentor. En esencia, la sociedad recopila distintos elementos y diversas influencias de campos varios del saber humano, así la idea que tiene del tiempo es la concepción lineal heredada de la Biblia y considera que la historia es progresista; propone a Buddha como el prototipo del hombre perfecto; se apoya en la ley del karma; difunde un mensaje de tolerancia y presenta al Tíbet como una tierra mágica donde se legitima su doctrina. No es exagerado afirmar que el teosofismo es el “primer sincretismo cristianobudista de la historia”<sup>507</sup>. Establecidos temporalmente en Sri Lanka tras una estancia en la India, donde levantan los cimientos de otra sucursal del grupo, Blavatsky y Olcott se convierten al budismo con lo que dicha ‘religión’ gana sus primeros feligreses de Occidente. El pueblo ceilanés acoge con entusiasmo y júbilo la conversión de aquellos blancos y eventualmente ese cambio de fe promoverá la independencia de la isla en contra de los británicos. En Colombo, la capital de Sri Lanka, Henry Olcott fue inmortalizado porque una calle ostenta su nombre. Y, sin embargo, el éxito de la Sociedad no está a salvo de la crítica pues hubo detractores de sus leyes y de sus miembros fundadores. Señalemos esta acotación que por sí sola califica prístinamente a Helena Blavatsky:

En la página 163 de la publicación *Proceeding of Society for Physical Research* se cuenta cómo Richard Hodgson, miembro de la Sociedad de Investigaciones Psíquica de Londres junto con miembros como John Ruskin, William James o Henri Bergson, descubre los cataclísmicos fraudes de Blavatsky: «que no es la portadora de videntes que el público ignora, ni una aventurera vulgar, sino que ha conquistado su lugar en la historia como una de las impostoras más interesantes, cuyo nombre merece pasar a la posteridad.»<sup>508</sup>

Es evidente que Severo Sarduy se basó en Helena Blavatsky para el personaje Lady B. Aun cuando ésta no aparece en la versión final de *Maitreya* el influjo de la figura y la personalidad de la fundadora de la Sociedad Teosófica repercute notoriamente en el desarrollo de la novela y en particular en el de un personaje

---

<sup>507</sup> Frédéric Lenoir, *Op. Cit.*, p. 170.

<sup>508</sup> *Ibid*, p. 207.

protagónico e imprescindible en la narración: el Instructor. Este individuo es la reencarnación del lama agonizante que fenece en el primer episodio del libro. Cuando un grupo de acólitos observa silencioso y atento a su maestro moribundo, éste anuncia el sitio exacto donde comenzará su próxima vida, que se encuentra en la India. Esta descripción es un eco visible del primer párrafo citado del borrador de *Maitreya* en el que Lady B. habla sobre el Instructor:

–Junto a las geometrías de un mandala, que se desmoronan devoradas por dos tipos de hongo, cerca de un arroyuelo: allí renaceré. Me encontrarán en el agua, con los ojos cerrados. Seré el Instructor. Un arcoíris de anchas franjas me rodeará los pies.<sup>509</sup>

Luego, Sarduy hace de este personaje el protagonista de la primer parte de la novela. Una vez reencarnado, las dos viejas Leng lavan con empeño al jovencito que, desde entonces, habla con elocuencia y misterio. La denominada «Comisión Experta en Metempsicosis» (influjo irónico de la Sociedad Teosófica trasladada a la imaginación sarduyana) encuentra al prodigioso muchacho y lo interroga. Pasa las pruebas sin mácula alguna. Las viejas, conscientes de que la Comisión lo devolverá al Tíbet para auspiciar su mandato, adormecen a los agentes y delegados, disfrazan y travisten al mozuelo (ello provoca su primer llanto) y parten rumbo a Sri Lanka en un tren de pésima calidad y sometidos a una dieta a base de cartuchos grasientos y cervezas enlatadas calientes. La narración se traslada a la capital ceilanesa donde las viejas establecen un hotel vegetariano. El tercer episodio de la novela, *La Isla*, también está consagrado a la reencarnación del lama agonizante pero otros personajes importantes van desplegándose conforme la narración continúa. Las ancianas (quienes debieron haber leído las teorías y planteamientos de Helena Blavatsky, dada la contundencia y risibilidad de sus opiniones) conminan a su ‘prisionero’ a difundir y transmitir la Verdadera Fe. Él rechaza categóricamente las amenazas de las Leng y vaga como un noctámbulo por la isla en más de una ocasión. Tras cierto retorno anuncia a sus captoras su naturaleza y esencia auténticas, así logra el nirvāṇa, acompasando su respiración hasta que finalmente entra en la ‘fijeza’. Mortificadas y angustiadas, las ancianas lo visten con elegancia y gracia, preparándolo para una ceremonia mortuoria. Como había cobrado fama incuestionable en la isla (pues ahí, por ejemplo, cometió actos benévolos como «recuperar maridangos, exorcizar morones y alentar parturientas»), el Instructor

---

<sup>509</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 589.

es cercenado y su cuerpo se reparte entre los asistentes como una reliquia. La isla estalla en un caos sin control y las viejas, quienes asumen el mando de una secta, instan a sus seguidores hallar las piezas repartidas del maestro mutilado. Y de manera súbita sus restos retornan al Tíbet, sitio del que partieron una vez que los monjes ejecutaron un rito luctuoso en honor del lama agonizante. Tales son, en síntesis, los acontecimientos principales de *El Instructor*, *La Isla* y *Guerra de Reliquias*.

Pues bien, el novelista de Camagüey encontró en Jiddu Krishnamurti la personalidad idónea para el Instructor. Como se mencionó al inicio de este apartado, el camagüeyano leyó la biografía escrita por Mary Lutyens sobre dicha figura. Sinteticemos en demasía la anécdota de esa vida: Jiddu Krishnamurti nace en el seno de una familia de brahmanes el 11 de mayo de 1895 cerca de Madras, India. Al ser el octavo hijo se acordó nombrarlo como Krishna de acuerdo a la ortodoxia. Su padre, Narianiah, se inscribe como miembro de la Sociedad Teosófica desde 1881, ya que en Madras esta organización había establecido una de sus principales filiales. Para entonces, el teosofismo vio en la figura búdica Maitreya el ideal del Maestro Universal, declarándolo inclusive ‘el Cristo de Occidente y el Bodhisattva del Oriente’<sup>510</sup> pues milenios antes poseyó el cuerpo del hijo de Dios. Según los preceptos de la Sociedad, Maitreya es capaz de habitar el cuerpo de ciertas personas especiales denominadas ‘vehículos’ y pronto se difundiría el rumor del nuevo hombre que contendría la esencia de la efigie en su interior.

Una mañana, Charles Leadbeater (uno de los continuadores del legado Blavatsky-Olcott, junto con Annie Besant<sup>511</sup>, presidenta del consorcio tras la muerte de la fundadora rusa) acude a bañarse. Allí presencia algo que cambia el destino de la Sociedad Teosófica: en medio de la playa un pequeño niño, rodeado de un aura multicolor, se pasea sin dejar ninguno de egoísmo. Leadbeater predice en un santiamén el futuro del mozuelo: será orador y maestro. Pero la apariencia física del muchacho era deplorable, había para entonces contraído malaria, hordas de mosquitos lo envolvían casi con amor, sus dientes estaban resquebrajados, lucía las costillas bajo la piel, lo dominaba una tos persistente y padecía desnutrición. Pese a ello, Leadbeater persistió con su vaticinio respecto al mancebo, de quien afirma que:

---

<sup>510</sup> Cfr. Mary Lutyens, *Krishnamurti: the Years of Awakening*, p. 11.

<sup>511</sup> Cfr. Frédéric Lenoir, *Op. Cit.*, p. 171.

[...] se convertirá en el Señor Maitreya a menos que algo salga mal [...].<sup>512</sup>

Krishnamurti acaso balbuceaba en inglés al momento de ser descubierto por Leadbeater, carencia que la sociedad se encargaría de enmendar. Pronto la convicción de este individuo en el mozuelo hindú invade todos los altos mandos del organismo y, junto con el hermano menor del muchacho, se marchan a Inglaterra, sitio en donde los educan lo mejor posible. Al rozar la treintena de edad y habiendo perdido a ese hermano a causa de una enfermedad, Jiddu Krishnamurti rompe relaciones con la Sociedad Teosófica y abandona la misión de ser el Maestro Universal, aquel vehículo de Maitreya capaz de instruir a la humanidad y armonizarla por los siglos de los siglos.

No nos parece azaroso ni casual que Sarduy, tras imbuirse de la vida Krishnamurti (cuyo ejemplo es análogo al de Reinaldo Arenas, quien noveló a Fray Servando Teresa de Mier en *El mundo alucinante*, pues los dos cubanos sólo pudieron leer los primeros tomos de las biografías -o las *Memorias* en el caso del fraile dominico- de los personajes que se propusieron retratar<sup>513</sup>), reúna en el personaje el Instructor la mayor cantidad de ironías e irrisiones de esta novela. El personaje real, Krishnamurti, motiva al literario y éste último se presenta como una parodia del primero (recordemos, por ejemplo, que en el manuscrito de *Maitreya* el personaje que en la versión final veremos como el Instructor es el séptimo hijo y proviene de la casta más baja, un arcoíris le rodea los pies pero, en realidad, es descrito así debido a que se baña en un cúmulo de podredumbre y peste lo que otorga al espectador visiones multicolores de su persona. Tales características son alusiones claras de Krishnamurti).

*Maitreya* está poblada de un humor saludable. Comencemos a detallar el humor inteligente constelado en este texto. Pero, en primer lugar, ¿qué es la ironía? Podemos afirmar de manera inmediata que la ironía es aquella “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”<sup>514</sup> pero la definición de Helena Beristáin parece precisar mejor el significado:

---

<sup>512</sup> Mary Lutyens, *Ibid*, p. 22.

<sup>513</sup> Cfr. Reinaldo Arenas, *Entrevista de Mónica Morley y Enrico Mario Santí a Reinaldo Arenas* en *Introducción* en “Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*”, p. 31.

<sup>514</sup> Cfr. Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 21.

*Figura retórica\** de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el *significado\** a la *forma\** de las *palabras\** en *oraciones\**, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria [...].<sup>515</sup>

Por lo tanto, la ironía es esa figura que se opone en el significado a la forma y formula una idea contraria a la anterior con tal de burlarse. La tradición histórica de la ironía es vasta y no sobran exposiciones al respecto<sup>516</sup>. La pertinencia inaugural que no vacilamos de calificar como irónica en la novela de Severo Sarduy se encuentra en las palabras finales del lama agonizante del primer episodio. Hemos descrito el discurso de ese maestro moribundo como ‘palabras clave’ precisamente porque en su ‘despedida’ -si así puede decirse- se encuentran, como sabemos, los versos de *El Sūtra del Corazón*:

–El vacío es la forma. La forma es el vacío... Para que se entretengan durante años.<sup>517</sup>

No consideramos necesario reincidir en el análisis de esos versos pues creemos que en el capítulo anterior, *El regalo vacío*, se abordó el tema con pericia y suficiencia. Pero sí indicamos algo en lo que no se había reparado entonces ya que lo que va tras las reminiscencias del sūtra sólo pertenece al ámbito de *Maitreya*: «para que se entretengan durante años». Con esa frase queda cifrado, a nuestro entender, la dificultad y a la vez la clara exposición del sūtra -una vez que el intérprete comprende el significado del texto.

---

<sup>515</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 277.

<sup>516</sup> Pere Ballart realiza una cronología detallada de la figura en su libro. Recopilamos en esta nota lo que consideramos imprescindible en torno a la ironía: Sus orígenes etimológicos se remontan a la escenificación griega donde se distinguían dos tipos de partícipes: *alazon* (ἀλάζων) y *eirón* (εἰρων), que derivaron en los términos *alazoneia* y *eironeia*. Sócrates es, en la esfera occidental, el gran responsable de la importancia de la ironía. En los debates él ponderaba la sabiduría de su oponente para que así éste resolviera una duda de su interlocutor. Sócrates declara lo inadecuado de la explicación y logra, eventualmente, que el oponente pierda la paciencia pues sus respuestas futuras continúan siendo enaltecidas. Aparentemente el primer registro occidental de la ironía se localiza en Platón con el significado de ‘disimulación’. Cicerón admite que las frases irónicas pueden ser tanto serias como cómicas (ya humorísticas, ya ridículas), de lo que se deduce que nada es irónico por sí mismo, sino que gracias al contexto y la intención del orador se identifica esos propósitos. Después, Gérard-Jean Vossius, autor de *Commentariorum Rhetoricorum* (1606), reconoce el origen socrático del término pero añade que la ironía consiste simplemente en lo contrario de lo que se expresa en una primera instancia. Para el siglo XIX, la ironía está en el centro mismo de la relación entre el creador y su obra. Schlegel elige la ironía como cetro. En el arte moderno la ironía es consciente de sí misma y no sólo proviene, como en la antigüedad, de la mera yuxtaposición de objetos disímiles. Deja de ser un tropo pues puede alterar obras enteras. Finalmente, Charles Morris en *Foundations of the Theory of Signs* (1938) escinde a la ironía de forma tripartita: *sináctico*, nivel que se dirige a las relaciones entre los signos; *semántico*, donde la ironía habla de su contenido y donde intervienen, por ejemplo, la intertextualidad y la parodia; y, por último, *pragmático*, en el que código irónico contiene una información ‘doble’ y ya no sólo literal o lineal. Cfr. Pere Ballart, *Ibid.*, pp. 40, 41, 44, 47, 49, 62, 67, 360-364.

<sup>517</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 590.

Sarduy, en boca del lama agonizante, les declara a los monjes tibetanos una de las máximas más populares del budismo pero también le expulsa al lector una referencia que, si bien no es intrincada de localizar, puede sin duda alguna desorientarnos en el seguimiento de la novela. Recordemos simplemente que en este famoso sūtra budista se exponen posibles definiciones del nirvāṇa y del śūnyatā al negar toda proposición, todo posible atributo de dichos elementos. Ello, por supuesto, contradice la lógica y el sentido común y por ende el texto no es de sencilla interpretación. Por eso creemos que Sarduy eligió ironizar el sentido del sūtra al colocar inmediatamente después de los versos una frase de su propia invención. Subvierte la jerarquía del texto budista.

Por supuesto, las marcas irónicas persisten (por ejemplo en ese mismo episodio la congregación monjil que huye de los chinos invasores teme “hasta el yeti”<sup>518</sup>). Enlistemos las marcas irónicas del Instructor o de sus posibles vidas (como sabemos su vida pasada fue la del lama agonizante). En el segundo episodio de la novela, *La Isla*, el muchacho avezado es interrogado por la Comisión Experta en Metempsicosis sobre temas varios del budismo. Como se ha mencionado aprueba todo sondeo y señala con sorna:

—¿Para qué atosigarme con más tesis? —protestó—. Conozco de sobra los cincuenta y un modelos de pensamiento.<sup>519</sup>

Al reflexionar en el sentido de esa frase caemos en cuenta que el Instructor presume de su ilustración con una especie de queja. «Los cincuenta y un modelo de pensamiento» consisten en un juego de palabras. Nadie ignora que el número ‘cincuenta’ puede a su vez indicar un chascarrillo fonético, ‘sin cuenta’. El dígito extra en el conteo nos recuerda al libro inmortal donde Schahrazada hechiza al rey Schariar por más de tres años, *El Libro de las Mil Noches y una Noche*. El Instructor prosigue su discurso también con ironía:

—Quiero continuar la conversación que dejé interrumpida con mi amigo el abate supremo del monasterio de Surmang, y que sostenemos desde hace once generaciones. Me debe dos gallinas.<sup>520</sup>

Evidencia que muestra, de acuerdo a la novela, cómo las personas pueden rememorar detalles tan específicos como las deudas, sin importar desde qué vida ya

---

<sup>518</sup> *Ibid*, p. 591.

<sup>519</sup> *Ibid*, p. 599.

<sup>520</sup> *Ibidem*.

adeuden bienes. Sarduy, desde luego, leyó esa característica fantástica en *Buddhist Scriptures* pues sabe que los bodhisattvas y bonzos experimentados son capaces de recordar la concatenación pasada y futura de sus existencias. Como en las dos últimas citas, el camagüeyano deja la marca irónica al final de la oración una vez expuesto el principio que pretende ser objeto de dicha ironía. Pero creemos que los tres índices de ironía más trascendentales para nuestro estudio se encuentran en los episodios *La Isla* y *Guerra de reliquias*. Al interpretarlos podemos cavilar una de las razones que llevaron a Severo Sarduy a escribir *Maitreya*. Demos paso, pues, a la indagación. En un primer caso, el Instructor, ya abnegado en difundir el mensaje que las viejas Leng le han obligado a transmitir, es un eco de un maestro budista asaz particular, aquel que utiliza el kōān como método de meditación:

En aquel decorado regio, y siempre seguido por los asiduos cifradores -un rumor de tabletillas zafadas, de punzones y pinceles anunciaba en las esteras meditantes su descenso-, diseminó el joven maestro en dilatadas sobremesas sus silencios interrogantes y lunáticas empresas. Dio bastonazos y patadas, alzó un dedo mojado en saliva, tiró contra el suelo un celadón y un bonete embebido en tinta negra contra una seda donde se consignaban las visiones místicas del quinto Dalai Lama.

Distribuyó bebidas fermentadas.

Respondía a todo kōān con un eructo, una trompetilla, o el fácil aforismo «saṃsāra es nirvāṇa».<sup>521</sup>

¿Qué es el kōān? Además de considerarse una forma de meditación es una pregunta que no se acata al sentido común<sup>522</sup>. Su etimología es rastreadable<sup>523</sup>. Un maestro

---

<sup>521</sup> Severo Sarduy, *Ibid*, pp. 609-610.

<sup>522</sup> El kōān consiste simplemente en una pregunta cuya respuesta no obedece las leyes de la lógica; es, también, un “problema” que debe resolverse con palabras, una paradoja irresoluble por medio del sentido común. Jorge Luis Borges, *Qué es el budismo*, p. 111; Edward Conze, *Op. Cit.*, pp. 142-143; Jeff Humphries, *Reading emptiness Buddhism and Literature*, pp. 29, 39. El mismo Severo Sarduy nos habla del kōān: “El maestro propone una pregunta, siempre excesiva en su banalidad o su arrogancia: «¿Qué cara tenías antes de nacer? ¿Qué es un búcaro? ¿Qué haces si encuentras al Buddha en tu camino?» Los alumnos responden: aceptan los términos de la interrogación [...]. No el que está en el camino de la «budeidad»: su respuesta, y el súbito vacío que crea, la brutal exención del sentido, desdican y anulan los términos mismos del planteo, o los remiten, como el resto de la realidad, a su «naturaleza» de pantalla y de simulacro, de impermanencia e ilusión. [...] La pregunta y el interrogador quedan remitidos a la misma vacuidad: al mismo silencio.” Severo Sarduy, *La simulación*, p. 1325.

<sup>523</sup> La palabra kōān procede de la siguiente etimología: “Los kōān (kung-an) pueden compararse a los casos registrados en un tribunal de justicia. El gobernante puede imponer el orden en su reino si existe una ley. (El aspecto) público (kung) (de este proceso) es la huella dejada por todos los sabios y gente gobernable, el principio más alto que sirve de guía al mundo. Son los casos genuinos registrados de declaraciones hechas por los sabios y la gente honorable en relación con el principio último. Los kōān no son la opinión privada de un individuo [...]. La palabra *kung* (público) significa que los kōān ponen fin a la comprensión privada; la palabra *an*, o “casos registrados” significa que son garantía de acuerdo entre Buddhas y

le expulsa a su discípulo una pregunta cuya solución parece imposible de dilucidar. Por ejemplo, uno de los kōān más célebres de todos los tiempos es aquel en el que el mentor demanda saber ‘cuál es el sonido de una sola mano al aplaudir’<sup>524</sup> pero la contradicción se suscita enseguida ya que para que el aplauso se realice son necesarias ambas manos. Los budistas repararon en que en cada palabra se halla su opuesto, su antípoda (las palabras referentes al deseo comúnmente tienen un contrapeso). En esencia, el kōān pretende desfasarse del sentido discursivo de las palabras. Como pudimos examinar en el apartado *Opúsculo de dos cifras: śunyaṭā y pratītyasamutpāda* del capítulo anterior, las palabras tienen una naturaleza dialéctica -positiva y negativa-; pues bien el kōān se sitúa en un tercer nivel, más allá de aquellos polos. Por lo tanto, el kōān es “(como la doctrina del vacío) un medio hábil o una herramienta para quienes pretenden alcanzar el silencio y, al mismo tiempo, trascenderlo”<sup>525</sup>. Al expresar la infabilidad de lo sagrado es una palabra que no pretende ser una palabra común y, en consecuencia, funge como remedio para aliviar los síntomas que el lenguaje, percibido como una enfermedad, impera en todo ser humano. Desde luego, como desobedece las leyes discursivas y lógicas, el kōān puede bien ser considerado como una ironía porque expresa lo contrario de un primer término en un enunciado determinado. Sus fines son diferentes, sí, pero se asemeja en ese sentido a la ironía.

Pues bien, la ironía en el kōān consignado en *Maitreya* consiste precisamente en colocar, como en oposición o tal vez como soporte, las voces «eructo» y «trompetilla». Si el kōān implica una pregunta cuya solución es muy arrogante como para ser respondida de manera literal, ¿por qué no responder, en efecto, con una trompetilla y un eructo ante las dudas varias que se suscitan en el hotel de las Leng? Cavilamos una paradoja, pues si el Instructor, según los planteamientos de la novela es quien debe instruir a la raza humana, ¿por qué debe él resolver los kōān? ¿No debería de acuerdo a los preceptos del kōān mismo ser él quien arrojara las incógnitas insolubles? Sarduy nuevamente subvierte el orden impuesto de una normatividad que ya ha sido alterada, la de la lógica y lo literal. Pero, sin duda, el recurso más enigmático y revelador es la

---

patriarcas... Mediante el [kung-an], la intención de los patriarcas se hace suficientemente clara. La mente del Buddha es como un libro abierto y revelado”. Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 129.

<sup>524</sup> Atribuido a Hakuin Ekaku (1686-1769), una de las figuras del budismo zen más destacadas. Cfr. Juan Arnau, *Antropología del budismo*, p. 173, nota al pie 31°. Borges cita otra fuente: Toyō, que al cumplir los doce años quiso recibir instrucción del maestro Mokurai. Cfr. Jorge Luis Borges, *Ibid*, pp. 111-112.

<sup>525</sup> Juan Arnau, *La palabra frente al vacío*, p. 125.

utilización de la frase -calificada como el ‘fácil aforismo’- «saṃsāra es nirvāṇa». Esa cláusula, como bien lo sabemos, es quizás el legado más memorable de Nāgārjuna para el devenir humano. Sarduy no duda en calificar la frase como ‘fácil’ porque precisamente ese adjetivo es el que matiza con precisión y con ironía el significado de la máxima del monje subversivo. Recordemos que al equiparar el mundo fenoménico, saṃsāra, con el objetivo mayúsculo del budista, el nirvāṇa, lo que se propone es, en esencia, mostrar la naturaleza de la realidad, su mecánica: que todas las cosas están vacías (śūnyatā) pues carecen de esencia propia ya que dependen de causas y condiciones para su existencia (praṭītyasamutpāda). Esta frase revolucionaria, que por sí sola reformó al budismo, es objeto de la parodia e ironía de Sarduy pues al calificarla como ‘fácil’ homologa términos tan antitéticos como saṃsāra y nirvāṇa, lo cual parece sencillo a los ojos de quien no es un budista. La ironía y la sorna de este escritor no están sólo contenidas en esta oración pues no está demás mencionar que un poco antes el Instructor ha repartido «bebidas fermentadas» (se sabe más adelante que es un aficionado a los «dobles martinis»), ha dado «bastonazos y patadas» (como los maestros de budismo Zen hacen con sus alumnos con tal de aumentar su concentración meditativa) y ha ensuciado una seda donde están grabadas «las visiones místicas del quinto Dalai Lama».

En *Guerra de reliquias* las viejas no soportan más la indisciplina del mozalbete y le impelen una retahíla de regaños y reprimendas:

Cuando las decanas, que en su ausencia habían comenzado a cobrar las entradas, disminuir la ración de pollo en los pozuelos, recibir de preferencia curiosos nobles o influyentes y rellenar las bandejas vacilantes con harina hervida y aguacate -tramaban, además, una orden que «llevara su mensaje a Occidente»-, se percataron de que tomaba cada vez más a la ligera su misión y en la cocina dobles martinis, sin que le importara un comino el dharma, se tornaron agrias y gruñosas.

[...]

–Has venido a esta isla, so fresco, abandonando como te correspondía el Paraíso de Amitaba, al este del mandala, para liberar a todo ser vivo, y no te dejaremos volver, cueste lo que cueste, hasta que no entre en el nirvāṇa a la última hormiga. Vas a prodigar tu enseñanza a esos autísticos que esperan sobre las olas y aprender inglés con discos para que pueda entenderte todo el mundo.

–¿En qué antro macrobiótico –prorrumpió regañona la otra Leng, distanciando su ira, la boca muy abierta junto a la oreja del inculcado y mirándole el pabellón con insultante fijeza– o en qué centro espírita te has creído, que desde que subiste a las lomas has tirado la congregación al abandono, orinas en el lavabo y a todo respondes «a mí, plín»? Para emprender las redistribuciones espaciales –continuó, más calmada– y

dar a estos barracones la configuración de la base cósmica que hoy te sirve de marco, sin contar los desplazamientos de prospección pictórica de Iluminada, nos hemos hundido hasta la coronilla –la otra Leng alzó las manos trémulas y se tocó la frente– en hipotecas usureras y abusivos empréstitos. ¿De dónde vamos a sacar ahora para mantener en pie estas olas corredizas y proteger de las polillas las tabletas de bambú en que se graba todo lo que declaras?<sup>526</sup>

Tras los sermones engorrosos, el Instructor declara unas palabras insólitas y llenas de encanto que, por supuesto, las ancianas Leng no comprenden en absoluto:

–Si por un instante –les declaró sofocado: subía las escaleras a saltos– les apareciera en mi verdadera naturaleza, que es la del ser que está en todo lo que es, quedarían tan turulatas y espantadas que les costaría la razón o la vida. Doy fin a este consultorio benévolo que se ha convertido en un centro espírita para recuperar maridangos, exorcizar morones y alentar parturientas. Lo que es, no puede ser captado ni por el intelecto, ni por los sentidos, ni ser objeto de ninguna devoción o paciencia. Inútil es apelar al sacrificio, o a la brutal pedagogía del kōān, como ese cuento del alumno que se ahoga. Poco importa que se aborden las cosas negativamente.<sup>527</sup>

Y con su último diálogo formula su destino inexorable:

–Esta misma noche, después que den los resultados del fútbol, entraré para siempre en el nirvāṇa.<sup>528</sup>

En primera instancia, las viejas también son presa de la ironía de Sarduy pues cuando el joven maestro las ha abandonado ellas comienzan a cobrar la entrada del hotel y prefieren que ingresen al edificio individuos acaudalados para mantener el lugar. Traman, además, una orden que lleve el mensaje de su ‘rehén’ a Occidente, sin duda una reminiscencia de La Orden de la Estrella, filial de la Sociedad Teosófica, encargada de difundir el mensaje de Krishnamurti<sup>529</sup>. Observamos otros ecos del Maestro Universal en la novela de nuestro interés en los deseos de las ancianas al pretender hacer entrar «al nirvāṇa a la última hormiga» y al instigarlo a que aprenda «inglés con discos para que pueda entenderte todo el mundo». La perorata de la segunda vieja Leng nos recuerda a Lezama con palabras como «macrobiótico» o «fijeza». En cuanto al Instructor, Sarduy tiene claras las referencias que le sirven como trasfondo para la configuración de su personaje. Las marcas irónicas que recubren la personalidad de este muchacho son visibles también en estos últimos pasajes. Ciertamente, no se encuentra en *Maitreya* una alusión explícita a la novela *Concierto barroco* de Alejo Carpentier pero creemos hallar

---

<sup>526</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 610.

<sup>527</sup> *Ibid*, p. 617.

<sup>528</sup> *Ibid*, p. 618.

<sup>529</sup> *Cfr.* Mary Lutyens, *Op. Cit.*, p. 49.

una reminiscencia de la primer descripción de aquel texto al mencionarnos que el Instructor orina en el lavabo (si el narrador hubiera calificado ese fregadero con la palabra ‘plata’ la alusión sería manifiesta). La expresión «a mi plín» de acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española* indica “que a algo no se le da ninguna importancia”<sup>530</sup>, evidencia que manifiesta con qué sorna y cinismo el Instructor aborda su deber. Las palabras del guía ‘a la Sarduy’ relucen con referencias e ironías. Naturalmente, como él es el receptáculo de una sabiduría incomparable, los otros personajes no comprenden su mensaje, lo que explica porqué las viejas quedarían «tan turulatas y espantadas que les costaría la razón o la vida» si les expusiera su «verdadera naturaleza, que es la del ser que está en todo lo que es». Ese enunciado evoca, sin duda, a Brahman en el hinduismo, aquel concepto que no debe traducirse como ‘Dios’ según los especialistas sino como ‘Lo Absoluto’. Las palabras del Instructor probablemente signifiquen aquello en ese sentido, la de fusionarse con Brahman (rememoremos una de las máximas más afamadas del hinduismo: tat tvam asi, “tú eres eso”, es decir cada alma individual -Ātman-, cada microcosmos, se contiene en Lo Absoluto -Brahman-, el macrocosmos); la ironía se localiza, por consiguiente, en la pérdida de la razón o la vida de las viejas si escuchan semejante revelación. Inmediatamente después el maestro decide concluir el «consultorio» organizado por sus captoras pues, como hemos dicho, las funciones que ahí realiza, además de irrisorias, evitan responder lo previsible, cuestiones de las que un budista no debe preocuparse por considerarlas como distractores (recordemos la ‘Parábola de la flecha’, expuesta en la página 107 de este trabajo, donde Buddha apacigua a Ānanda, quien está preocupado por saber si el universo es finito o infinito o si hay vida después de la muerte. En *Maitreya* encontramos que esas mismas interrogantes perturban la mente de las viejas o de los huéspedes del hotel: “se negaba [el Instructor] a elucidar lo que a sus ojos era esencial -origen y fin del universo, realidad de la reencarnación, existencia de un alma individual, etc.-”<sup>531</sup>. Curiosamente, en esta novela de Sarduy la ‘Parábola de la flecha’ también está desplegada por boca de un albañil negro en la página 606). Aquello «que no es» no es posible de ser captado por el intelecto ni «ser objeto de ninguna devoción o paciencia. Inútil es apelar al sacrificio o a la brutal pedagogía del kōān» manifiesta el mozalbete. Que Sarduy califique el kōān como una ‘brutal pedagogía’ nos recuerda su

---

<sup>530</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, p. 1213.

<sup>531</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 617.

gusto y afición por la Compañía de Jesús, cuyos miembros no vaciló en distinguirlos como ‘pedagogos’<sup>532</sup>; el sacrificio, imprescindible en las ceremonias de los hinduistas, es vano e inútil para el Instructor ya que las oblaciones y ofrendas sólo son medios y no responden lo fundamental. Eso «que no es» puede bien referirse a Brahman pero también a esa pareja de conceptos que hemos escudriñado con lentitud, śūnyatā y praṭītyasamutpāda. Es válido concebir esas nociones como «lo que no son» dados los datos con los que contamos (la vacuidad de todos los elementos -śūnyatā- se enlaza con perfección con la carencia de naturaleza propia de dichos elementos pues dependen dependientes de causas y condiciones para existir -praṭītyasamutpāda-). Abordar las cosas de manera negativa es una alusión a los vitandines en la India, especie de ‘filósofos escépticos’ de la India. Aclaremos cómo establecen la verdad:

Su modo de *establecer* la verdad [del vitandín] debía entonces recurrir a una vía negativa que apartar el velo del error (que es el velo de las palabras) y que se escabullera de la literalidad (lo que las palabras significan para la gente común para que esa verdad se manifestara “desprovista de palabras”).<sup>533</sup>

Los vitandines de la India son perfectos oradores y argumentadores que, como Sócrates ante los sofistas, utilizan la ironía como un recurso eficaz y aplastante de debate. Primero se proponen carecer de toda tesis y se avocan a refutar las opiniones y argumentos de su contrincante. (El propio Nāgārjuna puede ser considerado como un vitandín). Así pues:

La mirada irónica del vitandín percibe la *contingencia esencial* de todo fenómeno, *extrañamiento* del mundo que alcanza al propio yo, pero ¿qué ocurre con las ideas que dan cuenta esa mirada? En su actitud de ignorante arrogante (“no tengo ideas propias pero refutaré todas las opiniones”), el vitandín buscará la luz, el esclarecimiento, en el discurso del otro, que sostiene dialécticamente durante el tiempo necesario para que caiga por su propio peso (se contradiga). El vitandín seguramente sabe que el error se desbarata solo, pero su cometido consistirá en acelerar ese proceso para así *mostrarlo* (sin demostrarlo), buscando, creando y reproduciendo una complicidad irónica.<sup>534</sup>

---

<sup>532</sup> “El barroco es un movimiento de pedagogía jesuita, como se sabe.” Julia Alexis Kushigian, *La serpiente en la sinagoga. Entrevista a Severo Sarduy en Vuelta*, n° 8. México, 1984, p. 16; Cfr. Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1385.

<sup>533</sup> Juan Arnau, *Arte de probar. Ironía y lógica en la India Antigua*, p. 61.

<sup>534</sup> *Ibid*, p. 77. El propio Nāgārjuna es valorado como un vitandín ya que su crítica a Siddhartha Gautama se dirige en este sentido: “el debate no puede darse debido a la inexistencia de la palabra y su referente. La palabra “vasija” y la propia vasija no pueden ser ni idénticas ni diferentes. Si fueran idénticas, entonces la vasija, compuesta de arcilla y agua y fabricada en la rueda del alfarero, podría crearse con tan sólo imaginarla. Además, con sólo decir “vasija” la sed quedaría saciada, del mismo modo que al decir “fuego” los labios arderían. Y eso no es aceptable. Pero si fueran diferentes, al decir “vasija” no se la podría ubicar en la realidad, no se distinguiría del resto de las cosas.” *Ibid*, p. 91, nota al pie 1°.

Nuestro monje subversivo, Nāgārjuna, propuso que la vacuidad, que es al mismo tiempo tanto una metáfora como una abstracción, indica el funcionamiento de la realidad contingente. Imaginar el vacío es una especie de contradicción, lo más cercano que construiremos mentalmente será el color blanco, por ejemplo. Nāgārjuna recurre a las ilusiones, los espejismos, los engaños para conceptualizar con la mente la vacuidad<sup>535</sup>. Para el Instructor, sin embargo, abordar las cosas de manera negativa poco importa. He ahí la ironía de vincular al célebre Nāgārjuna con las palabras del personaje sarduyano. Finalmente encontramos la mayor expresión irónica cuando él declara que entrará por siempre en el nirvāṇa a «después de que den los resultados de fútbol» como si mirar el partido deportivo se asemejara al *satori* del budismo Zen<sup>536</sup>. Esta frase parece un corolario de la máxima nāgārjuniana pues antepone dos términos contrarios, por un lado el estado que no arroja más sombras ni karma, el nirvāṇa, y por otro, el deporte de más amplia difusión del globo (que al ser extrapolado es parte de la realidad fenoménica, saṃsāra).

Severo Sarduy se propuso ironizar en *Maitreya* el Oriente. Así lo declara en una entrevista en la que manifiesta que la forma en que un occidental accede al saber legado por el Oriente es posible, cierto, pero siempre de manera tangencial, fragmentaria. Y como consecuencia, ¿qué mejor oportunidad para infundir con literatura la vastísima cultura de Oriente que con los fantasmas de la escritura? Julia Alexis Kushigian le pregunta a Sarduy:

La primera parte de *Maitreya*, ¿es una “parodia sacra”, una parodia occidental de un texto sagrado budista o de rituales budistas, y la segunda parte una parodia occidental de la primera parte, una parodia oriental?<sup>537</sup>

El novelista responde:

[...] Lo que a mí me interesa no es crear por una parte un lenguaje objeto que sería el discurso religioso, el canon budista, o, por ejemplo, un mantra. Y, por otra parte, [no me interesa] crear una parodia o un lenguaje que en definitiva evoluciona alrededor del primero. No. Lo que a mí me interesa es disolver la distancia que hay entre el lenguaje religioso y su propia pacotilla. Es decir, yo mezclo en un

---

<sup>535</sup> Cfr. Juan Arnau, *Op. Cit.*, pp. 106-107.

<sup>536</sup> “El *satori* es, pues, el principio y el fin del Zen; ha sido comparado con una flor que se abre de súbito.” Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 116. El *satori* es, esencialmente, una revelación repentina, que puede originarse con cualquier elemento del universo. Así pues, un monje puede lograr nirvāṇa al barrer un templo o al responder un kōan o -¿por qué no?- después de ver una justa de balompié.

<sup>537</sup> Julia Alexis Kushigian, *Op. Cit.*, p. 13.

mismo nivel, sin distanciaci3n ideol3gica, sin peso, sin densidad conceptual, sin respeto, por cierto, el lenguaje-objeto que ser3a el c3digo del budismo en este caso y el lenguaje par3dico. [...] Lo que he tratado de disolver o de anular es, precisamente, esa distancia entre un lenguaje-objeto y un metalenguaje [...]. Muy importante justamente es crear una superficie 3nica y, en ese sentido, yo dir3a que mi texto es *superficial*.<sup>538</sup>

Pronto indagaremos c3mo el escritor que residi3 en Francia m3s de la mitad de sus a3os tiene como inter3s escindir el lenguaje del metalenguaje, c3mo una de sus preocupaciones m3s imperante consiste en la anulaci3n de las ant3podas del lenguaje, c3mo el «vac3o» en su caso promueve la creaci3n y no la sotierra, como lo hizo con los escol3sticos medievales, a quienes el vac3o les produjo horror. Pues bien, Sarduy tom3 como referente la vida de Jiddu Krishnamurti para presentarnos en *Maitreya* uno de los protagonistas de la trama. As3, logr3 que el Instructor fuera una sombra del Maestro Universal, como lo es de N3g3rjuna, el bonzo revolucionario que reform3 la palabra del mism3simo Buddha Gautama; pero tambi3n hizo de Krishnamurti, como con el monje subversivo, una parodia. Eso explica las constantes alusiones y m3ltiples referencias de saberes varios y elementos en apariencia dis3miles en su texto (pues como hemos examinado a lo largo de este apartado, nuestra pesquisa va desde la fundaci3n de la Sociedad Teos3fica a Helena Blavatsky, desde la vida de Jiddu Krishnamurti -seg3n la bi3grafa Mary Lutyens- a un personaje novelesco, desde las iron3as discursivas de ese individuo ficticio a las cl3usulas aplastantes de N3g3rjuna.) Tal vez, en el caso de Sarduy, la severidad y la tristeza que anota Cicer3n en el ep3grafe que corona esta secci3n brinde gracia a los hermeneutas del cubano en vez de aflicciones. Ahora avoqu3monos a otro tipo de biograf3a, una que prescindir de la realidad para relatar los sucesos de un personaje ‘extranjero’, Luis Leng, quien naci3 en la mente de Lezama.

---

<sup>538</sup> *Ibid*, pp. 13-14. Un testimonio notablemente similar -pues Sarduy utiliza las mismas palabras ‘pacotilla’ y ‘superficie’- lo hallamos en una entrevista que tuvo con Emir Rodr3guez Monegal: “no se trata de una India trascendental, metaf3sica o profunda, sino al contrario, una exaltaci3n de la superficie y yo dir3a que hasta de la pacotilla india. Yo creo, y me hubiera gustado que Octavio Paz estuviera de acuerdo -pienso que lo est3- que la 3nica decodificaci3n que podemos hacer en tanto que occidentales, que la 3nica lectura no neur3tica la India que nos es posible a partir de nuestro logocentrismo, es esa que privilegia su superficie.” Emir Rodr3guez Monegal, *Sarduy: las metamorfosis del texto* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1748.

## La biografía alucinante de Luis Leng

Pero un día, cuando den por azar con mi forma definitiva, escaparé y podré soñarme yo mismo, vibrante de realidad.

Juan José Arreola, *El soñado*.

ALGUNOS párrafos atrás mostramos la cita de *Paradiso* que Severo Sarduy inserta en las dos versiones de *Maitreya*. Aún no indicamos, sin embargo, con qué propósitos lo hizo. Además, al surcar estas páginas hemos anotado en diversas ocasiones a Luis Leng, pero ¿quién es él? Si bien sabemos a esta altura de la investigación que es un personaje novelesco creado por el maestro Trocadero 162, ¿por qué Sarduy lo traslada a su novela? Y, por otro lado, ¿por qué de tantos personajes eligió su discípulo ‘exiliar’ a un cocinero? De acuerdo con Roberto González Echavarría, conocedor profundo de la obra tanto de Lezama como la de Sarduy, el camagüeyano imita a su mentor literario al redactar *Maitreya*<sup>539</sup>. Esta cuarta narración sarduyana no es sólo un homenaje de Lezama y una parodia (como acabamos de verlo) de otros individuos, tales como Krishnamurti o Nāgārjuna, sino que además sufrió un proceso creativo similar al de *Paradiso*. Precisemos esa ruta de paralelismos.

Desde el primer capítulo de la novela cumbre de Lezama el narrador introduce a diversos individuos con una importancia variable pues algunos surcan todo el relato mientras que otros son menos trascendentes para el texto. Los personajes del primer capítulo pertenecen, en su vasta mayoría, al seno familiar de los Cemí: el Coronel José Eugenio, su esposa Rialta, la abuela Augusta, el hermano del Coronel, José Cemí y Violante (los hijos del matrimonio), Baldovina, Zoar y Truni (la servidumbre), así como a un cocinero atípico -mas cabe preguntarse qué personaje en *Paradiso* es ‘normal’-,

---

<sup>539</sup> González Echavarría establece una conexión visible entre *Paradiso* y *Maitreya*. Por un lado, la anécdota que llevó a Lezama a redactar esa magna novela se remite al juego de los yaquis en que él, su hermana y su madre vieron el rostro de su padre cuando los botones tirados en el suelo formaron esa imagen. Y, en el caso de *Maitreya*, Sarduy describe, influido por su maestro, la ceremonia post-mórtem del lama agonizante. Según el crítico cubano, Sarduy, al haber sido influido categóricamente por Lezama, redactó su cuarta novela, la cual parte de dos hechos verificables: la muerte de Lezama en 1976 y el haber citado el fragmento donde aparecen Juan Izquierdo y Luis Leng. “Si la escena de los yaquis, según declaró Lezama, fue la que puso en movimiento la composición de *Paradiso*, Sarduy regresa a ese momento original al comenzar su novela, sometiendo la tradición [...] a un ritual de dispersión y recuperación.” Roberto González Echavarría, *La ruta de Severo Sarduy*, p. 197.

Juan Izquierdo. Una de las anécdotas más tempranas de la novela cuenta cómo la abuela Augusta, cuando se propone preparar un postre -prepararlo era una de sus habilidades innatas al provenir ella de Matanzas-, somete a la totalidad de la familia -el Coronel incluido- a sus servicios y exigencias. Naturalmente, el mulato Izquierdo y la abuela cruzan palabras varias por tales razones. José Cemí, el protagonista de la novela y alter-ego literario del propio Lezama -por algo comparten el nombre- escucha en silencio los monólogos de Juan Izquierdo, calificados por el narrador del libro como ‘shakespereanos’. Observemos el pasaje con mayor detenimiento:

Sentado en un cajón, José Cemí oía los monólogos shakesperianos del mulato Juan Izquierdo, lanzando paletadas de empella sobre la sartén: –Que un cocinero de mi estirpe, que maneja el estilo de comer de cinco países, sea un soldado en comisión en casa del Jefe... Bueno, después de todo es un Jefe que según los técnicos militares de West Point, es el único cubano que puede mandar cien mil hombres. Pero también yo puedo tratar el carnero estofado de cinco maneras más que Campos, cocinero que fue de María Cristina. Que rodeado de carbón húmedo y pajizo, con mi chaleco manchado de manteca, teniendo mis sobresaltos económicos que ser colmados por el sobrino del Jefe, habiendo aprendido mi arte con el altivo chino Luis Leng, [...] <sup>540</sup>.

Las quejas de Izquierdo al atender la familia del Coronel Cemí nos muestran su descontento, pues como su formación raya las esferas de la hipérbole no comprende del todo porqué debe cocinar en un lugar como ése. Su mentor es Luis Leng, un cocinero connotado como ‘altivo chino’. Cortamos el párrafo citado súbitamente porque tras la coma que precede el nombre de Leng continúa la descripción del fragmento referido con anterioridad en nuestro trabajo (‘que al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía Luis Leng el señorío de la confiture...’). Creemos pertinente desplegar en este espacio un poco más el texto de *Paradiso* para precisar con mejor enfoque quiénes son Juan Izquierdo y Luis Leng. Así el mulato prosigue su soliloquio:

Que un hombre de mi calidad tenga que servir, tenga que ser soldado en comisión, tenga que servir-. Al musitar las palabras finales de ese monólogo, cortaba con el francés unos cebollinos tiernos para el aperitivo; parecía que cortaba telas con una somnolencia que hacía que se le quedara largo rato la mano en alto.

Al penetrar la señora Rialta en la cocina le hizo una brusca señal a su hijo para que se retirara. Este lo hizo en tres saltos despreocupados –¿Cómo va ese quimbombó? –dijo, y enseguida la respuesta cortante: –Pues cómo va a estar, mírelo-. Antes de comprobar el plato pasó sus dedos índice y medio por los calderos acerados y brillantes como espejos egipcios. Los ojos del mulato lanzaban chispas y furias,

---

<sup>540</sup> José Lezama Lima, *Paradiso*, Cátedra, p. 121.

ponían a caminar sus gárgolas. Se dirigió al caldero del quimbombó y le dijo a Juan Izquierdo: –¿Cómo usted hace el disparate de echarle camarones chinos y frescos a ese plato?–. Izquierdo, hipando y estirando sus narices como un trombón de vara, le contestó: –Señora, el camarón chino es para espesar el sabor de la salsa, mientras que el fresco es como las bolas de plátano o los muslos de pollo que en algunas casas también le echan al quimbombó, que así le van dando cierto sabor de ajiaco exótico. –Tanta refistolería –dijo la señora Rialta– no le viene bien a algunos platos criollos–. El mulato, desde lo alto de su cólera concentrada apartó el cuchillo francés de los cebollinos tiernos y lo alzó como picado por una centella. La señora Rialta, sin perder el dominio, lo miró fijamente y el mulato se fue a lavar platos y a pelar papas con la cara hinchada y el pelo alborotoso de un contrabajista.<sup>541</sup>

Rialta, la esposa del Coronel, regaña con palabras y mirada fulminante al cocinero mulato pues ignora porqué él ha mezclado el quimbombó con camarones chinos, miscelánea culinaria de común entendimiento para Izquierdo, lo que desencadena una confusión en la señora. Y *Paradiso* prosigue. Pues bien, ¿qué ocurre en *Maitreya* respecto a Luis Leng y a Juan Izquierdo? La primer descripción que tenemos de ambos en la novela de Sarduy se localiza en la segunda parte del libro, *El Doble I*:

Al final de una representación, euforizado por las redondeces de la Solidaridad y por el insistente alzamiento dominical del codo, vino a felicitarlas Luis Leng.

Repitió cada día libaciones y halagos. Esperaba a las gemelas en la puerta de la cochera, y las invitaba a su propia fonda; el mulato Juan Izquierdo les preparaba una sopa de nido de golondrina que las patinadoras saboreaban con un silbido de cuchara, echando atrás la cabeza y con los ojos en blanco.<sup>542</sup>

En la narración sarduyana, las gemelas (llamadas comúnmente ‘jimaguas’ o ‘ibejes’ entre los lugareños) la Divina y la Tremenda, conocidas también como «La Paz Enaltecedora de los Pueblos» y «Solidaridad entre Países Hermanos en Lucha» respectivamente, hallan carrera como actrices en funciones locales bajo la supervisión de la viuda Cheng-Ching. Naturales de Sagua la Grande, provincia oriental de Cuba, las gemelas gozan de poderes innatos, los cuales en su infancia les permiten curar plétoras de necesitados pero cuando menstrúan por vez primera pierden sus dones; luego descubren sus voces gráciles y melodiosas y a causa de ello offician como actrices. Es entonces que Sarduy decide introducir a Luis Leng y a Izquierdo en la narración. A diferencia de *Paradiso*, en donde Juan Izquierdo tiene un papel más importante que su maestro chino (Leng sólo es mencionado en una ocasión), en *Maitreya* Severo Sarduy le

---

<sup>541</sup> José Lezama Lima, *Ibid*, pp. 121-122.

<sup>542</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 631.

otorga mucho mayor relieve y significación a Luis Leng por diversas razones que detallaremos enseguida. En cuanto Sarduy introduce al cocinero chino advertimos su genealogía y pasado pues el narrador refiere que La Paz (la Divina) rozó cierto punto dèrmico que las engatusaba tanto a ella como a su gemela y así sabemos que Leng las entretenía:

con el anecdotario ceilanés de sus padres, su adolescencia sagüera y su ascenso a «chef» en la Embajada cubana de París, y luego en Carolina del Norte antes de regresar con las ganancias acumuladas de miles de tortillas de cangrejo batidas a mano, para arrendar y modernizar con círculos de neón rosado y una nevera de tres puertas aquel establecimiento destartalado donde con su padre, el Dulce, había tomado su primera copilla de ostiones.<sup>543</sup>

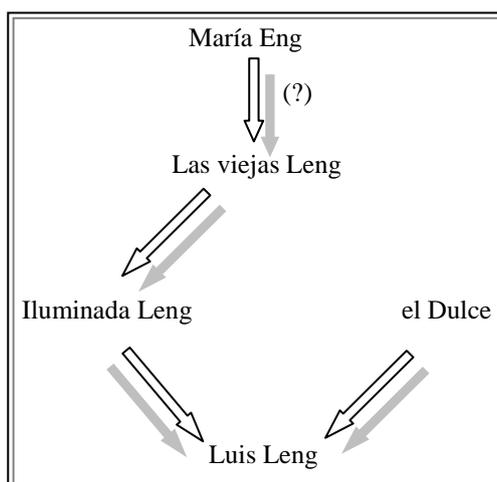
Ese párrafo anterior nos remite a los episodios *La Isla* y *Guerra de Reliquias* de la primer parte de *Maitreya*, en donde -de manera paralela a la historia del Instructor y sus ancianas captoras- ocurren diversos sucesos entre dos personajes de quienes no hemos reparado: Iluminada Leng -sobrina de las viejas funcionarias del hotel vegetariano de Colombo- y el Dulce. En primer lugar, la genealogía de Luis Leng se remonta a las raptoras del muchacho avezado, el Instructor. La novela no describe de dónde provienen esas viejas aunque posiblemente en *De donde son los cantantes* se localiza otro familiar<sup>544</sup>. Bien, las ancianas se apellidan ‘Leng’, como el cocinero y como Iluminada (a excepción del personaje de *Paradiso* trasladado a la ficción sarduyana, tampoco se conocen los nombres de la estirpe de los Leng, a quienes identificamos por descripciones físicas o apodos). Iluminada Leng es la sobrina de aquellas hoteleras arcaicas. Y, por otro lado, el Dulce, una especie de cocinero -de quien tampoco sabemos su nombre sino sólo su alias- se relaciona con ella poco antes de que la jovencita deambule por los vericuetos insulares de Sri Lanka con la intención de retratar el paisaje. Más tarde, la pareja se marcha de Ceilán y se dirige a Cuba instalándose en Sagua la Grande. No se especifica cuándo nace Luis Leng pero sí está claramente determinado que es hijo de la sobrina de las Leng y de el Dulce.

---

<sup>543</sup> *Ibid*, pp. 631-632.

<sup>544</sup> En la segunda novela del camagüeyano aparece un personaje llamado María Eng y dado el parentesco de su apellido con el de los Leng por eso estimamos la posibilidad de un vínculo sanguíneo. Puede tratarse, sin embargo, de una mera coincidencia fonética.

Tracemos el linaje:



Resulta claro que aquel anecdótico ceilanés de los padres de Luis Leng se basa en la cita de *Paradiso* que a Sarduy le lleva a bosquejar la biografía de este cocinero. Las similitudes entre ambos fragmentos vibran con fuerza. En ambos casos encontramos repetidas las palabras o los locativos «chef», «Embajada cubana de París» y «Carolina del Norte». El resto corresponde al ingenio del camagüeyano. Pero la biografía de Luis Leng no concluye ahí. Él es quien inicia sexualmente a las gemelas la Divina y la Tremenda, auxiliado al principio por los preparativos especiales del mulato Juan Izquierdo, quien trabaja en la fonda consigo. Después, las hermanas y Leng, al lado de un enano -personaje a quien ya veremos- se marchan a Miami, sitio en el que el chino establece un restaurante, *Jardín de los Song*<sup>545</sup>. En Estados Unidos a los personajes de la novela les ocurren numerosos sucesos, uno de los cuales señalamos ahora mismo y consiste en una probable declaración (o queja) amorosa de Severo Sarduy ante Lezama Lima en boca de la Tremenda. Para estos momentos del libro, la rolliza se ha vuelto aficionada a las manías sexuales de Luis Leng -por algo es llamada 'tremenda'-, pero el cocinero se comporta tanto con ella como con la comitiva entera a su servicio (ya que otras chicas y/o meseras o forman parte de la congregación apelada f.f.a., Fist Fucking of America u ofician en el restaurante) como un patán. Curiosamente este suceso se suscita justo después de que el lector se tope la cita de *Paradiso*. El chino

<sup>545</sup> Nos parece llamativo que Roberto González Echavarría encuentre en el restaurante del chino Leng una parodia del cuento de Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*. A nuestra consideración hay pocas alusiones en la novela de Sarduy que así lo indiquen (sí se menciona, por ejemplo, que Luis Leng llega a «perderse en los senderos, que se reúnen en el último cuarto, del Jardín»; así como la Tremenda lo percibe «desde lejos», «impreciso», «como detrás de una pantalla de vidrio o detrás de la lluvia camboyana de octubre.» *Maitreya*, p. 644). Cfr. Roberto González Echavarría, *Op. Cit.*, p.181.

blasfema en varios dialectos o jergas, pateo al enano y causa un desastre en la cocina. Y luego:

Viéndolo así desaparecer, la Monumental fue presa de un gran sofoco interno. Se tomó un divinoctal con té de jazmín, se pinchó un dedo con el pico de la grulla que traía colgada, trató de tener hambre, de dormir, de recitar in peto «Pasarás por mi vida sin saber que pasaste», de pensar en otra cosa. Pero fue inútil. Se sorprendió a sí misma: iba del reposo al movimiento lento, sin arranque inicial, flotando casi, como un dirigible movido por cuatro hélices.<sup>546</sup>

Inmediatamente después de perderse acontece el clímax narrativo de Luis Leng. Junto con dos chinas -una doble de la otra- y la Tremenda, el cocinero amarillento lleva a cabo una especie de rito sexual desbordante y desmedido que sólo encuentra parecido o comparación con el último acto carnal ejecutado por la sagüera y el chofer iranio, que supervisa y prepara por el enano detallada en el crepúsculo de la novela. En el caso del desenfreno sexual de Luis Leng señalaremos cómo su cuerpo es descrito como el monte Meru, topografía que delineamos en la página 74 en el apartado *Las ramas del árbol: el contexto pre-búdico y tres indicios de la herencia*. Vale recordar sucintamente qué representa ese monte para el entendimiento budista. El monte Meru es el centro del cosmos y simboliza el punto más elevado del universo. Quizás los Himalayas inspiraron la creencia de ese pináculo cósmico. En *Maitreya* encontramos esta descripción con la que concluye *El Puño I*:

Velaron el cuerpo de Leng, como si fueran a amortajarlo. Una de las amarillas, con los brazos abiertos, tendía los extremos del paño junto a los pies, la otra junto a la cabeza. Posada sobre el macharrán embadurnado, la red de trigramas negros fue cubriendo los salientes de esa topografía de valles breves; la elevaba en el centro un Merú, como el puntual una lona de circo. La tela, al hacer, indicó primero los contornos, las mesetas; lo fue dibujando, cincelando, como en el mármol el cuerpo de un esclavo; subrayó los menores accidentes: el anillo de jade con sus dragones. Una mancha aceitosa se fue extendiendo, por círculos concéntricos, a partir del mástil, cuyos latidos sacudían la carpa de sismos breves.

Ya cuando el lino lo modelaba sin residuos, doble vació que el cuerpo imprimía, cera en que respiraba acompasado, lento, como envuelto en algas, entonces, miró el yaciente, resuelto, a las simétricas chinas, dando con la cabeza una señal discreta, como un bailarín de circo presto a ejecutar las boquiabrientes variaciones del platillo girante sobre el bambú:

–Hagan ola –les ordenó en voz baja.

Con excesiva cautela –¿cumplían con un rito gastado, repetido hasta el simulacro? ¿habían penetrado hasta esas trastiendas las manías protocolarias del revisionismo?– y con la punta de los dedos, las grandes

---

<sup>546</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 644.

amarillas, siempre a la cabeza y a los pies del Río, tomaron las puntas del sobrecama. Empezaron a moverlo de arriba abajo, primero tímidas, con sigilo, develando una estatua, luego más fuerte, como para hacer saltar un pelele, finalmente fue un mar desatado, de tifón, con altas olas como casas lacustres y abismos que barrían sargazos sobre la arena.

A cada marea baja el paño se posaba sobre la almena; el roce de los trigramas ásperos endurecía y dilataba la cúpula bruñida. La Tremenda no era más que mirada, o más bien, depositaba su mirada, como dándola al pincel, sobre la tela descendiente; lo inapresable la fascinaba, como el dragón de las fiestas vietnamitas. Seguía las ondulaciones del Tao, embobecida por aquel torturante subibaja que era la transmutación asiática del *fort-da*, del quieres el pastelito te lo quito.

–Cógela con la boca, sin tocarla –le ordenó entonces Leng.

Las sacudidoras arreciaron. La Tremenda se acercó a la carpa flotante. Abrió la boca. Quiso atrapar pero no atrapó nada. Sacó la lengua. Las mujeres se reían, agitaban los brazos como para despojarse de los seres que atrasan, con invisibles pañuelos rojos. En cuatro patas, la Tremenda babeaba; el polvillo de lino la hacía toser. Se ahogaba. Abría y cerraba la boca como un pez en seco. Daba manotazos. Jeremiqueaba.

Ya no veía dónde hundía la cabeza. Trataba aquí y allá, exhausta. El armatoste capilar campanilleaba.

Iba a caer desplomada cuando la columna se le hundió en la boca.

Los dragones de jade le oprimieron los labios.<sup>547</sup>

Esta ‘metamorfosis’ que sufre el cuerpo de Luis Leng nos detalla con claridad el propósito de Severo Sarduy al incluir un personaje ‘foráneo’ en su propia novela. El haberlo incluido en su texto no responde exclusivamente a un simple homenaje a José Lezama Lima sino que indica por una parte que al novelista de Camagüey le interesó este personaje en particular cuando pudo verse reflejado en las concisas líneas donde se detalla un poco la vida de Luis Leng: un cocinero chino que barajó su juventud en la Embajada cubana en París (donde Sarduy vivió un periodo prolongado) para después servir ciertos platos en North Caroline (Estados Unidos). Más tarde, en Cuba, instruye a un mulato, conecedor de las virtudes culinarias propias -gastronomía que anhela la emancipación hacia 1868-, quien añade a la cocina española las sorpresas de la cubana. Podemos afirmar casi con seguridad que Lezama no redactó esos enunciados con Sarduy en el pensamiento, pues el camagüeyano se marchó de la isla años antes de la publicación completa de *Paradiso*<sup>548</sup>. Hay otra pertinencia que señalar: curiosamente los tres nombres/apellidos de estos individuos -José Lezama Lima, Severo Sarduy y Luis Leng-, sin importar si son reales o no, repiten sus iniciales, así Lezama es L.L., como lo

---

<sup>547</sup> *Ibid.*, pp. 648-649.

<sup>548</sup> “Los primeros cinco capítulos de *Paradiso* aparecieron en la revista *Orígenes* (de 1949 a 1955)”. Eloísa Lezama Lima, *Introducción* de “José Lezama Lima, *Paradiso*”, p. 95.

es su personaje novelesco, mientras Sarduy es S.S. (en numerosas ocasiones él mismo se apodaba “Lady S.S.”). Y el hecho de que Leng sea de ascendencia china, aun cuando el discípulo decidió ligarlo invariablemente a Sri Lanka (que, como Cuba, es una isla), implica otra razón indiscutible del porqué la fascinación de este personaje<sup>549</sup>.

Todavía hay matices que añadir. Otro de los motivos que nos conducen a meditar en el interés por un personaje de *Paradiso* también se encuentra en la equiparación del monte Meru (Sarduy acentúa esa palabra como si fuera aguda) con su cuerpo, el de Luis Leng. El cocinero cumple una función determinada en el relato: es la masculinidad engendradora del deseo. Temas como el deseo y el erotismo son imprescindibles en este escritor<sup>550</sup>. Aún no debemos matizar los plenos poderes de la carnalidad y la lascivia en esta novela pero podemos por ahora indicar cómo en el relato ninguna relación sexual descrita se da por la vagina sino todas son orales y/o anales. Sarduy trasgrede el método ‘tradicional’ o ‘literal’ del coito pues el deseo y el erotismo son sinónimos de lo lúdico; como sabemos, el barroco, estilo que adoptó con fervor desde su narración inaugural *Gestos*, es otra forma de jugar, un método en el que código de información no se transmite linealmente sino a través de volutas, espirales, subordinadas, paréntesis. En cuanto al cuerpo de Luis Leng, ello explica -por ejemplo- el énfasis de la voz narrativa en describir el falo<sup>551</sup> («el cetro de jade»), los testículos (las «esférulas») o el aparato reproductor en su conjunto (un «anillo de jade verde claro con dos dragones peleando», «un miembro perfectamente cilíndrico, de cabeza y capuchón gordos»). A su momento observaremos que otro personaje, el chofer iranio, suple a Leng (e inclusive la Tremenda recuerda la ausencia del chino al verlo por vez primera) en el texto.

---

<sup>549</sup> Lo ‘oriental’ en Severo Sarduy implica básicamente dos grandes tópicos: la fascinación por la cultura china, encantamiento que circunda, por ejemplo, la novela *De donde son los cantantes*, y la seducción por el budismo. Cuantiosas fuentes y autores indican lo ‘oriental’ en este novelista, el influjo radical que tuvo en su estética y en su pluma. Nos parece que al matizar en esta nota esos dos gustos satisfacemos uno de los motivos que llevaron a elegir a Luis Leng como personaje idóneo para su ficción.

<sup>550</sup> Cfr. Francisco Cabanillas, *Escrito para Severo: una relectura de Sarduy*, p. 12; Amadeo López, *Deseo y escritura en Severo Sarduy* en *Le néo-baroque cubain*, p. 99; Roland Barthes, *La face baroque*, Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa., *La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy* y François Wahl, *Le poète, le romancier et le cosmologue* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1729, p. 1627 y p. 1688, respectivamente.

<sup>551</sup> El miembro viril también es descrito con riqueza en *Paradiso*, basta recordar el inolvidable ‘aguijón macrogenitoma leptosomático’ del capítulo VIII.

Queda por agregar en este apartado una minucia más: la biografía que Severo Sarduy redactó inspirado en un personaje de poca relevancia de otro libro nos hace reflexionar que, además de rendirle tributo y respeto a su mentor, también así se acerca, como un verdadero «heredero», a esa novela-poema. Es decir, si el libro del maestro Trocadero 162 es una especie de *summa*<sup>552</sup> de la cultura tanto cubana como latinoamericana, tanto insular como universal, si su autor reunió una galaxia de referencias en sus páginas para así esbozar su idea de lo que es Cuba (no por nada Sarduy menciona que de mencionar todas las alusiones contenidas en Lezama, las enciclopedias se agotarían), la narración de su discípulo no pretende en modo alguno abarcar, como un león -uno de los atributos de Buddha-, la cultura en su totalidad, por el contrario, lo que *Maitreya* ambiciona, en general, es parodiar -en todos los sentidos- el texto cumbre de Lezama (pues el tema de la identidad cubana fue esbozado en volúmenes pasados, como *Gestos* o *De donde son los cantantes*). Si titulamos uno de los apartados anteriores ‘Lezama Lama’ es válido inferir que *Paradiso* puede ser un texto ‘sagrado’ para Sarduy, compuesto por un entendimiento ‘divino’ o ‘sobrehumano’; *Maitreya* puede, a su vez, ser la irrisión, la caricatura, el texto ‘profano’. También es su ampliación, su prolongación. Imaginemos al guía Lezama planteando diversos kōān en *Paradiso* y a su alumno al acecho de soluciones: así Sarduy prescinde en cierta medida de la lógica y el sentido común -lo que por ejemplo implicaría dedicarle a Lezama estudios y tesis- y se avoca a la factura de una novela de 102 páginas de extensión. Quizás lo que plantea la novela lezamiana para el ‘acólito’ camagüeyano sea averiguar el ‘sonido de una sola mano aplaudiendo’. Tal vez en *Maitreya* y no en *Paradiso*, Luis Leng -como nos advierte Juan José Arreola en el epígrafe de este apartado- logre soñarse a sí mismo, ‘vibrante de realidad’ porque en su lugar de origen es un personaje circunstancial, pasajero, un ‘sirviente’ del maestro Trocadero 162 cuyo destino parece pertinente sólo a la *Summa* cubana. A estas alturas de nuestra pesquisa un par de aspectos de relevancia capital residen todavía en el misterio. Por supuesto, nos referimos a la temática del doble y al vacío que sedujo la estética sarduyana (en produjo *Maitreya* efectos notables), dos grandes obsesiones e inquietudes del ‘bonzo’ Sarduy. Nuestro trabajo se aproxima a su fin.

---

<sup>552</sup> Cfr. Roberto González Echavarría, *Plumas, sí: De donde son los cantantes y Cuba* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1592. Gracias a un apunte de este mismo crítico se debe el rótulo de esta sección: “Lo cubano como tema ha sido rebasado con *Maitreya*, la deuda con Lezama parece haber sido saldada con esa **biografía alucinante** de Luis Leng.” *La ruta de Severo Sarduy*, p. 229. Nuestro énfasis.

## El triunfo de la Tremenda o una visión del doble en *Maitreya*

Seres ligados en una obtusa dualidad, una equivocación sublime cuya única enmienda posible era el sacrificio de una de las almas en aras de la conservación del cuerpo mismo.

Ignacio Padilla, *El carcinoma de Siam*.

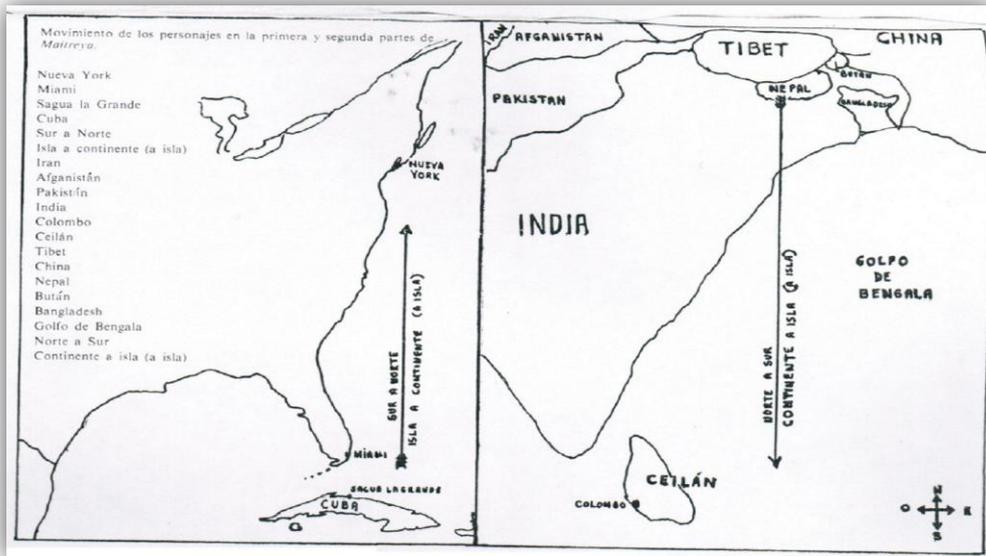
El escenario está dispuesto, y ahora es de verse cómo va a desenvolverse en su doble trama esta espectacular comedia, nunca mejor llamada de las equivocaciones.

Edmundo O'Gorman, *La invención de América*.

UNA serie de binomios, desdoblamientos y dualidades envuelve esta novela de principio a fin. Examinar esos rasgos es el propósito de este apartado. Centrémonos, primero, en el aspecto geográfico del libro. Pues bien, esta novela está dividida en dos partes por una razón explicable. De manera sucinta, el libro refiere las vidas de dos personajes: la parte primera atañe al Instructor, mientras que la segunda incumbe a la Tremenda. Esa dualidad de protagonistas se corresponde exactamente con los espacios geográficos del texto.

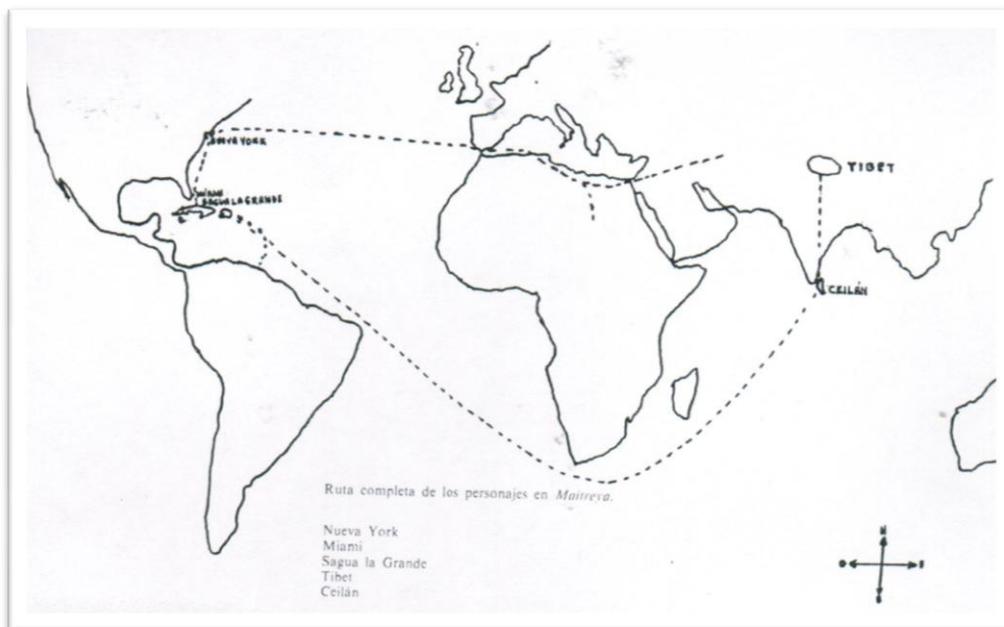
Así pues, la primer parte se desarrolla en el Oriente: el comienzo de la narración se ubica en el Tíbet y, como si los eventos sucesivos decrecieran de altura orográfica, lo posterior al capítulo inaugural acaece en las llanuras hindúes para después desplazarse a una isla, Sri Lanka. La segunda parte, a su vez, sucede en Occidente. Gracias a las ínfulas viajeras del Dulce, la novela se traslada a dicho hemisferio pero tal como la conclusión del último episodio de la primera mitad ocurre en una isla este capítulo inicial de la segunda acontece en otra, Cuba. La narración se dirige después a dos puntos de Estados Unidos -Miami y Nueva York- y concluye finalmente en los desiertos de Afganistán.

Esta aparente gratuidad territorial responde a una de las ambiciones de la novela. Pero antes de adentrarnos en ella veamos en unos mapas el periplo descrito en el texto:



Si observamos los dos mapas contiguos de la página 183, no resulta difícil comprobar que la primera y segunda partes de *Maitreya* son, en lo que respecta al desplazamiento de los personajes, reflejos especulares una de otra. Es más, según se indica en los mapas, podemos percibir el siguiente juego de alternancias entre islas y continentes: los personajes salen de un continente (Asia) y van a una isla (Ceilán), mientras que en la segunda parte salen de una isla (Cuba) para pasar a un continente (América [...]), de donde van a una isla (Manhattan), y de ahí de nuevo a un continente (África/Asia).

Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, p. 185.



Al observar el último mapa es posible advertir que el periplo descrito por la novela simula la figura por antonomasia del barroco, la elipsis<sup>553</sup>. Contrastemos el inicio y el cierre de ese desplazamiento: la novela, como sabemos, da comienzo en el Techo del Mundo, en la cordillera del Himalaya, y concluye -ya lo veremos- en el desierto afgano. Esos dos puntos nodales pueden estimarse como los extremos de la elipsis por ser opuesto uno del otro en términos climáticos: uno corresponde a una región fría mientras que otro a una zona cálida. Por otro lado, la insularidad del texto es importante también: no sólo en dos islas -una oriental y otra occidental- se desenvuelven los acontecimientos de dos capítulos sino que en ellas presenciemos la muerte del Instructor y el cercenamiento posterior de su persona pues se ha convertido en una reliquia para los ceilaneses y en el otro caso observamos el nacimiento de las gemelas la Tremenda y la Divina que a continuación puntualizaremos. Sea como fuere la geografía, en *Maitreya* está al servicio de la temática del doble: si la narración se traslada de un sitio a otro ello no es gratuito, las razones para los desplazamientos son explicables, pero sea como fuere tales movimientos suelen obedecer al aspecto de la dualidad, así pues, si una acción acontece en un hemisferio es posible comprobar su revés en el otro y viceversa.

Desde las primeras palabras de la segunda parte de *Maitreya*, que consiste de cuatro capítulos compuesto cada uno de dos apartados, encaramos una caracterización recurrente sobre el doble. Aunque antes de la segunda parte hay diversas menciones sobre el doble nos enfocaremos en ella dado que los episodios de la primera -*En la muerte del maestro, El Instructor, La Isla, Guerra de reliquias*- se centran esencialmente en el Instructor y en las viejas Leng, individuos en los que analizamos otras temáticas, como la parodia, el choteo, la ironía, la simulación y, a partir de la segunda mitad del libro, estos personajes no tienen mayor eco ni repercusión en el seguimiento de la historia -más que por tímidas evocaciones. En esta mitad se nos presenta a la Tremenda y a otros personajes que, como en un caso paralelo, tampoco aparecen en la primer parte de la novela. Pues bien, uno de los tratamientos más

---

<sup>553</sup> Aunque, en opinión del crítico González Echavarría, el tránsito territorial de *Maitreya* no se parece a una elipsis sino a un retruécano: “Esta figura, cuyo centro es, por cierto, generalmente una elipsis, enfrenta dos imágenes especulares cuya única diferencia es la inversión. El propio mapa de la página 183 parece una proporción, que en términos matemáticos vendría a ser el equivalente del retruécano: la India es a Ceilán, como Cuba es a los Estados Unidos. [...] Este proceso de inversión hace que la “esencia” de cada miembro dependa por completo de su posición -que ésta se, por lo tanto, efímera y aparental, un simulacro.” Roberto González Echavarría, *La ruta de Severo Sarduy*, p. 189.

notorios sobre el doble lo observamos en el nacimiento de las gemelas la Tremenda y la Divina:

Nacieron juntas y enlazadas. Había salido casi, sin apuros y de un pujo, la una, cuando, golpeándose la frente, la aguerrida comadrona china soltó un grito moteado, como ante una explosión de voladores que se convierten en pericos. Lo que vio la dejó más pasmada que una ducha fría después de planchar: rojiza y firme, una manito agarrada a la naciente por el tobillo izquierdo, como si quisiera impedir que abandonara el túnel o exigiera la tracción hacia el aire, nadador exhausto; la otra mano, con el puño cerrado le quedaba entre las piernas.<sup>554</sup>

La comadrona china indicada en el párrafo anterior es la llamada Mantónica Wilson<sup>555</sup>, una de las parteras más renombradas de Sagua la Grande, quien además corrió el destino de haber auxiliado el alumbramiento de Wilfredo Lam, reconocido artista plástico de Cuba<sup>556</sup>, personaje que en *Maitreya* parece ser aludido por la voz narrativa en ciertos párrafos de *El Doble I*<sup>557</sup>. Aunque sabemos que nacen juntas y enlazadas no se nos aclara cuál de las dos gemelas -comúnmente referidas como 'jimaguas', acepción cubana de 'gemelo'- tiene entre las piernas un puño cerrado (intuimos que es la Tremenda, cuestión que se aclarará más adelante); ellas crecen asombradas de tanta simetría e incluso deben pintárseles puntos en el rostro para distinguirlas. Adquieren poderes curativos y rehabilitadores, los cuales practican mientras saltan encima de personajes incidentales o les pasan la mano a los mismos por la frente; tales capacidades sobrehumanas las eleva a la categoría de diosas vivientes y pronto se convierten en objeto de fiesta de los sagüeros. Ganan volumen corpóreo con notable velocidad. Pronto se descubren aptas para el canto y a temprana edad ya vociferan en francés algunos vocablos tímidos, además de maquillarse con ahínco. Su primera menstruación la tienen al unísono. Creen haber bebido guarapo con vidrio molido en lugar de hielo. La madurez biológica les provoca la pérdida de los poderes y el prestigio que habían logrado se esfuma; más tarde ofician como actrices en una obra local donde representan a «La Paz Enaltecadora de los Pueblos» y la «Solidaridad entre

---

<sup>554</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 627.

<sup>555</sup> Cfr. Roberto González Echavarría, *Op. Cit.*, p. 180.

<sup>556</sup> Es sabido que Lam y Sarduy trabaron una sólida amistad, dado el origen particular del pintor de quien se afirmaba que descendía de chinos, blancos y negros, mezcla que plasmó en su estética. Cfr. Fernando Ortiz, *Las visiones de Lam*, p. 2.

<sup>557</sup> Como lo registran tanto González Echavarría como Fernando Ortiz, Lam es originario de Sagua y el que el camagüeyano haya ambientado allí el comienzo de la segunda parte de *Maitreya*, el haber mencionado el nombre de la partera asistente de las gemelas así como las alusiones al «ahijado de la curandera» que pinta las paredes del recinto son resonancias notorias al pintor pero, ciertamente, jamás se menciona su nombre a lo largo del relato y sólo aparece por escasos párrafos en el libro.

Países Hermanos en Lucha». Pero, para los pueblerinos siempre fueron la Divina y la Tremenda, respectivamente. Jamás se nos indican sus nombres reales ni tampoco se las vuelve a llamar con sus nombres artísticos sino sólo por sus apodos o descripciones<sup>558</sup>. Un enano que las acompaña desde pequeñas en sus juegos labora en la función como decorador. Como en un caso similar al de *Hamlet*, la minúscula puesta en escena contiene en menor escala la primera parte de *Maitreya*, en particular el episodio inaugural, *En la muerte del maestro*: así, las gemelas portan una metralleta automática mientras alzan airoso el puño cerrado, arma descrita con «líneas muy sobrias, y una cartilla luminosa, de páginas duras, abierta al medio». Las mellizas personifican las huestes chinas porque avanzan sobre «un país industrializado y vasto», características en parte aplicables a la China de Mao, si bien con matices, en particular por su ‘industrialización’; después llegan al Tíbet, lugar especificado como «una región montañosa y nevada, con torres en la cima y banderines blancos». Ciertos extras fungen, a su vez, como los monjes locales del Himalaya puesto que están vestidos con «mantos anaranjados y pelucas de calvo». El Templo del Cielo aludido puede muy bien recordarnos el Templo del Trueno de *Viaje al Oeste* donde, de acuerdo a ese relato, se atesoran los escritos de Gautama Buddha. Ya habrá tiempo para reparar más en el enano como el autor-ficcional de *Maitreya*. Por ahora mencionemos que dado que en la descripción de la metralleta de utilería de las gemelas se emplean términos como ‘líneas’, ‘páginas’ y ‘abierta’, ello nos evoca la posibilidad de encontrar en tales palabras un inventario pormenorizado de la novela. El enano además se encarga, aunque apresurado, de los ornatos del escenario, ocupación coherente con su pasado -ofició como modelo en la Escuela de Bellas Artes y robó caballetes y pinceles- y con su porvenir -en *El Doble I-II*- pretende retratar, como si se tratara de un autor hiperrealista, los litorales de Florida. Como sabemos, Luis Leng invita más tarde a las gemelas a su

---

<sup>558</sup> François Wahl explica porqué para Severo Sarduy los apodos en sus personajes, y no necesariamente los nombres, son muy importantes: “A partir de *De donde son los cantantes*, [sus personajes] no son sujetos de un único lenguaje que los califique: [...] así, ellos cambian una y otra vez de nombre, lo que permite propiamente caracterizarlos. Sin embargo, son dueños de un cuerpo que es constantemente esbozado y no necesariamente descrito. [...] Sobre el cuerpo se multiplican las inscripciones que son tanto la vestimenta como el tatuaje o el travesti.” François Wahl, *Severo de la rue Jacob* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1454; también consignamos esta nota de Amadeo López al respecto: “Los personajes de Sarduy se ven reducidos, desde un principio, a la pura aparencialidad del comportamiento y condenados a vagar en un juego incesante de metamorfosis antes de hundirse definitivamente en un naufragio generalizado del ser. En este sentido es ya significativa la multiplicidad de los nombres, con connotaciones satíricas y grotescas [...]” Amadeo López, *Deseo y escritura en Severo Sarduy en Le néo-baroque cubain*, pp. 113-114.

fonda y, respaldado por las virtudes culinarias del mulato Izquierdo, las incita poco a poco a un éxtasis carnal y lascivo. Continúan aumentando de talla desmesuradamente. Para el comienzo del segundo apartado de *El Doble* ciertos personajes se han exiliado a Miami y de otros ya no oiremos más -Mantónica, su ahijado, la viuda Cheng-Ching, quien dirigía las puestas en escena sagüeras, y Juan Izquierdo-; por consiguiente, el enano, las gemelas y Leng arriban a Miami. Es en Estados Unidos donde las gemelas ganan mayor fama como actrices y bailarinas. En un escenario la Tremenda yace desparramada, como si fuera un soufflé; le hacen ingerir galletas y un gin-tonic con mandrax, sustancias que le provocan diversas alucinaciones mientras una asistente la atavía con ornatos numerosos: esa misma ayudante se encarga de vestir exactamente como a la rolliza a otra modelo idéntica a la sagüera. Después el enano observa en un pergamino una escena próxima del episodio *El Puño I-II* que veremos hasta el final de dicho apartado: mira en ese rollo a un «chino flacucho y ojeroso», rasgos que nos recuerdan a Luis Leng; el asiático reflejado muestra con una mano un «anillo de jade verde claro con dos dragones peleando», características que evocan el falo y los testículos del cocinero y con la otra se abre sus ropas para dejar salir, en efecto, ese miembro cilíndrico. Vistas desde lo alto aparecen dos mujeres «desnudas y adiposas», superpuestas una a otra, dicha profusión de detalle, según leemos en *Maitreya*, es causada por «los amanerados pintores que suscitó el academismo despótico de los últimos Song» en tal medida que la pareja de verdad se confunde con los modelos. Luego, la Tremenda juguetea en patines a través de la sala y es acompañada por la Divina. Poco después hay una curiosa inscripción sobre el Instructor, ya ausente del texto para estas alturas:

(Eran adeptas, las desmesuradas, del pequeño atorrante indonesio descubierto en una palangana, que a su paso había diseminado la técnica de la iluminación por el asombro.)<sup>559</sup>

Como si se trataran de desdoblamiento mnemotécnicos y textuales, varias reminiscencias que evocan a los personajes de la novela se suscitan frecuentemente a lo largo del texto sin importar si han desaparecido de la narración o no. Por ejemplo, en el capítulo culminante del libro, *El Puño II-II*, hallamos una descripción de un escenario dispuesto por el enano, en el que la Tremenda y el iranio copularán, y en dicho sitio se han desplegado «buditas de madera», artilugios que con reiteración vimos en la primer

---

<sup>559</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 639.

parte de *Maitreya*. También, en el episodio siguiente del *El Puño I-I* vemos el altar de Luis Leng, repertorio alusivo de las ancianas de apellido homónimo:

Dentro de ese marco parpadeante, en un nicho excavado en el muro, dos estatuillas de madera: ancianas de greñas grises y ojos rasgados, risillas desdentadas, vestidas como leprosas o como brujas coreanas; esgrimían, de su mismo sándalo, tabletas en forma de cuchillo. Las separaba una vasija.<sup>560</sup>

Pero regresemos a la primera sección de *El Puño I*. Como hemos dicho la Tremenda y la Divina juegan alrededor de la sala del edificio. Aquí nos enteramos que incluso entre las hermanas no se levantan límites morales pues practican entre sí la penetración del ano por el puño -en la novela este ejercicio es referido a veces como «la exégesis del puño». Las gemelas forman parte de una secta, conocida la «f.f.a.», siglas que significan Fist Fucking of America.

De acuerdo con José Manuel Martínez Pulet en un lúcido artículo, el fist fucking, o la penetración del ano por el puño, cobra valía e importancia a partir de la década de los sesenta. Se realiza sobre todo en grupos sadomasoquistas (dicho término proviene de Freud quien decide unir dos palabras empleadas con anterioridad, así fusiona ‘sadismo’ y ‘masoquismo’; como se sabe, el sadismo fue bautizado como tal debido a los escritos del Marqués de Sade en donde se manifiestan sensaciones sexuales cuyo placer deriva de producir en otros diversos tormentos, mientras que el ‘masoquismo’ es lo opuesto: la búsqueda del placer a través del sufrimiento y la humillación propios<sup>561</sup>), congregaciones así conocidas a partir del siglo XX (años 20 en Europa, años 40 en Norteamérica y el SM lésbico-gay en los cincuenta). Martínez Pulet abrevia el sadomasoquismo como SM y detalla, siguiendo a Foucault, los ejercicios más asiduos, entre los cuales está por supuesto el fist fucking:

Foucault se está refiriendo en general a prácticas como el *bondage*, [...] la tortura de [miembro] y de huevos, el uso de *dildos*, el control de la respiración, pero sobre todo, al *fist-fucking*, práctica muy extendida en el mundo *leather* y que consiste en meter el puño por el culo. [...] Para Foucault, en virtud de estas prácticas, el SM opera una ruptura con el monopolio que tradicionalmente han sostenido los genitales en relación al placer físico, lo descentraliza y al mismo tiempo redistribuye las zonas erógenas. [...] En el caso del *fist-fucking* queda bien claro que su finalidad es la producción de placer.<sup>562</sup>

---

<sup>560</sup> *Ibid*, p. 645.

<sup>561</sup> Cfr. José Manuel Martínez Pulet, *La construcción de una subjetividad perversa: el SM como metáfora política y sexual* en *Teoría Queer. Políticas, golleras, maricas, transexuales, mestizos*, p. 216.

<sup>562</sup> *Ibid*, p. 218.

Este placer, sin embargo, es trasgresor y subversivo porque no consiste en el disfrute común del placer sexual, como introducir en la vagina el pene; por el contrario, de manera más o menos generalizada, las prácticas SM tienen como propósito emplear otros puntos eróticos, como el ano (con lo que se descontextualiza y se descentra, por ejemplo, el falo y la vagina como nódulos placenteros), y nunca con fines reproductivos. Previamente hemos utilizado la siguiente cita en la página 56 de este trabajo. En esa ocasión, sin embargo, no puntualizamos cabalmente el fragmento en el que Sarduy vincula esta práctica erótica con el barroco según comunica en una entrevista:

¿Qué es una frase barroca? Una frase barroca comunica igualmente una información. Por ejemplo: «Baldovina se acercó al lecho de José Cemí». Ahora esta información nunca sería comunicada del modo que acabo de decir, con un sujeto, un verbo y un predicado. No. Habría subordinadas, habría volutas, habría puntos, habría una proliferación enorme de detalles que hacen que [la frase apuntada] qued[e] retardada. Llega por otros canales [...]. En función del placer. ¿Por qué no se dice «Baldovina se acercó al lecho de José Cemí?» Y es porque en estas volutas, en estas digresiones, en estos paréntesis, pasa un placer: el placer fonético y verbal en este caso. El placer de la imagen. El placer de la literatura. Yo he comparado únicamente el erotismo a este tipo de información barroca. Algo que no transmite directamente la información genética, en este caso natalista, sino que se divierte en una serie de operaciones secundarias en función del placer. Que este erotismo sea homosexual o heterosexual en definitiva cuenta poco, excepto que, evidentemente, en el caso homosexual, no hay información puramente genética que transmitir.<sup>563</sup>

De gran interés resulta una de las últimas oraciones del párrafo anterior porque para este novelista poco importa si el erotismo es homosexual o no -en *Maitreya* encontramos las dos clases-, en realidad lo sustancial consiste en posponer la transmisión literal de un código para con ello provocar en el lector el placer literario, como de un modo paralelo les ocurre a los personajes de esta novela -y en general con su obra misma-, por ello los coitos y relaciones sexuales en Severo Sarduy frecuentemente son anales u orales y no vaginales, para así postergar lo más posible el placer sensorial. Esa trasgresión alcanzará su cénit en el último capítulo de la novela.

Hasta ahora hemos planteado que en la novela se caracteriza el tema del doble con ciertos personajes, en particular con las gemelas, y con algunas reminiscencias de individuos como el Instructor o las viejas Leng. Pero es de advertir que esta temática no

---

<sup>563</sup> Jacobo Machover, *Entrevista con Severo Sarduy: 'La máxima distanciaci3n para hablar de Cuba'* en *Le néo-baroque cubain*, p. 74.

sólo permea a los personajes sino también al texto en sí. Estas particularidades son visibles en el episodio que analizamos *El Puño I-II* pero para estudiar con más precisión este punto nos remontamos a los comienzos del libro. Allí encontramos lo siguiente:

La cabeza, como un planeta desorbitado que al caer volviera al estado de lava, de cal o de nácar, en un despliegue helicoidal y luminoso, quedó convertida en una concha marina, tornasolada y gigante.

La cabeza, como un planeta arrancado a su ley al caer volviera al estado de lava, de cal o de nácar, en un despliegue helicoidal y luminoso, quedó convertida en una concha marina que soplada por el aire, emitía un sonido invariable y sordo, vibración carbonizada de un estampido remoto. Un sonido que fue tornando hacia lo grave, hasta que, seguido por una lluvia de cartílagos, granizos roncós, se apagó en el círculo de un OM.<sup>564</sup>

Y prácticamente tres capítulos después en *Guerra de reliquias*:

La cabeza, como un planeta arrancado a su ley al caer volviera al estado de lava, de cal o de nácar, en un despliegue helicoidal y luminoso, quedó convertida en una concha marina, tornasolada y gigante, que soplada por el aire emitía un sonido invariable y sordo, vibración carbonizada de un estampido remoto.

Un sonido que fue tornando hacia lo grave, hasta que, seguido por una lluvia de cartílagos, granizos roncós, se apagó en el círculo de un OM.<sup>565</sup>

Al observar con cuidado los dos primeros párrafos, correspondientes al episodio inicial del texto, no sólo notamos que son casi idénticos sino que con su repetición acaso advertimos una aparente distracción del autor. En cuanto al tercer párrafo, que no varía demasiado respecto a los otros, lo hallamos en la mera conclusión de la primera parte de *Maitreya*, momento en que seguramente ya no recordamos los fragmentos repetidos de *En la muerte del maestro*. Sea como fuere, ¿por qué Sarduy opta por iterar ciertas descripciones de su texto? ¿Es un afán gratuito por engrosar páginas o responde a la temática del doble? Desde nuestro punto de vista, esta reiteración afecta tanto al texto como a los personajes de la novela. Veámoslo a continuación. En el segundo apartado de *El Doble I*, cuando la Tremenda ya ha llegado a Miami el enano descubre que Leng naufragó hasta ahí aferrado al tronco de una palmera. Le muestra a la rolliza al chino y entonces:

Ella, al contrario, al verlo de cerca, se sintió tan motivada y feliz, que se le rompieron las ligas de los bombachos:

---

<sup>564</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 591.

<sup>565</sup> *Ibid*, p. 626.

–Creo –dijo toda ablandada y húmeda, los ojos como los de una virgen de la iglesia de enfrente– que tengo un alma inmortal.<sup>566</sup>

De manera análoga, en el segundo apartado de *El Puño I* volvemos a toparnos con esta descripción exactamente con la misma sintaxis pero aquí hay una diferencia. Ahora no sólo el deseo de ver a Luis Leng le provoca a la Tremenda la rotura de su ropa interior y que declare su aparente inmortalidad: es el texto en sí el que provoca un furtivo impulso en ella. Decide, sin más, deshacerse de su hermana gemela y no a causa de la similitud entre sí, tampoco porque sean frecuentemente confundidas por ser dobles la una respecto de la otra; esta opereta oronda opta por eliminar a su hermana gemela por el deseo que suscita en su persona el cocinero chino y debido a ello el texto requiere de una especie de ‘clonación’ para presentarnos la encrucijada psicológica de la Tremenda (situación en la que se reincidirá con ciertos matices un poco más adelante). Es decir, la novela no incluye párrafos virtualmente idénticos por un mero capricho autorial, el que ciertos párrafos se dupliquen nos señala cómo la temática del doble permea la novela entera, así pues, no sólo este aspecto afecta a los personajes sino al texto, como a su vez el texto mismo modifica a éstos. Y entonces:

Y con la misma, para evitar la rivalidad previsible, puso como un trapo a la Divina, por una cuestión cosmética, y la desinfló para siempre de un pinchazo, pretextando en ella, para sacarla del relato, erotismo oral, penis need, revisionismo y veleidades mozartianas, con una pizca de confuncianismo retozón.<sup>567</sup>

Sin que ello parezca paradójico, cuando los otros personajes ven cómo la Tremenda aniquila -mejor dicho, desinfla- a su hermana, en vez de lamentarse por la pérdida celebran su acción («el enano inició los aplausos»). Lo más significativo del párrafo anterior se encuentra en la oración «para sacarla del relato» como si con ello se pretendiera, además de eliminarla, que no se hable más de la otra gemela, en efecto, borrarla de la trama. El que el enano sea el primero en apoyar esa maniobra nos orienta de nueva cuenta a considerarlo como el autor de *Maitreya*. En este capítulo encontramos de nueva cuenta dos párrafos análogos, como si fueran copia uno del otro:

Anyway, lo veía. Era él: manchón negro, brochazos de betún -el pelo revuelto, tachonazos de laca-, y abajo, blanco rígido, el chaleco, las manos muy pegadas al cuerpo, grandes botones, marcas de manteca, costuras negras.

---

<sup>566</sup> *Ibid*, p. 637.

<sup>567</sup> *Ibid*, p. 643.

Era él: manchón negro, brochazos furiosos de betún, rápidos, como os de la camisa de un fusilado -el pelo revuelto, tachonazos de laca-, y abajo, blanco rígido, el chaleco, las manos muy pegadas al cuerpo, grandes botones, marcas de manteca, costuras negras.<sup>568</sup>

Así la Tremenda percibe a Leng. Este suceso ocurre poco después de que nos topemos con la cita de *Paradiso*. El cocinero ha dado un puntapié al enano y se ha perdido en los corredores de su restaurante, la obesa se da a la tarea de encontrarlo. Después, en *El Doble II-I* hallamos otro ejemplo del doble desde un enfoque textual. Como sabemos *Maitreya* se abre con un epígrafe de *Buddhist Scriptures* de Edward Conze; este capítulo, a su vez, contiene el otro epígrafe de la novela:

Y aun dentro de la prisión las brujas se las arreglaban para ir al «Sabbat», según puso de manifiesto una muchacha de Azcain apellidada «Dojartzabal», de quince a dieciséis años de edad. Esta misma declaró que, queriendo el Diablo algunas veces llevar muchachas al aquelarre, coloca en los mismos brazos de sus madres una apariencia o doble, cosa que se le había ocurrido a ella, pues al volver se encontró a su madre con su doble infernal.<sup>569</sup>

Inmediatamente notamos que ese epígrafe tiene una particularidad, Sarduy ha consignado dos nombres bajo éste: Pierre de Lancre y Julio Caro Baroja. En realidad, no quiere decir ello que ambos individuos hayan escrito exactamente el mismo fragmento en libros diferentes -pues nuestro novelista indica además la procedencia de la cita- sino que Caro Baroja tomó la inscripción de Pierre de Lancre. Conviene asomarnos en la obra de Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, porque así oteamos la perspectiva del doble bajo un enfoque que en *El Doble II*, en sus dos apartados, es indispensable. El fragmento que le sirve a Sarduy es éste:

Muchachas en una edad crítica, niños y niñas de cinco a doce años, están conforme siempre en declarar que han participado en vuelos y aquelarres, coincidiendo en detalles con los que se recogen de boca de mujeres mayores acusadas, en la tortura o antes. Y aun dentro de la prisión las brujas se las arreglaban para ir al “Sabbat”, según puso de manifiesto una muchacha de Azcain apellidada “Dojartzabal”, de quince a dieciséis años de edad. Esta misma declaro que, queriendo el Diablo algunas veces llevar muchachas al aquelarre, coloca en los mismos brazos de sus madres, una apariencia o doble, cosa que le había ocurrido a ella pues, al volver, se encontró a su madre con su doble infernal.<sup>570</sup>

Al contrastar lo anterior con el epígrafe utilizado en *El Doble II-I* observamos que el novelista cubano decidió eliminar algunas oraciones y que además al ‘Sabbat’ y

---

<sup>568</sup> *Ibid*, p. 645.

<sup>569</sup> *Ibid*, p. 650.

<sup>570</sup> Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, p. 237.

al nombre de la niña, Dojartzabal, les suprimió las comillas por comillas francesas. En el texto de Caro Baroja hallamos la fuente de dónde proviene dicho párrafo, que corresponde al libro de Pierre de Lancre, llamado *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement Traicté de la Sorcellerie*, traducido como *Cuadro de la inconsistencia de los ángeles malvados y demonios donde se trata ampliamente el Tratado de la Hechicería*. En el duodécimo capítulo del libro Caro Baroja se nos señala quién es Pierre de Lancre, individuo nacido en Burdeos entre 1550 y 1560, cuya discutible cierta sagacidad hubiera pasado inadvertida de no ser porque hizo de las brujas la materia de su vida:

La vida y la fama de Pierre de Lancre hubieran sido insignificantes de no haber estado mezclado en el asunto de las brujas. Por él tiene un nombre, no envidiable en verdad, como juez y como autor. Es a través de dos de sus obras cómo sabemos muchos pormenores de su actuación. La primera y principal de obras tales es la que lleva el título de “Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons”, que lleva la fecha de 1612 en su impresión.<sup>571</sup>

De Lancre es comisionado como represor de brujas y ese oficio genera eventualmente el *Tableau*. Su libro está entintado en gran medida de política pues él laboró como juez. Por otro lado cree que las misiones religiosas, comerciales y militares hacia América, Japón y otros sitios han promovido la partida de la población masculina y con ello encuentra el blanco perfecto para sus escrúpulos: las mujeres. Considerándolas las siervas idóneas de Satán, cualquier agravio e injuria puede recaer en ellas, de modo que acusarlas sin pruebas o con escasa evidencia no sólo resulta válido sino natural. Es en el pueblo conocido como Azcain, sitio mencionado en el epígrafe referido de *Maitreya*, donde se celebran festividades cuyo propósito consiste en invocar a Lucifer, quien se manifiesta de muchas formas<sup>572</sup>. De acuerdo con de Lancre, tales festejos son llamados ‘lane de Aquelarre’ donde el término ‘aquelarre’ quiere decir ‘prado o llana de macho cabrío’. Pues bien, el discurso IV del *Tableau* expone una especie de manual sobre el ‘aquelarre’ o el ‘Sabbat’ en el que Satanás, en forma de macho cabrío, aparece sentado en un trono. Una comitiva de individuos, con una reina apropiada para el Maligno, acompaña al Príncipe. Lo importante de ese documento es que de Lancre no duda de la veracidad de su palabra debido a que se apoya en diversos testimonios, en gran medida niñas de catorce a dieciséis años que han acudido a fiestas

---

<sup>571</sup> *Ibid*, pp. 230-231.

<sup>572</sup> *Cfr. Ibid*, pp. 234-236.

como ésas. Otro aspecto de notorio interés se advierte en la mezcla entre realidad y fantasía. Así, una de las acusadas es capaz de desaparecer al musitar palabras mágicas; otra, precisamente, es la mismísima Dojartzabal, la cual amparada por Belcebú, puede duplicarse para estar cerca de él. Esa capacidad de desdoblarse le interesa a Sarduy en demasía porque en el capítulo de *El Doble II-II* se encuentra la mayor encrucijada de dobles de la novela: ☞) por un lado la Tremenda al ingerir una pócima de las Tétricas vomita a su desaparecida hermana, la Divina; ☞) por otro las Tétricas -pareja que se desdobla en otros tres dúos: las viejas Leng (que aparecen en *El Instructor*, *La Isla y Guerra de reliquias*), las ancianas que auxilian a la sagüera oronda a escapar de las Tétricas (en *El Doble II-II*) y las decanas del último apartado de *El Puño II-* que destruyen sistemáticamente las voces de las cantatrices del cabaret *¡Sí, cómo no!* y cuya meta más anhelada es aniquilar en última instancia a la Tremenda (antes de que se suscite esa afrenta son mencionados dos personajes vitales para la temática del doble, Andrija Puharich y Uri Geller); ☞) por otro observamos al iranio cuyo nombre desconocemos, el doble de Luis Leng; ☞) y, por último, los intentos de la Contudente para esquivar su destino funesto la conducen a John de Andrea, el escultor experto en la creación de sosias o duplicados. Pero aún no examinemos esas llamativas cuestiones, detengámonos un poco en el segundo epígrafe de la novela. Falta mencionar que Sarduy no sólo empleó el testimonio de Caro Baroja en la novela de nuestro interés sino que en el ensayo *La simulación* el camagüeyano utilizó ese mismo epígrafe (también con los mismos autores consignados) así como una porción de *Maitreya*<sup>573</sup> para sus fines, como si el ensayo hubiera de servirse de la ficción para desdoblarse a su vez en categorías. En esencia, la tesis de *La simulación* consiste en tres incisos: la imitación, el derroche y el espejismo, rubros que se hallan en cualquier manifestación de la realidad, incluida la de la propia Naturaleza. Sarduy habla por ejemplo de la anamorfosis y el *trompe l'oeil* en la pintura, del travestismo de los setentas y de la capacidad mimética de las mariposas.

---

<sup>573</sup> El episodio reproducido de manera literal en este ensayo es aquel en que la Tremenda solicita la ayuda de John de Andrea para obtener un clon idéntico de su persona. Atinadamente, Sarduy titula este apartado *Trompe l'oeil* aunque en *Maitreya* se rotule simplemente como *El Doble II-I*. Cfr. Severo Sarduy, *La simulación*, pp. 1280-1283. El crítico González Echavarría añade una precisión esclarecedora al respecto: “Así como en *Escrito sobre un cuerpo* aparecían personajes de la ficción sarduyana, en *La simulación* se inserta toda una escena de *Maitreya* [...] que tiene que ver con el tema discutido. Pero, además, en *La simulación* Sarduy incluye viñetas de su propia vida que reflejan los temas del libro; como en *Barthes por lui même*, Sarduy es el principal objeto de análisis en *La simulación* porque el libro persigue lo que hace peculiar y suya la obra escrita.” Roberto González Echavarría, *La ruta de Severo Sarduy*, p. 215.

Apoyado por la lectura de Roger Caillois y con ese bagaje así Sarduy expone *La simulación*.

Regresemos a *Maitreya*. Como hemos dicho, en cierto momento de *El Doble II-I* aparecen las Tétricas. Ellas se mofan con excesiva parsimonia de la Tremenda y de una copia suya de caucho, luego la opereta y su símili danzan en patines en medio del salón. Después las ancianas obligan a la Tremenda ingerir una pócima<sup>574</sup> -una mezcla de perejil, pimienta y salsa de mostaza- y una enfermera -es el enano disfrazado- le otorga una pastilla digestiva. Y enseguida:

La arrojó sobre la fuente con un escupitajo desgarrante seguido de vómito cirroso. Los chiquetazos biliarios saltaron sobre las dunas y sobre los trajes relumbrones de las Tétricas: era un colgajo de goma, con pelos y ojos pintados, la envoltura amorfa de un despellejado chorreando salsa: la Divina reducida a esperpento de utilería, tan vaciada y parecida a sí misma que daba horror. Con la misma sonrisita golosa.

Se hinchó de aire hasta reventar, dilató los ojos, como para ver en una gruta, retrocedió, el dorso de la mano contra los labios, contó hasta tres in mente... y lanzó un grito inadjetivable, que viró la tierra al revés.<sup>575</sup>

Una reacción paralela a la suscitada al desinflar a su hermana se ocasiona pues los personajes allí reunidos celebran que la Tremenda haya expulsado a su melliza. Recalquemos que la Divina («ese colgajo de goma») está «tan vaciada» y a la vez ‘parecida’ a sí misma que ocasiona horror, como si el vacío provocara pánico. En el último apartado del capítulo presente de este trabajo indagaremos abundantemente en el vacío ya que se sabe que produjo en el entendimiento escolástico medieval el horror vacui. La Tremenda, al ver el esperpento de su gemela, reducido como una lúgubre piltrafa, lanza un grito que vira «la tierra al revés». Esta situación es análoga al alumbramiento del hijo de la rolliza, un engendro que nace poco antes de la conclusión de la novela y con cuyo nacimiento asimismo la tierra «vira al revés». Y así se gesta la derrota de la Divina, su precipitación al abismo, esa última caída de la que no podrá levantarse. Para estos momentos ya ha sido vencida por su hermana en dos ocasiones: en una primera desapareció del relato como si la hubieran aniquilado y en una segunda

---

<sup>574</sup> Otro ejemplo de intertextualidad lo encontramos en un diálogo enunciado por una de las Tétricas quien dice lo siguiente: “-Ya las niñas pueden ir frescas y campantes al aquelarre -le respondió la que estaba a su lado-. Ahora dejamos a sus madres una copia inflable.” Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 655. Este diálogo es otro ejemplo de intertextualidad debido a que es evidente que está inspirado en el texto de Caro Baroja que le sirve al camagüeyano de epígrafe.

<sup>575</sup> *Ibid*, p. 656.

en que, a fuerza de un brebaje, ha sido vomitada. No se nos aclara si después de haberla desinflado la Divina se introdujo en el cuerpo de su hermana y sólo sabemos que la Tremenda la expulsó a causa de un menjurje. Sí es sugestivo que la Contudente decida deshacerse de su consanguínea a causa del deseo por Leng, hecho significativo porque, si bien la Divina también fue iniciada sexualmente por el *maître d'autel* y aunque también se exilia junto con ellos a Miami y forma parte de la secta f.f.a., ella no participa, como sí la Tremenda, en el frenesí sensual de Leng debido al impulso de su hermana. A la Divina no se le rompen los bombachos ni declara su inmortalidad al ver al chef amarillento. Además es la última en llegar a Miami. Y fuera de ser obliterada por su gemela al principio de *El Puño I-I* no tiene mucha relevancia en *Maitreya* salvo para ser desplazada por un ímpetu sexual o para ser excretada como si de un desperdicio se tratara. Recordemos los motes artísticos de las gemelas en la obra de teatro: «La Paz enaltecedora de los Pueblos» corresponde a la Divina y la «Solidaridad entre Países Hermanos en Lucha» a la Tremenda. Que esta última obesa triunfe en dos ocasiones sobre la ‘Paz’, que sea la ‘Solidaridad’ la victoriosa, nos indica bien a bien que Sarduy no quiere de modo alguno que la Divina sea quien impere en el relato sino, por el contrario, así como el Instructor fungió como el protagonista de la primera parte en esta segunda, la Tremenda se presenta como el otro personaje principal de la novela. En su edad temprana y en su adolescencia prácticamente es indistinguible de su hermana -tal es su parecido que no podemos diferenciarlas sino hasta la puesta en escena donde conocemos sus apodos- pero una vez que ello acontece pronto adquiere importancia y arrincona momento a momento a la otra jimagua. No se lamenta por haberla pinchado. Sólo se duele en demasía (por ello lanza «un grito inadjetivable») cuando la arroja fuera de sí. También es llamativo el hecho de que Luis Leng, personaje originario de *Paradiso*, recurrentemente se agasaje con la Tremenda -e inclusive con personajes incidentales como las dos chinas de *El Puño I-II*- pero no con la Divina salvo en una única ocasión trascendental en que inicia sexualmente a las dos sagüeras (al final del *El Doble I*). Con ello parece como si se nos indicara que un personaje circunstancial de la novela de Lezama copula con el personaje indispensable de la novela de Sarduy. Además es la Tremenda quien parece declarar su amor al cocinero muy poco después de que se consigne en el libro la cita de *Paradiso*. Y sin embargo, tanto Luis Leng como la Divina dejan de ser nombrados a partir de *El Doble II*. No sabemos qué fue del chino. Cuando el iranio emerge de una fuente la Tremenda se sorprende de la voluptuosidad de

su miembro y, contenta con lo que ve, pronuncia «a falta de chino». Tanto este chofer como el cocinero cumplen funciones parecidas: fornican con la rolliza en varias ocasiones. Mencionemos, por último, que la Tremenda es referida de múltiples y variadas maneras: es llamada la Gordona (p. 634), la Gorda (p. 636, 685), la Colosal (p. 638), la Monumental (p. 638, 640, 644), la Atocinada (p. 640), la Obesa (p. 642, 656, 682, 683), ‘a la Botero’ (p. 646), la Contundente (p. 651, 669), la Diva (p. 652, 665), la Prima (p. 653), la Toda-masa (p. 653), la Delirium (p. 656), la Gran Blanca (p. 668) y Madame (p. 677). La Divina, por su parte, también es aludida con otras acepciones pero en una cantidad apabullantemente menor y casi siempre en compañía de su hermana (prácticamente no se beneficia, como sí la Tremenda, de un sinónimo propio que la describa, a excepción de ‘Obesa Dos’ en la página 640): así pues son llamadas las Géminis (p. 632) y las Colosales (p. 640). Mencionemos como un detalle extra que en el manuscrito de *Maitreya* correspondiente a 1976 la Divina no aparecía allí, sino el ‘doble de la Tremenda’, lo cual nos indica los propósitos de Sarduy: claramente la Divina se encuentra en la novela para resaltar las cualidades de su hermana y por eso ‘acepta’ o ‘encara’ su derrota sin queja ni oposición. ¿Pero qué significa en última instancia que lo ‘divino’ sea vencido por lo ‘tremendo’? Nos detendremos en ello al analizar el nacimiento del hijo de la Tremenda.

Esta sagüera se desilusiona en exceso cuando advierte que además de haber ingurgitado a su gemela un gatito, mascota suya que la acompaña en su camerino del *¡Sí, cómo no!*, ha muerto también. Merodea en patines los alrededores de Washington Square. Al llegar a una fuente se acuerda de la pastilla digestiva que le dio el enano y allí la arroja. Poco después ocurre el cambio tipográfico más patente de la novela que, a su vez, también es una transformación, ya que cuando emerge el iranio en el relato se abandona por un momento la gramática tradicional y cada párrafo que lo describe carece de mayúsculas (una situación similar -la pérdida de la gramática acostumbrada- acontece cuando en el capítulo conclusivo: la voz narrativa describe el miembro desmesurado del iranio sin mayúsculas.) Es notorio también que cuando esto sucede una voz de almuédano pronuncia la sura «Sólo Dios Vence» que en otras ocasiones Sarduy ha utilizado en su obra<sup>576</sup>. Resulta significativo que sea el enano quien le otorgue la pastilla a la Tremenda debido a que este elemento provoca la aparición del iranio y con

---

<sup>576</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Tres/II/Juana* en *Poemas bizantinos*, p. 627 y *Big Bang*, p. 637.

cuya cópula nace el engendro. Esta concatenación señala otro de los motivos para considerar al menudo como el autor-ficcional de la novela dado que ningún otro individuo le entrega a la opereta objetos capaces de ‘generar’ otros personajes.

En los inicios de *El Doble II-II* se nos cuenta un poco más sobre el trasfondo de las Tétricas puesto que con su repentina aparición en el apartado anterior no sabemos del todo quiénes son. Conocidas también como las Calladas se dedicaron con encono a aniquilar las voces majestuosas de diversas cantatrices. Su logro mayor, irónicamente, fue soterrar la «áurea carrera» de Florence Foster Jenkins, una de las cantantes menos afortunadas del devenir humano, persona que de algún modo nos recuerda a Madame Blavatsky ya que su paso a la historia no se debió a un talento propio sino a la falta del mismo o a una manifiesta charlatanería. Hábiles usuarias de láseres, las malvadas ancianas apuntan el rayo concentrado a la garganta de la intérprete y alteran en tal medida las cuerdas vocales que hacen de un melodioso canto una sarta de alaridos incomprensibles. De acuerdo con el texto, las Tétricas han obtenido esa tecnología de Andrija Puharich y Uri Geller. Junto con Helena Blavatsky y John de Andrea, estos cuatro individuos son los únicos personajes en la novela cuya existencia fue o es real. ¿Y quiénes son Andrija Puharich y Uri Geller? Tenemos a un cuarteto de referentes reales en el texto, tres los cuales sí se encuentran en la versión final de la novela. Ya hablaremos de John de Andrea. Por ahora examinemos al otro par. En la página 660 de *Maitreya* se consignan dos notas a pie, una de las cuales señala uno de los discos de Florence Foster Jenkins y otra menciona un artículo de *La Recherche*, publicación científica aún vigente que Sarduy leyó con pasión. En dicho artículo se nos habla de Uri Geller, quien adquirió fama con inusitada velocidad al declarar que podía doblar y mover objetos con la mente. Leemos en *La Recherche*:

El viernes 15 de noviembre de 1974 los televidentes franceses miraron con ojos sorprendidos, inquietos y admirados, al invitado locuaz y gesticulante de la emisión *italiques*. Mientras dejaba caer una pléyade de palabras destinadas a explicarnos que no buscaba convencer a su público de lo que es, y sobre todo de la existencia de dones paranormales, el ya célebre Uri Geller retorció llaves y bisagras de puertas [...]. Como lo subraya el físico Joseph Hanion quien se considera bastante escéptico al respecto, Targ et Puthoff [científicos] parecen no haber reparado suficientemente en que Geller utilizara medios no paranormales para responder correctamente las pruebas: sea haciendo trampa o simplemente desviando la atención de sus observadores, sea utilizando «gadgets» electrónicos que desarrolló gracias a su mentor, Andrija Puharich. Este individuo, parapsicólogo apasionado, es en efecto experto en la materia: es tanto

neurólogo como un excelente eléctrico. Fue él quien descubrió a Uri Geller en 1971 en Tel-Aviv y quien lo convirtió después en una celebridad.<sup>577</sup>

Originario de Israel, Geller fue sometido a una serie de pruebas parapsicológicas por un equipo científico: predecir el porvenir, emitir o recibir mensajes sin la ayuda de sus cinco sentidos (telepatía), ver objetos o eventos allende la visión normal (clarividencia), mover objetos sin medios físicos (psicoquinesis). Y pese a declarar sus habilidades sobrehumanas sin el menor reparo -pronosticar futuro político, comunicarse telepáticamente con extraterrestres, conducir un vehículo con los ojos vendados y doblar el metal- gran cantidad de las pruebas fueron respondidas correctamente aun cuando la opinión de los expertos se mantuvo escéptica. Sea como fuere, esto se vincula con la novela por el hecho de que los investigadores eran avezados en la tecnología de los láseres, la cual emplearon en Geller. Gracias a esta información, Sarduy les otorga a las Tétricas su armamento. Constatemos por último que este caso en efecto suscitó polémica debido a que el israelita lograba a veces convencer a sus escrutadores no sin esfuerzo naturalmente -sudaba en abundancia al ser interrogado- y más asombroso aún es el hecho de poder responder eficientemente los exámenes impuestos a su persona. Tras toparnos los nombres de Geller y de Puharich en *Maitreya* vemos un diagrama de los nervios de un diente, esquema explicado en el mismo artículo:

Andrija Puharich [...] es un electrónico que ha patentado desde 1961 algunos modelos de micro-receptores para sordos, aplicables en los dientes. Así, la patente US2995 633 del ocho de agosto de 1961 [...] consiste en un aparato que comprende un elemento de oro ubicado en un diente que recibe señales de radio y un cristal remitidor que las convierte en emisiones eléctricas, las cuales, a su vez, son dirigidas directamente a los filamentos nerviosos. La información auditiva es por último transportada hacia otra modalidad sensitiva.<sup>578</sup>

Retornemos de nueva cuenta a la novela. Pues bien, una vez introducidos en ella dichos personajes -sumamente incidentales para la trama del libro si no se cuentan con los referentes; estos personajes, sin embargo, son aplicables a la temática del doble puesto que uno es impensable sin el otro, Geller necesitó de Puharich para gozar de fama mientras que el ruso hizo del israelí su objeto de estudio-, la Tremenda está consternada porque sabe de qué son capaces las Tétricas -rumores y sonidos se lo han revelado. Luego menciona uno de los diálogos más esenciales de esta narración:

---

<sup>577</sup> Uri Geller au Stanford Circus en *La Recherche*, n° 53, vol. 6, febrero de 1975, pp. 182, 183-184.

<sup>578</sup> *Ibid*, p. 184.

–Dios o Big bang –suplicó atacada, mientras ametrallaba con los taps–, si con armatostes de opereta y patos al fondo he recreado las gamas menos alcanzables de Wagner, si me cubrí el ojo derecho con plumillas arrancadas a cuellos de faisanes sangrantes, me puse un casco florido y abrí la boca a lo Flagstad en cámara lenta, con un halcón posado en el índice, no fue más que para alabar tu cinerama... ¿Por qué –y arrancó un atiplado berrenchín– me has hecho vulnerable, blanco indefenso de los rayos y permites que con revigidosartilugios birriagen el dibujo de la voz que te loa?<sup>579</sup>

E inmediatamente después ingiere una bebida imprescindible tanto para el desarrollo de la novela como para el mismo Severo Sarduy:

Dejó de patalear, se dio un trago de «barroco» -aguardiente con agua de coco- y quedó más sosegada:<sup>580</sup>

Esas quejas evocan claramente las palabras del Instructor cuando es introducido en la novela, en aquel momento en que las viejas lo lavan con esmero. Ambos personajes pronuncian una opiniones similares pues el primero -el joven maestro- habla sobre «las noticias de la astronomía» y «la sorpresa de las explosiones» y la otra -la opereta carnosa- sobre «Dios» o «Big bang» como si lo dicho por el Instructor se correspondiera equitativamente con lo enunciado por la Tremenda, aunque hay, en efecto, diferencias. Si bien estos diálogos parecen ecos uno del otro vemos al mentor más seguro de sí mismo, aun cuando su juicio lo hace dudar, mientras que la sagüera está aterrorizada a causa de las Tétricas, lo que nos indica que le implora a Dios su ayuda y, de manera opuesta, el Instructor no requiere del auxilio divino puesto que tras referir esas palabras en el episodio *La Isla* decide dar para cualquier pregunta o respuesta una adivinanza y/o sugerencias de puestas en escena. La bebida ingerida por la Contudente es indispensable asimismo pero para ello debemos analizar la cópula culminante con el iranio en el crepúsculo del texto: poco antes de ese frenesí, el enano sugestion a la Diva para que beba oro inestable. Que este individuo nuevamente la conmine a la ingesta de un elíxir -cuyo nombre es clave- nos señala también otro de las causas para considerarlo el autor-ficcional de este texto. Luego la Tremenda solicita la ayuda de John de Andrea, un escultor que a Severo Sarduy le causaba gran impresión como lo aclara François Wahl:

A Severo le aterrorizaron las estatuas de De Andrea y de Segal.<sup>581</sup>

---

<sup>579</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 661.

<sup>580</sup> *Ibidem*.

<sup>581</sup> François Wahl, *Severo de la rue Jacob*, p. 1490.

Pues bien, auspiciada por la gerente del *¡Sí, cómo no!*, la Colosal se dirige al taller de dicho escultor. Planea una estrategia: primero se disfrazaría y maquillaría a tal grado que la confundieran con un títere para que su apariencia evoque la de una mariposa con las alas desplegadas -recordemos que en *La simulación* Sarduy analiza la capacidad mimética de dichos insectos y llega a la conclusión de que sin importar de qué especie de mariposa se trate los depredadores las ingieren aun cuando éstas se camuflen o no. Luego advierte que eso no sería del todo efectivo, así opta por pintarse sobre un cadáver, uno inflado por supuesto, para suscitar más engaño en las ancianas. Pero tampoco se convence. Concluye que para encarnar la mejor de las fantasmagorías requiere del apoyo del escultor. Y «citando a la gerente», de Andrea la auxilia sin chistar. Habíamos dicho anteriormente que la Tremenda derrotó en dos ocasiones a su gemela; sin embargo, las victorias de la Diva están lejos de suscitarse. Debemos citar la única oportunidad en la que oímos a John de Andrea porque en sus palabras hallamos la voz «fijeza», tan cálida para Lezama, misma que fue empleada cuando el Instructor entró en el nirvāṇa. Recalquemos además el término «vacío», guiño que nos indica que uno de los personajes capaces de crear duplicados necesita que éstos estén vaciados. En el último de nuestros apartados indagaremos abundantemente en el vacío como una potencia creadora para Severo Sarduy:

—Para obtener figuras exactas y vacías —era John quien hablaba, ante un muestrario de rodillas—, estatuas sordas, coladas que envainen el cuerpo sin residuos, y hasta simples prótesis plausibles, no hay más secreto que el *remojo inmóvil* del modelo, la inmersión prolongada en una sustancia coagulante después de absorción de soporíferos: la impaciencia y el temblor son ruinosos. De allí —y mostró un plato rebosante— esta desasosegada ingestión de hongos, proclives a la desidia mental y a la fijeza.<sup>582</sup>

El artista empuja literalmente a la Tremenda para que conozca a unas ancianitas benévolas cuyo rol en la novela implica que ésta ingiera unos hongos que la socorrerán en contra de las Tétricas. Como hemos dicho, las ‘institutrices’ del joven maestro y las decanas portadoras de láseres son dobles unas de las otras y aunque sus comportamientos son visiblemente inversos convergen en más de un sentido (sabemos que son viejas las dos parejas pero rara vez actúan de manera independiente entre sí, como si fuéramos incapaces de apreciar individualmente a cada una de ellas; otro rasgo que las aparenta es que tanto las viejas Leng como las Tétricas suelen desenvolver sus acciones en torno a uno de los dos protagonistas del texto, así pues las primeras

---

<sup>582</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 663.

procuran y crían al Instructor mientras que las otras se mofan y en última instancia provocan que la Tremenda vomite a la Divina). Aquí encontramos otro dueto de ancianas cuyo parecido físico nos recuerda a las proventas Leng (porque son «amarillentas» y sus ojos están «rasgados», además son consideradas «curanderas del archipiélago indonesio»). Aunque Sri Lanka -último lugar en el que vemos a las Leng- no está en Indonesia, ciertamente una característica que enlaza ambos sitios es su insularidad). Este dúo se relaciona, a su vez, con el que encaramos en el último apartado del capítulo concluyente de la novela, las dueñas del Hotel de Francia -en el que se hospedan la Gorda, el iranio, el enano y el gato de la sagüera. Así como las viejas Leng y las Tétricas llevan a cabo funciones semejantes o divergentes, este otro cuarteto de decanas realiza tareas similares entre sí: por consiguiente, estas viejas alimentan a la Tremenda con los hongos referidos por John de Andrea mientras que las viejas de *El Puño II-II* albergarán a los personajes mencionados en el hotel referido y asisten a dicha Diva una vez que ha sido fecundada por el iranio. Pero continuemos analizando la temática del doble en este episodio. Entonces:

Contra ella [su doble] y no contra la Tremenda, convertida en burda muñeca vociferante, dirigieron las malévolas sus rayos perturbadores. Tanto insistieron, al ver qué poco afectaban las bruníldicas sublimes de la soprano y su fino rejuego cromático, que provocaron en el caucho escultural unas ronchas amoratadas, como ñañas purulentas.<sup>583</sup>

Así se suscita una más de los triunfos de la Tremenda. Se avecina su última victoria, aquel triunfo inexorable donde caminará como una diosa encarnada. Desplacémonos al último capítulo de *Maitreya*. En *El Puño II-II* un cuarteto de personajes se hospeda, gracias al auspicio de las viejas cuya frente estaba «acribillada de tatuajes azules», en el Gran Hotel de Francia que se localiza en Afganistán, tal albergue tiene un nombre peculiar porque como sabemos Severo Sarduy ya no regresaría a Cuba desde su partida en 1959 y la segunda residencia que tuvo fue precisamente Francia. Pues bien, estos personajes son la opereta rolliza, el iranio, el enano y otro gato que acompaña a la Diva. Después de que los cuatro presenciaren un milagro en el que el deseo de la Tremenda se aviva como cuando Luis Leng la acompañaba, el enano dispone para ella y para el chofer un cuarto acondicionado para un frenesí carnal. Esto ocurre en los tiempos del Ramadán. Y además a cada uno lo preparó de un modo específico: al iranio lo obliga a comer alimentos «inmoderamente

---

<sup>583</sup> *Ibid*, p. 665.

condimentados» y «un anillo de jade verde» le oprime el falo, como a Luis Leng en *El Puño I-I y II*. La Tremenda, por su parte, bebió como si se tratara de vómito mismo el «oro inestable» al que nos hemos referimos, líquido otorgado por el menudo, asimismo su cuerpo es atravesado por una línea dorada, como si pareciera una pintura -recordemos que el enano ofició o simuló laborar como pintor en la Academia de Bellas Artes. Esta bebida despierta en ella un deseo irrefrenable por el chofer, el doble del chino. Es sintomático el nombre de ese néctar. ¿Por qué en la novela se acota esa expresión? ¿Por qué «oro inestable»? Rememoremos que los Siglos de Oro fueron la época cúspide del barroco español y que Severo Sarduy en el ensayo *Nueva inestabilidad* habla de ese barroco, el de los siglos XVI y XVII, precisamente bajo ese criterio, lo aduce como una inestabilidad porque trastocó la epistemología entera de aquella época e inclusive a la sociedad misma. El cubano vincula esos signos de inestabilidad con los del neobarroco y atinadamente lo adjetiva como «nuevo». Es decir, si la Tremenda se tomó un trago de «barroco» poco antes de acudir con John de Andrea, a su vez ingiere esta ampolleta previamente a que forniche con el iranio, cópula que provoca el nacimiento de su único hijo. Las bebidas, por lo tanto, también pertenecen a la temática del doble porque estos elixires y brebajes siempre ocasionan una reacción en diversos personajes (podemos mencionar ahora que los que beben diversas sustancias a lo largo de la novela son el Instructor, aficionado a los «martinis dobles», las viejas Leng, quienes disfrutaban un «chocolate con churros», Luis Leng, adicto a los «mojitos», el enano que bebe «leche con canela», por dar ciertos ejemplos notorios). Pero es la Tremenda quien en cuatro ocasiones cruciales -las otras dos corresponden por un lado a la ingesta de la pócima de las Tétricas y por el otro al preparado de «crema de vie, con mucho ron y huevo» que las viejas de tatuajes azules le dan antes del nacimiento de su hijo- ingresa en su cuerpo ciertos líquidos que no pasan inadvertidos para el desarrollo del texto. Así pues, bebida y personaje se enlazan en una concatenación plenamente visible. Y así como el enano inició los aplausos cuando la Tremenda desinfló a su gemela en esta ocasión de desenfreno pasional, este menudo toca dos veces los címbalos para dar comienzo al coito y para finalizarlo. Es él mismo quien, además, se da cuenta que las constantes embestidas del chofer han llegado a lastimar a la Tremenda y detiene por lo tanto el acto.

Días más tarde la Colosal da a luz a un hijo. El alumbramiento es una parodia del nacimiento que Edward Conze registra en *Buddhist Scriptures* sobre la concepción de Siddhartha Gautama y de Maitreya. Veamos cada versión. En la novela:

Agarrada al árbol de plástico, lleno de frutas diversas y brillantadas, y de pajaritos trinadores, de pie, la Tremenda dio un gran pujo. Sobre una colcha de hilos blancos y negros, restos de un tapiz iranio, cayó parado, como sobre una flor de loto, la mano derecha alzada y abierta, sonriente y rojo, como de sangre fresca o de Porfirio, el engendro tramado por el enano.

Abarcó el espacio entero con el «vistazo del león» y dio siete pasos: a la derecha, a la izquierda, al norte, al sur.

Dando gritillos agudos e intermitentes -con los dedos se tocaban los labios, como para anunciar un matrimonio kabila-, las viejas lograron atraparlo. Era huidizo y resbaloso, como si lo hubieran cubierto de aceite. Lo metieron en una palangana de baldeo. La jiribilla se agitaba y quería zafarse, huir hacia el árbol. Con un manto de siete franjas le envolvieron los pies. La Tremenda lo miró entonces:

Su cráneo presentaba una protuberancia. El pelo, trenzado a la derecha, era azulado. Frente ancha y unida; entre las cejas, un círculo pequeño, de vellos plateados. Los ojos, protegidos por pestañas como de novilla, eran grandes, brillantes. El lóbulo de la oreja tres veces más largo que lo normal. Cuarenta dientes sólidos y parejos protegían una lengua larga y afilada: excelente sentido del gusto. Mandíbula fuerte. Piel fina y dorada. Cuerpo a la vez flexible y firme, como tallo de yaro; amplio de torso, pecho de toro, pendiente, tocaba la rodilla. Una fina membrana le unía los dedos de las manos y los pies.<sup>584</sup>

Éste es el nacimiento del príncipe de los Śākya consignado en *Buddhist Scriptures*:

Justo antes de su concepción [Māyā, la madre] tuvo un sueño. Un rey elefante blanco penetró su cuerpo pero sin causarle dolor. Así, Māyā, reina de aquel mandatario-divino, portó en su vientre la gloria de su dinastía. No sufrió fatiga, depresión, ni preocupación alguna por ello. Pura como ella sola se retiraba con frecuencia al bosque para disfrutar de esa soledad, con toda clase de árboles [...]. El hijo no llegó al mundo a la usanza típica porque descendió de los cielos porque desde hace eones ha estado meditando. Al nacer ya era plenamente consciente y no afásico ni abúlico [...]. Caminó siete pasos firmemente [...]. Como si fuera un león se dirigió a los cuatro puntos cardinales y emitió estas palabras: “A causa de la Iluminación he nacido, a causa del bienestar de todas las vidas. Esta es la última ocasión en que vengo al mundo del devenir.”

El rey [Śuddhodana] lo vio con asombro. Se dio cuenta que en las plantas de sus pies se marcaban ruedas y que todos sus dedos estaban unidos por membranas, un círculo de suave pelo crecía entre sus cejas, sus testículos simulaban los de un elefante.<sup>585</sup>

---

<sup>584</sup> *Ibid*, p. 685.

<sup>585</sup> Edward Conze, *Buddhist Scriptures*, p. 36.

Y respecto a Maitreya:

Maitreya, el más excelso de los hombres, dejará entonces el cielo Tuṣ ita, para renacer por última vez en el vientre femenino. Durante diez meses, ella protegerá en su cuerpo radiante. Luego irá a recoger un puñado de hermosas flores y ahí, sin haberse sentado ni recostado, sino de pie se asirá de la rama de un árbol, entonces dará nacimiento a Maitreya. Él, incomparable entre los humanos, saldrá de su lado derecho exactamente como el lado en el que el sol se pone. Y sin las contaminaciones del vientre llenará este Triple mundo con su esplendor. Tan pronto haya nacido caminará siete pasos hacia adelante, y donde ponga su planta del pie una joya o un loto brotará. Mirará en diez direcciones y pronunciará estas palabras: “Este es mi último nacimiento. No habrá ninguno después de éste. ¡Jamás volveré aquí, sino que, puro en plenitud, alcanzaré el nirvāṇa!”<sup>586</sup>

Cuando contrastamos los nacimientos de Gautama y de Maitreya con el hijo de la Tremenda notamos que éstos inspiraron a Sarduy para el alumbramiento de aquél, de modo que al combinar elementos de uno y otro el cubano enarbola su propia versión del parto. Aquí observamos un claro ejemplo de intratextualidad: cómo un texto potencia la escritura de otro. Este nacimiento nos recuerda la concepción de las jimaguas sagüeras por el hecho de que son los dos únicos partos consignados en la novela. Ciertamente no sabemos la edad de ninguno de los personajes del libro pero podemos, por medio de datos y alusiones, albergar una idea de su longevidad. De manera reiterada encontramos adjetivos y referencias que nos advierten sobre ello, como en el caso de las viejas, sin importar si son las Leng o las otras parejas ancianas que hemos visto, siempre son calificadas como longevas. En cuanto a las citas de *Buddhist Scriptures* que Sarduy utiliza valgámonos de una precisión más: no está demás recordar que en el párrafo donde se habla del nacimiento de Maitreya encontramos otro ejemplo de intertextualidad pues en la página 597 de la *Obra completa*, el Instructor enuncia las últimas palabras de dicho fragmento. Pero retornemos al hijo de la Tremenda. Tenemos noción de sus características físicas e inclusive de algunas sensitivas. Sin embargo, este parto repercute seriamente en el mundo de *Maitreya*. Ilustremos esas consecuencias:

Desde la arena, una serpiente veloz y azabachada saltó hacia el cuello del sahurita que precedía la caravana. Lo derribó envenenado.

Dos veces tembló la tierra.

En las montañas, entre las ruinas de un fuerte nevado, nació un cordero con cara humana.<sup>587</sup>

---

<sup>586</sup> *Ibid*, p. 239.

<sup>587</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, pp. 685-686.

Y como en aquella ocasión en que la Tremenda vomitó a la Divina la tierra dio un giro al revés, ahora el alumbramiento de ese engendro parece provocar ese giro, aunque no se indica literalmente, pero lo que sí es claro es que acontecen unas catástrofes con gran significación para esta novela. La primera de ellas concierne a una víctima de una mordida serpentina, lo cual no es en del todo grave. Pero los otros cataclismos vaya que son reveladores: así pues la tierra tiembla dos veces y no una porque, en efecto, la temática del doble altera el ambiente y el hábitat donde se desenvuelve la trama. Lo más desconcertante se halla en la última oración de la cita anterior. Como sabemos, la narración comenzó en el Tíbet y una serie de personajes hubo de exiliarse de esos páramos helados a causa de la invasión china. Ciertamente ignoramos el destino de ese séquito de acólitos, monjes, animales de carga y aquel recién llegado, quien declara lo advenedizo de la época maitreyana, ya que los siguientes personajes que presenta la novela son el Instructor y las viejas Leng. Y en esta última oración ciertas palabras clave indican cómo ha transcurrido el tiempo narrativo. Términos como ‘montañas’ y ‘nevado’ nos sugieren que se describe el Tíbet pero no el Tíbet de los monjes sino el que ha sido tomado por las huestes de Mao, no se señala el Tíbet religioso sino el Tíbet dominado, pues por ello el texto incluye voces como ‘ruinas’ y ‘fuerte’. Una marca peculiar la hallamos en ‘ruinas’ ya que ello nos conduce a pensar que inclusive las tropas invasoras pudieron haberse marchado del techo nevado del mundo. Y después vemos algo inesperado: nace un cordero con cara humana. Habíamos hablado sobre los partos en la novela. Qué peculiar confrontar uno más inmediatamente después de la concepción del engendro. En este caso, no obstante, el alumbramiento atañe a un animal y no a un humano pero éste posee una característica notable de nuestra especie que despierta la extrañeza. Como el niño con cola de cerdo de *Cien años de soledad* aquí Sarduy ha invertido dicha aberración con un criterio opuesto. No se trata de un humano con un rasgo animal sino de una quimera con un atributo humano y, vale decir, el más representativo de todos, el rostro. Esos desastres son externos al sitio donde este capítulo se desarrolla principalmente, Afganistán. Por supuesto, la llegada al mundo del engendro también hace estallar numerosas desgracias en el desierto. Así pues el almuédano no realiza la función rutinaria que le compete -declamar las suras del Corán- sino que suena trompetas que dada su descripción («trompetas de cobre, rechinantes y monocordes») evocan instrumentos tibetanos. Aumenta la vigilancia como si fueran tiempos bélicos o se hubiera impuesto

toque de queda. Hordas de feligreses (algunos de los cuales son calificados como «zurbaranescos») arriban a este sitio sedientos de templos. En un diálogo indispensable hallamos una de las mejores caracterizaciones del doble de este novelista:

–Que desde el alba hasta el crepúsculo nadie coma ni beba; que nadie fume ni forniche hasta el regreso del cuarto creciente. Se ha de lavar primero la parte derecha del cuerpo. El alcohol está proscrito para siempre.

–Que de noche se vele: la religión es vivir al revés.<sup>588</sup>

Se acotan las prohibiciones: ayuno obligatorio en las horas diurnas, los cigarros y las relaciones sexuales quedan vedadas hasta la siguiente fase lunar, se impone lavar el otro lado del cuerpo -comúnmente se asea el izquierdo-, se restringe, tal como un ultimátum, el licor. Finalmente se suprime el sueño nocturno para así velar. La última declaración de ese diálogo es contundente. ¿Por qué la religión implica vivir al revés? ¿Al revés respecto de qué? Para aclarar esa interrogante debemos comentar un poco más la vida de Severo Sarduy. No sólo se dedicó con encono a la literatura y a la plástica, influido por múltiples corrientes estéticas de diversos países en los que residió -notablemente Cuba y Francia- sino que, como sabemos, visitó otros sitios, en particular orientales, desde la India a Sri Lanka, desde Japón a Indonesia, o africanos como Argelia, Marruecos y Túnez. Conocer regiones tan distantes o disímiles nos susurra la fe que albergó este hombre, interesado en demasía en las religiones humanas. Paradójicamente, lo siguiente parece sintetizar ese fervor:

No seguir ningún guía, no adoptar los preceptos de ninguna religión ni secta, descartar toda autoridad espiritual o moral.<sup>589</sup>

Para Sarduy la religión implica vivir al revés porque su vida fue un continuo y recurrente inventario de la desilusión. Una vez, Roland Barthes tras citar a Hobbes le dijo que cada autor tenía un tema particular, el suyo por ejemplo era el miedo<sup>590</sup>. En el caso del cubano fue la desilusión y el espejismo. Esa desesperanza tal vez competa a no poder haber regresado a su país de origen pero no responde la incógnita de manera satisfactoria. En realidad, para Sarduy, la especie humana y su devenir se desenvuelven en torno en decepciones y sufrimientos. Su postura ante la vida está en buena medida

---

<sup>588</sup> *Ibid*, p. 686.

<sup>589</sup> Severo Sarduy, *Epitafios*, p. 43 citado por “Gustavo Guerrero, *La religión del vacío*, p. 39.”

<sup>590</sup> Cfr. Gustavo Guerrero. *Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, pp. 1835-1836.

poblada de pérdidas y agravios así como de triunfos y conquistas pero esa desilusión despierta sin duda alguna una de las máximas mejor conocidas del budismo, la Primer Noble Verdad, *duḥ kha*, que declara la universalidad del sufrimiento. En cuanto al espejismo, éste evoca la idea de *māyā*, la ilusión para el entendimiento búdico. Un método probable para combatir esa desilusión o para imponerse como verdadero rostro el espejismo y la apariencia es, por supuesto, la escritura. Y su escritura es singularmente dual, como lo expone en una entrevista:

Bueno, quizás se deba un poco a que yo soy dos. A mí me fascina la gemelidad, siempre pienso en dos. [...] Cuando pinto, siempre son dípticos. Cuando escribo, mis libros tienen dos partes. Mis personajes son, con frecuencia, gemelos o tienen un doble como la Divina y la Tremenda [...]. De modo que yo me vivo como dos. Siempre soy dos. No concibo el monólogo, en mis libros no hay monólogos; siempre hay diálogos. [...] Ahora bien, para volver al Oriente, en el budismo se concibe que el yo, el ego o la personalidad, el individuo o lo que se quiera, no es un uno, monolítico, algo sólido, visible, seguro, sino un haz, una serie, y que esa serie cambia constantemente. Es decir, la que tú eres ahora en este momento no es la que vas a ser cuando salgas a la calle, cuando llegues a tu hotel, la que vas a ser mañana. La ilusión consiste en solidificar esa serie de instantes, y en hacerlos una personalidad, un ente. De modo que para volver a tu pregunta, el ser yo dos quizás es un primer paso en esa disolución del yo. Es decir, al menos ya no soy un uno, monolítico, consciente de sí; ya soy al menos una oposición. Quizás el paso definitivo, por supuesto, sea disolver esa oposición y pulverizar el yo.<sup>591</sup>

De modo que en el crepúsculo de *Maitreya* vemos precisamente esa vida al revés en la que hemos reparado. Por lo tanto, aun cuando el sexo ha sido prohibido, los amigos se «fajan» entre sí. Las viejas de tatuajes azules, cuyas marcas han decidido decolorar, colocan a la inversa los espejos. Curiosamente son ellas las que ven al enano como un «imán de emanaciones enfermizas o nefastas» y lo encierran en «paños blancos» y en el sótano. Es sintomático que así lo vistan, lo cual veremos en el capítulo concluyente de este trabajo. El iranio, presa de estupefacientes, kif y yerbas, pierde el juicio al ver una emanación fantasmal en el televisor y se arroja fuera del hotel, precipitándose al suelo. Creen reconocer a la Tremenda bailando con los bereberes pero la confunden con alguien similar, otro ejemplo de su capacidad de desdoblamiento. Y por último, en las páginas terminantes de la novela una bandada de afganos sarnosos alaba a la Tremenda. Locos y derviches formulan las suras sagradas en sentido opuesto, es decir, de izquierda a derecha. La Diva, en su acto escénico más característico, da

---

<sup>591</sup> Julia Alexis Kushigian, *La serpiente en la sinagoga. Entrevista a Severo Sarduy* en *Vuelta*, n° 8. México, 1984, p. 18.

«zapatazos de dos tonos» sobre la tumba en la que los afganos han embalsamado al enano y al hijo de la sagüera entre «dos pozos de petróleo».

Elevada a divinidad local, la Tremenda se alza incólume y triunfante en *Maitreya*. Sin duda, junto con el Instructor, representa el personaje icónico de la novela. No sólo funge como un protagonista sino que el libro mismo gira en torno a ella. Y también alrededor del joven maestro. Como pudimos constatarlo en *La biografía alucinante de Luis Leng*, el manuscrito de 1976 que dos años más tarde sería terminado registraba dos personajes eminentes, el Instructor y la opereta rechoncha. Pero así como la reencarnación del lama agonizante -cuya próxima vida puede ser interpretada como un desdoblamiento desde luego- caracteriza la parodia de un personaje real y en él hallamos la mayor cantidad de marcas irónicas del texto, así como el Instructor representa un sinónimo del vacío para Sarduy -ya veremos por qué-, la Contundente impregna, más que cualquier otro personaje, la fenomenología del doble en este libro. Hemos descrito con suficiencia y con ejemplos detallados tales minucias, mencionemos sin embargo que es ella el receptáculo de esta temática, la del doble, porque en sí misma reposa y percibimos ese aspecto. Y en sí, la Tremenda triunfa sobre la Divina porque a Sarduy no le interesa una divinidad, una religión, una fe desplegadas y descritas a la usanza tradicional -como lo haría Borges, por ejemplo, que nos pormenoriza esa divinidad, sea cristiana, islámica, budista, con elegancia, erudición y con un saludable sentido del humor- sino le importa contarnos esa vida al revés que para él implica su particular modo de ver y percibir la religión, una fe que alberga los dos contextos que engranaron su existencia: por un lado, la isla en donde nació, la Cuba que le implantó su corazón hispánico, la esencia que le implicó escribir en español sin abandonar jamás su lengua originaria pese al exilio. Y por otro, la distancia, la lejanía, que le significó la Francia de los sesenta en adelante, esa Meca cultural para los latinoamericanos -por ello Sarduy no duda en describir las papadas de la Tremenda con un término como «arrubensaban», pues como Rubén Darío, el camagüeyano tuvo un destino similar- en donde bebió de un manantial inagotable, Roland Barthes, el estructuralismo y *Tel Quel*. Fue también en Francia el sitio que le concedió un acercamiento desmedido y apasionado, sumamente apasionado, con el budismo. Esa doble coyuntura, ese binomio de circunstancias, encausa la creación de esta novela. Por último examinemos el aspecto del vacío para Severo Sarduy y detengámonos en los pormenores de esta idea, esta oquedad.

## Vacío germinativo

Frente a la página en blanco, en el momento de elegir las palabras que deben señalar francamente su lugar en la Historia y testimoniar que asume sus implicaciones, [el escritor] observa una trágica disparidad entre lo que hace y lo que ve; bajo sus ojos, el mundo civil forma una verdadera Naturaleza, y esa Naturaleza habla, elabora lenguajes vivientes de los que el escritor está excluido: por el contrario, la Historia coloca entre sus dedos un instrumento decorativo y comprometedor, una escritura heredada de una Historia anterior y diferente, de la que no es responsable y que sin embargo es la única que puede utilizar. Nace así una tragicidad de la escritura, ya que el escritor consciente debe en adelante luchar contra todos los signos ancestrales todopoderosos que, desde el fondo de un pasado extraño, le imponen la Literatura como un ritual y no como una reconciliación.

Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*.

LA escritura de Severo Sarduy funciona al vacío<sup>592</sup>. Este tema circunda su obra, persona y pensamiento. De ese modo entiende el mundo. Inclusive es su *modus vivendi*. Tal vez las circunstancias que lo condujeron a Francia en 1959 engendrarían en su espíritu una huella más profunda que la de abandonar su tierra natal: por supuesto esa pisada más contundente es la del vacío, el paso estremecedor de lo vacío o, dicho por sus propias palabras, «el estampido de la vacuidad». A tal grado el vacío seduce a Sarduy que el cubano lo ondea como estandarte tanto en su ficción como en su teoría. *Maitreya*, desde luego, no es la excepción. Para Sarduy son varias las características del vacío, de suerte que no sólo representa un hueco o una oquedad, sino también puede ser interpretado como un número (el cero), un color (el blanco de la página), una pulsión erótica (el

---

<sup>592</sup> Cfr. Manuel Alberca, *Severo Sarduy y el paradigma perdido*, p. 6; Alain Badiou, *Vide, séries, clarière. Essai sur la prose de Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1624; Gustavo Guerrero, *La religión del vacío*, p. 28; Roberto González Echavarría, *Plumas sí*, pp. 1603-1604 y Adriana Méndez Rodenas, *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*, pp. 106-107; Andrés Sánchez Robayna, *Cinco paneles para Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, p. 1775.

semen, de color blanco también), el origen (el *Big Bang*), la ausencia de la realidad o de la persona (el *trompe l'oeil*, el travesti o el fantasma), lo opuesto del sonido (el silencio) o la nostalgia (el exilio). Antes de examinar la temática del vacío en *Maitreya* naveguemos un poco en otros textos de su autoría que nos permiten otear la magnitud con la que este tópico lo hechizó. Estos otros escritos constituyen premisas importantes y consideraciones básicas que hicieron del vacío el nódulo de su poética.

En la edición de su *Obra completa*, preparada por Gustavo Guerrero y François Wahl, encontramos en el primer tomo un texto no muy conocido, *Autorretratos*. En él, Sarduy propone su autobiografía pero le añade reflexiones y matices en torno a varias preocupaciones suyas, como la de la escritura y, por supuesto, la del vacío. Sarduy es un literato profundamente interesado por el metatexto, el texto que habla del texto. Observemos la ponderación denominada *La noche escribe*:

0. «La contradicción se revela como la matriz de base de toda significación.» J. Kristeva.
- I. Al principio -à ceci près: que no hay principio- era blanco: lenta espiral láctea, nudo de enanos nevados, hélice de semen. Franjas negras, playas carbonizadas lo rayaban, estratos de ónix. Al principio era la página: la veteaba la noche del tintero. Pocas letras: «Usa la tinta negra como si fuera oro».
- II. Luego -pero todo es simultáneo-, su reverso quemado: superficie-rectángulo negro, cintas arrancadas. Negativas, las letras diurnas esplenden, las ausentes. Cubiertas de «arroz azul» -el semen, en chino-, las expulsadas nos miran.
- III. Ni negro sobre blanco, ni blanco sobre negro. No hay soporte. No hay figuras. Positivo y negativo, yin y yang, noche y día se evocan y sustentan. Los pintores de la dinastía Song y Franz Kline, de este otro lado, nos han dejado ver ese equilibrio. El ciruelo de invierno, la escarcha sobre las hojas, el puente quebradizo, las franjas sucesivas de la bruma y, más allá, en las quebraduras de un farallón, la cabaña de los mudos escrutadores del vacío, todo «forma cuerpo» con la frágil seda que se va desplegando, cascada sobre el muro. Las barras autoritarias, de asfalto, los signos negros, rápidos, gestos puros, escritos bailando, la traza nocturna -indescifrable teatro de sombras- dejada por Kline está en el mismo plano que el tejido blanco que parece soportarla.
- IV. Ni la afirmación (la figura, el motivo, la letra) de la negación (el soporte, la tela, la página), ni la negación de la afirmación, ni la afirmación de la afirmación, ni la negación de la negación...
- V. Escribiendo en lo oscuro, en su caja de hacer textos, infalible como las máquinas de Locus Solus, escribiendo en lo oscuro, iluminado sólo por la luz mortecina, cenicienta, de su Enana

Blanca -la de pies de paloma-, Arturo Carrera nos muestra su galaxia negra, la que centra -cénit- el mediodía, su reverso: el día cegador de medianoche.<sup>593</sup>

Esta meditación, fechada en 1971 -siete años antes de *Maitreya*- contiene sustratos medulares de la poética sarduyana. El título, en primera instancia, es significativo. Al rotular este escrito «La noche escribe» pareciera que el escritor queda difuminado o eliminado de la función misma de autor, aun cuando muy bien puede ocurrir que él componga sus creaciones en la noche. Encontramos, desde el título mismo, una constante sarduyana: el negro y el blanco. Si el vacío puede ser interpretado con el color blanco, ¿qué es el negro? ¿Su antítesis, su opuesto? ¿Acaso representa la ausencia del color o la suma de la escala cromática? Sea como fuere -pues poco importa qué indica para este escritor el color negro- estos dos colores simbolizan varios elementos de su poética (que, por ejemplo, él mismo ejemplifica en esta reflexión: el negro de la noche, el blanco de la página, el yin y el yang de la cultura taoísta, la contradicción y la significación en boca de Kristeva, positivo y negativo, la afirmación o la negación, etc.). Estos colores, pues, representan las antípodas. Con antípodas queremos decir los contrarios y los opuestos que fascinan sus páginas. Así se explican las recurrentes parejas de elementos utilizados en sus textos: luz-oscuridad, día-noche, principio-término, exuberancia-parquedad, erotismo-celibato, etc., pero también ello señala porqué el comienzo del texto recae en el “0.”, auxiliado por una cita de la semióloga de renombre, y no en el “1.”. Sarduy enlista una serie de elementos imprescindibles en su quehacer literario y los sintetiza con magnificencia pues podemos encontrar en esta reflexión de seis párrafos algunas especulaciones sobre el ejercicio de la escritura pero también sobre la pintura, ponderaciones sobre el origen del universo, como si con ello relatará un mito de creación, ejemplificaciones sobre las sombras, el teatro, la máquina de escribir («caja de hacer textos») y sobre todo una disertación en torno al conocimiento: «ni negro sobre blanco, ni blanco sobre negro. No hay soporte. No hay figuras.» Debemos por ahora posponer la densidad de esos enunciados. Sin duda vinculamos esas frases con los últimos momentos en que aparece el Instructor en *Maitreya*, poco antes de que entre al nirvāṇa. La sinonimia repercute en este texto y en la novela referida: así, el índice III se menciona la dinastía de los Song y Luis Leng funda un restaurante en Miami apelado *Jardín de los Song*. Veamos ahora dos poemas que toman como punto crucial el color blanco, ese color simboliza la página

---

<sup>593</sup> Severo Sarduy, *La noche escribe* en *Autorretratos* en “Obra completa”, Tomo I, p. 19-20.

sin caracteres, aquella superficie donde el escritor todavía no deposita sus achaques, sus desilusiones, sus pensamientos:

Oye, qué acordeones falsos.

La lucidez, el muro blanco.

Y sobre el tapiz, frente al muro,  
yace, animal oscuro,

(la voz gangosa del disco)

rayado, un leopardo arisco

preso entre los hilos rojos.

(las aguas de sus ojos

me miran). La hoja en blanco,  
la mano que escribe, temblando.<sup>594</sup>

Y después:

#### *Sevillanas*

EN EL ESPACIO DE LO BLANCO, donde las sombras se anulan, la luz va royendo los bordes, plegando los colores, destruyendo las formas,

EN EL ESPACIO DE LO BLANCO, pasando del otro lado de la banda, irrumpiendo en el ámbito sin límites (sin sombras)

esfera

rectángulo amarillo, manchas verdes

triángulo, convergencia del iris

piezas cuyo mármol es apenas visible

se dibujan,

son ganados otra vez por la luz, descompuestos, expulsados de la página, figura desunida, apagada, que

EN EL ESPACIO DE LO BLANCO, un instante después va insinuando sus formas, creando las franjas de color, definiendo sus bordes, apareciendo ya a medida en que la excesiva luz se retira:

una cabeza,

un cuadrado azafrán, óvalos azules y verdes,

un prisma,

un cuerpo segmentado.

Blanco.<sup>595</sup>

---

<sup>594</sup> Severo Sarduy, *Poemas bizantinos* en *Obra completa*, Tomo I, p. 124.

<sup>595</sup> Severo Sarduy, *Big-Bang* en *Obra completa*, Tomo I, p. 139.

El blanco representa para Sarduy ante todo una preocupación: el deber del escritor ante el espacio ausente de jeroglíficos, de letras, de tipografía. El blanco enarbola el principio previo a lo que se escribe, lo que va después del pensamiento. Es el comienzo. Como consecuencia, ese color indica un miedo en el primer poema (por eso la mano, cuando escribe, está «temblando») y en la segunda composición, cuando se ve un cristal atravesado por un rayo de luz, el yo lírico siente el nacimiento de la forma: en el espacio de lo blanco (el terreno de la hoja) el pensamiento «va insinuando sus formas», «creando franjas de color», «definiendo bordes». El espacio de lo blanco es de tal reverberación y magnitud que, para el segundo poema, dicho enunciado debe ir en mayúsculas y esa diferencia tipográfica suscita otra lectura (como con buena parte de los poemas de Octavio Paz, que frecuentemente constan de estrofas con márgenes diferentes y en donde cada uno de ellos permite una lectura a veces análoga, a veces disímil, de la estrofa ‘opuesta’). Al describir lo que el blanco hace, crea y destruye el poema requiere de un ámbito distinto, de un lugar disímil al del margen común de los versos (lo que explica, por ejemplo, por qué cuando en dos ocasiones encontramos la frase «en el espacio de lo blanco» hallamos que los versos consecutivos no coinciden con la mayor parte del poema). El blanco, pues, es el color de la creación. Avoquémonos ahora en el símbolo erótico, el semen:

El émbolo brillante y engrasado  
embiste jubiloso la ranura  
y derrama su blanca quemadura  
más abrasante cuando más pausado.

Un testigo fugaz y disfrazado  
ensaliva y escruta la abertura  
que el volumen dilata y que sutura  
su propia lava. Y en el ovalado  
mercurio tangencial sobre la alfombra  
(la torre, embardunada penetrando,  
chorreando de su miel, saliendo, entrando)

descifra el ideograma de la sombra:  
el pensamiento es ilusión: templando  
viene despacio la que no se nombra.<sup>596</sup>

---

<sup>596</sup> Severo Sarduy, *Un testigo fugaz y disfrazado* en *Obra completa*, p. 202.

Este poema -en particular el primer verso de la segunda estrofa- da título al libro *Un testigo fugaz y disfrazado* y tal vez por ello sea de alta estima para el autor. En él encontramos numerosos referentes de su estética. Nos relata, en esencia, una relación sexual entre dos humanos -inferimos que son hombres dados los atributos descritos pero no lo sabemos con absoluta certeza- y en el momento cúspide del coito uno de ellos dos, que está disfrazado, descifra -un verbo muy afín a Sarduy- «el ideograma de la sombra» el cual, de acuerdo a los versos, consiste en la ilusión del pensamiento, en māyā. Lo interesante aquí consiste en mezclar en un acto sexual una revelación de carácter budista pero también una revelación sobre la percepción de lo escrito y de lo real. El semen como símbolo de lo erótico es el fluido que sólo se expulsa cuando el miembro viril se encuentra excitado y por ello encontramos verbos como «embiste» o «sutura», adjetivos como «brillante», «engrasado» o «jubiloso», los cuales delinear con idoneidad la anécdota del poema. Pues bien la quemadura del semen es de color blanco -el color del ‘vacío’- y cuando derrama su abrasante fulgor sobre el testigo éste es capaz de advertir la naturaleza de la realidad.

En *La simulación*, un ensayo suyo que estudia el travestismo y la anamorfosis (o *trompe l’oeil*) en la literatura, hay ciertos párrafos de valía inestimable en torno al vacío:

[E]n Oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías -budismo, taoísmo-, no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una *vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible*, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación.<sup>597</sup>

No es difícil indagar, dada la contundencia y lucidez del último fragmento, por qué esta sección de nuestro trabajo se titula «Vacío germinativo». En la estética de este escritor, el vacío crea, engendra, da nacimiento. Sarduy se sitúa a la inversa del horror vacui que aterrorizó a los escolásticos medievales de Europa, quienes consideraban que la naturaleza misma aborrecía la oquedad. Desde luego, este novelista propone la concepción de vacío del budismo, el śūnyatā, como «la posibilidad infinita» de Lezama, la poesía. El párrafo de arriba también nos indica que esa vacuidad -śūnyatā- permite la comprensión de la realidad -māyā- una vez que uno advierte la verdad esencial de todas las cosas -pratītyasamutpāda. En el mismo ensayo encontramos otras tres notas pertinentes:

---

<sup>597</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, p. 1271. Énfasis en el original.

Es el vacío, o el cero inicial, el que en su mimesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria -como lo postulan las teorías cosmológicas actuales- sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro.<sup>598</sup>

Seguido a dicho fragmento hallamos esta nota al pie:

Basta con emprender una lectura filosófica -no digo religiosa: el budismo no es una religión- de la pintura china, para que el vacío surja como principio generador, activo: «Ya que en la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago o inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang, el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la continuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema, sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre una posibilidad de un acercamiento totalizante del universo.»<sup>599</sup>

Y por último:

A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo, deben de leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máxima, vistos desde la vacuidad inicial, de todos los otros.<sup>600</sup>

Sarduy toma la nota al pie que acabamos de consignar al leer a François Cheng, un chino que desde edad muy temprana reside en Francia y quien acoge a su propia cultura como tema de su escritura, por supuesto, incluido el taoísmo y su visión particular en torno al vacío<sup>601</sup>. Como hemos mencionado, el vacío es para el alumno de Lezama Lima un principio generador y eso lo conlleva a considerar el origen que la ciencia moderna propone: el *Big Bang* (la explosión que ocurre -no se sabe porqué- y con la que inicia el cosmos) se gestó a partir de un vacío, ese átomo de hipermateria donde estaba contenido la vastedad del universo<sup>602</sup>. Este principio, esta nada, cuanto más

---

<sup>598</sup> *Ibid*, p. 1272.

<sup>599</sup> *Ibidem* y nota al pie 7°. En esa acotación a pie de página Sarduy inmiscuye uno de los versos de Lao-Tse, autor del *Tao-te-ching*: «El Tener produce diez mil seres, pero el Tener es producto de la Nada (wú).»

<sup>600</sup> *Ibidem*.

<sup>601</sup> *Cfr.* Gustavo Guerrero, *Severo Sarduy* en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=12981>

<sup>602</sup> Asimismo, en *Formas para salir a la luz*, el último apartado de *Nueva inestabilidad*, Sarduy nos guía a través de doce mitos de creación de diversas culturas del mundo, desde la tibetana a la egipcia, desde la budista a la persa, desde la cristiana a la judía. En todos los casos citados establece cómo la Nada o el Vacío existió antes del cosmos en general. Finaliza esa

precisa en su capacidad de trazar analogías, en su audacia metafórica (recordemos que «la Comisión Experta en Metempsicosis» de *Maitreya* carece de esa virtud), cuanto «más logrados son los camuflajes», es el modelo que Sarduy sugiere para interpretar su literatura pues, aunque ese párrafo pertenece a *La simulación*, bien puede fungir como corolario de su obra en general. Duplicar lo que consideramos la realidad, transformarla en una imitación, una copia, un facsímil, es decir, representarla, retratarla, presentarla como un modelo, como si fuera un cuadro o una función teatral. Así podemos esbozar la estética sarduyana, como una continua búsqueda del *trompe l'oeil*. El camagüeyano nos comenta las dos rutas de quienes toman como preocupación al *trompe l'oeil*, uno amurallado, otro convertido en un adicto de la imitación:

Duplicar la realidad en la imagen, llegando a veces hasta lo hipertrófico de la precisión, a la simulación milimétrica, o al despilfarro de los detalles: el ejecutante del *trompe-l'oeil* como un demiurgo secundario, envidioso y maniático, ve limitada a esta perversión su práctica. No así el adicto a esas imposturas: combinando el *trompe-l'oeil* con su modelo y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad, éste puede crear como un *trompe-l'oeil* al cuadrado, un goce mayor en el manejo de las imitaciones, otro disfrute en ese juego sin fin del doble, en que ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo verosímil, es decir prioridad ontológica.<sup>603</sup>

Lo cual explica, de acuerdo con el segundo tipo de «ejecutante del *trompe l'oeil*», que el modelo como su doble carecen de jerarquía visible; ambos, tanto la realidad como la calca, son verosímiles. Evidentemente, el propio Sarduy pertenece a la segunda categoría, es un adicto de dichas «imposturas». Tiene razón Ana Nuño en matizar que el término *trompe l'oeil* es más preciso para la estética sarduyana que la translación al español de ese término, trampantojo: “digo *trompe-l'oeil* y no “trampantojo” porque en trampantojo hay “trampa” y en la expresión francesa, “engaño”. En [español] se ve con recelo el engaño, y de ahí se pasa insensiblemente a la denuncia moral: ojo, aquí hay una trampa, no vayas a caer en ella. Cuando de lo que se trata es de caer, precisamente”<sup>604</sup>. Engañar al ojo, sí, pero también permitirle otra mirada, la de la ilusión y el simulacro, aquella en la que el vacío se postra como un principio generador para Sarduy.

---

sección con cuatro poemas de su autoría. Cfr. Severo Sarduy, *Formas para salir a la luz* en *Nueva inestabilidad*, pp. 1376-1382.

<sup>603</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 1272.

<sup>604</sup> Ana Nuño, *José Lezama Lima. Vidas literarias*, pp. 61-62.

El silencio también es una propiedad del vacío. Como atributo fonético representa la ausencia del sonido. En *El estampido de la vacuidad*, un compilado de aforismos que Severo Sarduy redactó poco antes de su muerte en junio de 1993, pues el SIDA en aquel entonces era una enfermedad desconocida. A ese padecer debemos, además de este escrito referido, su última novela, *Pájaros de la playa*, en donde el vacío también es un tópico preponderante. En este espacio citaremos tres aforismos de *El estampido* dado que recaen de manera idónea en nuestra investigación. En los dos primeros observaremos ciertas dudas o conclusiones sobre el budismo, mientras que en el último inspeccionaremos con una pincelada la síntesis de los días finales de Sarduy, temporada en la que genera y crea textos nuevos, los cuales, marcados notoria y ávidamente por esa oquedad, se enarbolan en la estética que «funciona al vacío»:

#### VIII

Hay que interpretar, en función de lo precedente, el silencio final del Buddha.

[...]

#### XV

Todo lo compuesto se desune y disgrega, todo lo conglomerado se disuelve, todo lo creado desaparece. El cuerpo y sus componentes -pelos, piel, sangre, semen...-, la mente y sus voluntades, proyecciones, recuerdos, remordimientos, amores y rechazos.

Lo que se llama *yo* o *ser* es sólo un agregado, un conjunto de agregados físicos y mentales que actúan aparentemente unidos aunque de modo interdependiente, en un flujo de cambios momentáneos, sometidos a las leyes de causa y efecto, en que no hay *nada* permanente, ni eterno, exento de cambio en la totalidad de la existencia universal.

No hay sujeto, alma individual, consciencia de sí mismo o yo. Hay pensamiento pero no pensador. Tampoco hay -si creemos en las respuestas categóricas de Milinda a Nāgasena- una consciencia cósmica, un ser universal.

Si no hay *ātman* -ser yo, individuo, alma-, ¿qué puede reencarnar después de la muerte?

Si no hay *brahman* -alma universal, consciencia cósmica...-, ¿en qué nos disolvemos?

Dado el salto, ¿cómo escucharemos el *estampido de la vacuidad*?<sup>605</sup>

Recordemos los aspectos en los que hemos reparado con anterioridad en el capítulo II de nuestro trabajo, dedicado en su mayoría a examinar ciertos conceptos y nociones del budismo. El silencio de Buddha al que alude Sarduy se refiere a catorce cuestiones fundamentales que, según la leyenda y el canon, el Despierto ni negó ni

---

<sup>605</sup> Severo Sarduy, *El estampido de la vacuidad* en *Obra completa*, pp. 107, 110. Énfasis en el original.

afirmó en su vida no sólo por considerarlas distractoras del camino (por ello empleó la ‘Parábola de la flecha’) sino porque además son cláusulas que no atañen al practicante y competen a otras disciplinas (por ejemplo, una de esas cuestiones es preocuparse por la criatura en que renace cada individuo<sup>606</sup>). Y como sabemos el silencio también es una de las numerosas dualidades visibles de *śūnyatā* y *pratītyasamutpāda*. Una de las máximas más conocidas del budismo se encuentra consignada en el aforismo XV de *El estampido de la vacuidad* que acabamos de citar: «el hombre es un agregado de sensaciones y pensamientos». Las ideas de este aforismo convergen además con el índice III de *La noche escribe* en donde se estipula que no hay afirmación ni negación ni negación de la afirmación ni afirmación de la negación. Por ello mismo «ni blanco sobre negro ni negro sobre blanco» como sugiere aquel texto. Los nombres de Milinda y Nāgasena que pudimos otear en *Las preguntas del rey Milinda* en el apartado *Opúsculo de dos cifras: śūnyatā y pratītyasamutpāda* son listados. Finalmente, Sarduy se pregunta un trienio de incógnitas perfectamente plausibles que quizás carezcan de respuesta como si se trataran de auténticos *kōān*. Veamos:

## XX

Abandona su país natal y adopta otro, lejano, de cielo siempre gris y gente hosca.

En el exilio elabora trabajosas ficciones en que seducen las frases cinceladas y la destreza con que se enlazan las volutas barrocas, aunque, llegado el punto final, todo se disuelva y olvide.

Esos modelos de perseverancia se publican con la correspondencia de los lectores, la indiferencia algo burlesca de las multitudes y esa forma de postergación respetuosa que son las tesis universitarias y la traducción a idioma inextricables.

Se defiende escudado en convergentes manías: la lectura matinal de los místicos, la necesidad del vacío y el proyecto de realizar cuadros minuciosos hasta lo milimétrico, con regazos de caligrafía roja, insistentes aunque discretos, ostensiblemente orientales.

Se deshace de libros polvosos, ropa de verano, cartas acumuladas, dibujos amarillentos y cuadros.

Se entrega, como a una droga, a la soledad y el silencio.

En esa paz doméstica espera la muerte. Con su biblioteca en orden.<sup>607</sup>

Este aforismo, el último de *El estampido de la vacuidad*, permite a Sarduy presentar una de sus posturas en torno al exilio. Para él, abandonar un país y residir en otro atañe más a criterios morales que políticos. Y, como afirma en otro texto de

---

<sup>606</sup> Raimon Panikkar explica con magnífico detalle las catorce cuestiones que Buddha ni negó ni afirmó durante su vida, su ‘silencio’. Cfr. Raimon Panikkar, *El silencio de Dios*, pp. 112-123.

<sup>607</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 112.

*Autorretratos*, “el verdadero salto es lingüístico”<sup>608</sup>. Bien, en un país con las características enunciadas acaso la literatura y la plástica que elabora con tan minucioso cuidado y detalle (él declara que para realizar lo suyo, lo sarduyano, se necesita un pincel 0-0, que consta tan sólo de un pelo<sup>609</sup>) importan en un grado mínimo, paradójicamente. Como si a un trabajo excesivo y meticuloso correspondiera una recepción opaca y casi traslúcida. Ante esa realidad de hastío y tedio -similar, por ejemplo, a la de Cioran, a quien Sarduy dedica un aforismo de *El estampido de la vacuidad-*, las armas con las que se defiende son el silencio y la soledad. La discreción, la templanza. Y pese al consumo de esas drogas, como él las califica, sus días finales no fueron excesivamente amargos ni aciagos sino que pudo proyectar sus trabajos finales. Aunque la huella del SIDA dio punto final a su vida eso no detuvo su pluma ni su imaginación, impertérritas ante la enfermedad.

Por último mencionemos la ausencia de la persona, del individuo, como otro atributo del vacío. No es de extrañar que en toda su obra sus personajes se disfracen y se travistan, pues la representación y la apariencia fueron una constante y una preocupación esenciales para él. Según comenta en *La simulación* las huellas del travestismo vienen desde su propia infancia:

Es de tarde y quizás ha llovido. Se nos ocurre, con mi padre, disfrazarnos. Él, de mamarracho o de ensabanado -una careta de cartón pintarrajado o una sábana-; yo, con los atuendos más relumbrones como sobre zancos, mi padre cierra la puerta de un tirón y grita: «¡Allá va eso!» Después, sale él y nos vamos bailando.<sup>610</sup>

Su padre, ataviado como un varón exagerado o como un fantasma (por eso lo cubre una «sábana»), le grita al primogénito de los Sarduy «¡allá va eso!» difuminando, de algún modo, la masculinidad del hijo quien, disfrazado con «atuendos relumbrones» y «zancos», parecía todo menos un hombre. De acuerdo con el camagüeyano la búsqueda del travesti consiste esencialmente en borrar su identidad lo más posible -la del hombre, pues es el sujeto que él examina y no así a la mujer- para adoptar una identidad que le está vedada por razones diversas, como la biológica para dar un ejemplo evidente. Así, al recubrirse un travesti es impensable sin adornos ni

---

<sup>608</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Exiliado de sí mismo* en *Autorretratos*, p. 42.

<sup>609</sup> Cfr. Severo Sarduy, *El Cristo de la rue Jacob*, p. 78. Recordemos el segundo epígrafe con el que abre este capítulo en el que se habla asimismo de dicho pincel milimétrico.

<sup>610</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, p. 1266.

ornamentos, mucho menos desnudo y desprovisto de camuflajes; por tanto, su búsqueda es la de la representación. Inclusive esta sed de simulacros lleva a Sarduy considerar que los mantras budistas<sup>611</sup> -oraciones rituales que los fieles repiten una y otra vez- pretenden fundamentalmente borrar la enseñanza sagrada, pues ésta comunica una información menos abarcadora que la del vacío mismo. Pretenden, también, borrar al orador porque éste, al enunciar sin fin la oración no sólo lo hace de manera automática sino que bien puede ignorar el significado de las palabras musitadas.

Con los ejemplos anteriores hemos oteado en cierta medida cómo el vacío le permitió a este novelista una estética sólida y propia, cómo le concedió en la superficie de sus páginas sin importar el género de las mismas una propuesta para encarar la vida y la realidad. Estimamos esos ejemplos como premisas útiles para enfrentarnos a la médula de *Maitreya*. Si bien ya hemos estudiado a tres personajes imprescindibles, el Instructor, Luis Leng y la Tremenda, aún no examinamos numerosos párrafos tan significativos en torno al vacío pues, aunque en el análisis que realizamos de la parodia de Krishnamurti observamos la ironía contenida en los versos más representativos de *El Sūtra del Corazón*, todavía queda mucho por inspeccionar. Comencemos el análisis del vacío en esta novela con un escenario que quizás pase inadvertido para una lectura de entendimiento veloz y ojos rápidos. Nos referimos a cierto escenario descrito en el primer episodio, *En la muerte del maestro*, sitio que guarda vínculos notorios con la casa de Góngora:

Era una sala sin muebles ni ornamento alguno, espaciosa y tibia. La escasa luz de unas lamparitas de aceite, que temblaban entre montículos de arroz, dos pozuelos de té, un pilón, un tintero y un estuche de cálamos, no alcanzaba a dispersar la penumbra. O sí: según la mirada se acostumbraba iba definiendo, apilados en un ángulo, como en vísperas de una invasión de polillas o de una mudada, muebles viejos, laqueados en negro, cojines de hilos brillantes y figuras de madera apiladas unas sobre otras, envueltas en esteras o en periódicos nepaleses sujetos por espadrapos. En el parpadeo de las lámparas esplendían por instantes -flores de loto, nubes, hexágonos- los motivos de oro de algunos tankas aún desenrollados, o tirados de prisa sobre los muebles, zafados, rotos.

Recostados a la pared, como estandartes o banderolas para un entronizamiento, aunque en hilachas y descoloridas, flotaban imágenes pintadas, herencia de antiguos monasterios, que los monjes habían conservado de guía a discípulo a lo largo del tiempo, como una misma pregunta repetida desde la nieve hasta la nieve. Debajo de esos estandartes, y dispuestos en retazos de otros, quedaban dos cráneos

---

<sup>611</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Para recibir la aurora. La fabricación de los manuscritos sagrados en el Tíbet* en *Autorretratos*, pp. 49-50.

diminutos, engarzados en monturas de plata, como grandes perlas irregulares, un fémur brillante, campanillas de bronce, un cetro-rayo. [...].<sup>612</sup>

Notemos la descripción de este espacio. Carece, en primer lugar, de muebles y decorados, está iluminado precariamente por lamparillas de aceite, las cuales acaso desvanecen la sombra o no. Esa ambivalencia en la luz depende del espectador. Si la sala se ilumina es posible ver los muebles vetustos, los cojines y figuras de madera apoltronadas. Los tankas -pergaminos- están sin desenrollar. El segundo párrafo es mucho más esclarecedor pues ahí se describe cómo unos piélagos de estandartes están apilados en la pared, vemos también unas imágenes heredadas -sustantivo cercano a Sarduy, como hemos podido examinar- con una pregunta «repetida desde la nieve hasta la nieve». Por supuesto, la nieve, de color blanco, es otro de los atributos del vacío y al calificarla como «repetida» y con las preposiciones «desde» y «hasta» el texto nos conduce por los vericuetos de la oquedad tan nítidos en Sarduy. Otro aspecto igualmente interesante compete a los adjetivos atribuidos a esos dos cráneos diminutos, «engarzados en monturas de plata, como grandes perlas irregulares». Recordemos que en los albores de nuestra investigación hurgamos las posibles definiciones de la voz barroco: una de las acepciones más afamadas es justamente ésta, la de la perla irregular. El párrafo contiene dos palabras que creemos deliberadamente colocadas ahí para recordarnos a Góngora, «cetro-rayo», pues como sabemos, numerosos poemas suyos versan sobre el tema de la cetrería. Ese rayo bien puede recordarnos el arma de Indra, uno de los dioses de la India, que en tiempos muy remotos fue conocida como *māyā*<sup>613</sup>, la red que confunde a sus enemigos. La casa de Góngora fascinó en demasía a Sarduy ya que esa morada lo consternó constantemente al grado de preguntarse cómo es que aquel creador de metáforas al cuadrado pudo componer semejantes jeroglíficos viviendo en un sitio desprovisto prácticamente de cosas:

Observen la casa de Góngora en Córdoba. Fachada desnuda, muros blancos. Ni el más mínimo ornamento que perturbe su imaginación: ni pinturas ni imágenes de ninguna clase.<sup>614</sup>

Jorge Schwartz le arroja a Sarduy una incógnita admisible. Le pregunta cómo es posible que en Cuba, donde el barroco arquitectónico no es del México por ejemplo, se

---

<sup>612</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, pp. 588-589.

<sup>613</sup> Esta acepción primeriza pertenece a los tiempos tempranos del hinduismo cuando la doctrina de Buddha estaba lejos de suscitarse en el devenir. Véase p. 91 de este trabajo.

<sup>614</sup> Severo Sarduy, *Comment je n'ai pas écrit tous mes livres* en *Autorretratos*, p. 22.

haya producido una pléyade de figuras literarias como José Lezama Lima, Carpentier, Cabrera Infante, Reinaldo Arena, pues en el resto de América del Sur ese fenómeno no se registra. Y el natural de Camagüey responde con congruencia con la cita anterior:

Evidentemente, sería larguísimo y complicado tratar de repertoriar los mecanismos que constituyen ese barroco. Pero hay un mecanismo de orden puramente anecdótico, o histórico, que es interesante. Recientemente estuve en Córdoba, España. Voy mucho a Córdoba, donde visito religiosamente la casa de Góngora. Hay un fenómeno que impresiona extraordinariamente en esa casa, y que lo deja a uno atónito, pues tiene el fulgor de una paradoja: esa casa es puramente vacía, desnuda y blanca. Conservada de la misma manera en que era. O sea, Góngora escribió en primer lugar con un calor aterrador, y en una casa inmensa, que forma parte hoy del patrimonio de la ciudad. Desnuda, blanca y encalada. Esto me hizo reflexionar que, en medio de la vacuidad y del blanco más agresivo, surge la proliferación más incontrolable. De ahí que la vacuidad insular de Cuba, y sobre todo de la vacuidad simbólica -pues vivíamos en aquella época republicana de Cuba en medio de una miseria simbólica, cultural y total-, tenía que surgir aquel deseo incontrolable por el barroco.<sup>615</sup>

Podemos estar de acuerdo o no con la anécdota referida con el deseo del barroco en Cuba pero ciertamente lo dicho por Sarduy respecto a la casa de Góngora es asombroso. Este aspecto nos permite rastrear porqué para este novelista el vacío es germinativo. Continuemos con nuestro examen de la vacuidad en *Maitreya*. En el mismo capítulo de la novela encontramos poco después este párrafo:

Subrayados por un sonido uniforme -con una varilla de metal seguían el borde bruñido de una campana- emprendieron, gritada al oído del transeúnte, la lectura de los últimos consejos: que supiera bien claro que todo lo que iba a ver, aun lo más intenso en color, lo más presente y palpable, y hasta, si llegaba al final de ese intermedio, una luz inmaterial y blanca, no era más que una proyección engatusante de la parte más baja de su cerebro, tan esmerada y falaz como la que sirve de pantalla a la vida, y tan carente de la realidad como ella.<sup>616</sup>

Este fragmento se localiza justo antes de las palabras finales del lama agonizante, esos murmullos entremezclados de un budismo condensado y una sutil ironía. Aquí observamos una síntesis de la ilusión de acuerdo a dicho entendimiento, por supuesto, este párrafo recuerda a los conceptos de māyā y saṃsāra: pues, los consejos del maestro, aun bajo vistos de la forma más clara y perceptible posible («una luz inmaterial y blanca»), son meras proyecciones del cerebro, órgano que Sarduy no titubea en calificar como «falaz» ni en añadirle carices como que éste sirve como una

---

<sup>615</sup> Jorge Schwartz, *Con Severo Sarduy en Río de Janeiro* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1828.

<sup>616</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 590.

«pantalla<sup>617</sup> a la vida» e igualmente es tan «carente de realidad». Así, el blanco y el negro (de manera literal no menciona dicho color en este párrafo pero podemos inferir que eso quiso decir al enlistar «lo más intenso del color») quedan nuevamente desplegados en la estética de este escritor cubano.

Luego, cuando Sarduy opta por introducir al Instructor en la novela, las viejas lo bañan de forma alevosa. Y él formula estas palabras como en una especie de monólogo:

–Al principio –y con un gesto detuvo a las Leng que, contrariadas, dejaron de frotar–, creí que bastaban las noticias de astronomía, la sorpresa de las explosiones, para crear en la mente, por un instante, el vacío, como esos japoneses barbudos dando bastonazos y rompiendo búcaros. Comprendo ahora que tales magnitudes, para una cabecita de pájaro, son como el viento...

[...]

Ni preguntas ni respuestas daré pues, ni ejercicio alguno, sólo indicaciones, como para clavar en un tronco de plátano figurillas de cuero, sugerencias de puesta en escena.<sup>618</sup>

Estos párrafos son altamente significativos para *Maitreya* y para Sarduy en general. Pareciera como si el novelista, desplazado por su voluntad a un libro, musitara para sí mismo estas palabras en las que percibimos un dejo de desilusión y desencanto. Esta reflexión, pese a ser enunciada por el Instructor, es aplicable a Severo Sarduy. Así lo advertimos al comienzo del fragmento y a la enumeración misma: al principio bastaban, de acuerdo a las palabras del personaje, «las noticias de la astronomía», es decir, imbuirse con los saberes y teorías cosmológicas que tanto fascinaron al camagüeyano y que le valió, por instancia, la redacción de *Nueva inestabilidad* así como de párrafos varios de *El barroco y el neobarroco* y *Barroco*, esos conocimientos se enlazan directamente con «la sorpresa de las explosiones», donde es claro el recordatorio del *Big Bang* de la ciencia pero también esa frase puede evocarnos el nirvāṇa, el *satori* del budismo Zen o inclusive una eyaculación masculina. Estos estallidos, a su vez, crean «en la mente» -eso es muy importante- «el vacío»; después vemos una comparación, «como esos japoneses barbudos dando bastonazos y rompiendo búcaros», alusión evidente del Zen, porque es fama que los maestros de esa disciplina golpean a sus discípulos -generalmente con bastones- para crear en ellos el súbito de la Extinción. Pero tales saberes son inútiles porque para «una cabecita de

---

<sup>617</sup> En el texto *El efecto «pantalla»*, parte de *Barroco*, Sarduy analiza esta misma palabra y la propone como una metáfora de la percepción. Cfr. *Barroco*, pp. 1259-1261.

<sup>618</sup> *Ibid*, pp. 596-597.

pájaro» -recordemos que en jerga cubana, «pájaro» significa homosexual<sup>619</sup>- son tan fútiles como el aire. Un poco después, plenamente desencantado, declara porqué no dará respuestas ni instruirá a nadie, limitándose a las «indicaciones» y a las «sugerencias de puesta en escena». Por supuesto, su comportamiento es completamente congruente para sí mismo aunque para el resto de los personajes es un misterio su carácter. Encontramos más detalles de su conducta aquí:

Cuando vieron que el examinado no se limitaba a responder, sino que se adelantaba, burlón, a las pruebas, que consideraba como farsas, y a las preguntas, que contestaba como adivinanzas, le entregaron el cordón de protección sagrada (sungdü) y la estola tradicional (khata), que anudó, jaranero, del modo prescrito, al cuello del más viejo de los examinadores.<sup>620</sup>

Este párrafo se localiza justo antes de una de las muestras de ironía del Instructor (donde se ufana de conocer «de sobra los cincuenta y un modelos de pensamiento»). No sólo este joven responde las demandas de la Comisión sino que además se adelanta al interrogatorio, para él estimado como una «farsa» y también valora las preguntas como «adivinanzas», dilucidadas como si se trataran de kōān. El organismo, que ignora porqué el muchacho se comporta así, lo ornamenta como a un bonzo experto y él, como acto consecuente, anuda la estola al más vetusto de los delegados. Más tarde, este individuo excepcional (sin duda uno de los personajes memorables de la novela por la calidad irónica e interpretativa de sus diálogos o sus acciones irrisorias e inverosímiles -«verdaderas risas para el hermeneuta» en palabras de Sarduy-) medita:

Sin más aliciente que la contemplación nocturna escrutó el cambiante paisaje, lo redujo a palabras, a sombras puras, a círculos imbricados de distintos azules. Así geometrizado lo utilizó como soporte a una meditación sobre la misión que le habían asignado.

Comprendió más tarde, siempre aturdido por las estentóreas sonajas, que meditaba sin soporte alguno.

Luego: ni con él, ni sin él.

Percibió los macizos promontorios como un atributo más del vacío, tan arbitrario en su forma y desprovisto de consistencia como la bruma, que los blanqueaba.<sup>621</sup>

Para Sarduy, Lezama Lima fue «el descifrador de la noche insular»<sup>622</sup>. Ese «aliciente», «la contemplación nocturna», aludido en la última cita nos recuerda al

---

<sup>619</sup> «Pájaro, s.m. -Forma vulg. que se usa para referirse al afeminado o marica que en Cuba llaman también *Cundango* vulg. y en Sto. Dom. *Cangrejo*.” Esteban Rodríguez Herrera, *Léxico mayor de Cuba*, Vol. II, p. 319.

<sup>620</sup> Severo Sarduy, *Ibid*, p. 599.

<sup>621</sup> *Ibid*, p. 608.

<sup>622</sup> Cfr. Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, p. 1412.

exégeta de Trocadero 162. Una paradoja parece suscitarse pues el joven meditabundo reduce el paisaje a «sombras puras» pero ¿cómo es posible rebajar el entorno ya oscurecido con sombras que sólo son visibles en la luz? Aquí el novelista hace uso de una de las metáforas de mayor renombre del hinduismo (y, por ende, del budismo), la de la sombra. Para ese entendimiento antiguo como las montañas, cada acto, cada acción, genera una consecuencia, tiene un efecto. La sombra es simplemente otro nombre para dichos ‘productos’. Así pues, todo acto que fabrique karma arroja una sombra (el nirvāṇa es aquel estado donde no se arrojan más sombras, el karma producido no es ni ‘bueno’ ni ‘malo’). Bien, el guía se basa en ese escrutinio de sombras para su meditación y comprende, más tarde -«aturdido»- que no lo necesitaba. Después ocurre una incoherencia más notoria porque el muchacho medita «sin» soporte y «con» soporte (recordemos los enunciados de *La noche escribe*: «ni negro sobre blanco, ni blanco sobre negro.»). Finalmente percibe todo lo anterior como un «atributo del vacío», «arbitrario» (con esa palabra Sarduy nos indica que el vacío depende de la percepción del intérprete, por eso su efecto es variable) y sin «consistencia», como la «bruma», que además blanquea los promontorios. Por lo tanto, la neblina también puede ser una característica del vacío.

Al comienzo de *Guerra de reliquias* hallamos apostillas numerosas que pueden dificultar el seguimiento de la novela para un lector poco experimentado. En estos párrafos advertimos un tema muy acorde para la vacuidad de acuerdo a Sarduy, el choteo. Primero citemos los párrafos de *Maitreya* que nos permitirán reparar en esa característica:

Hasta aquí el relato, que como habrán notado, acogía con amplitud -es el término que se emplea- las versiones de *Iluminada*: [...]

Lo que sigue, reconstituido a partir de algunas tabletas que, dada su escasez, pronto se erigieron en canon, es contradictorio y deshilvanado. La desidia del adolescente para despejar infundios conceptuales abrió la puerta a más de una revisión:

-Lo que he enseñado -se descifra en una lámina- es como las hojas de un árbol; lo que me han revelado y no enseñé, como las hojas de todo el bosque.

Con la indiferencia total del encarnado -si aún estaba entre ellas-, las viejas, ávidas y oportunistas, se entregaron a los virajes místicos más estrafalarios, desdiciendo, tercas y gesticulantes, a cada mañana, lo que habían afirmado con igual tozudez -y algunos dazibaos urgentemente garabateados y pegados con

tachuelas sobre los paisajes desplazables– la víspera, y expulsando sin tregua a los que, atrasados de noticias, continuaban silabeando las consignas del ayer.<sup>623</sup>

Con este episodio culmina la primer parte de *Maitreya* y su inicio nos desconcierta de golpe. Sabemos que para estos momentos Iluminada Leng y el Dulce se han marchado rumbo a Matanzas. ¿Qué ocurrió, empero, con los otros personajes? Acaso el narrador de la novela pretende confundirnos o mostrarnos dos versiones del texto pues nos menciona por un lado cómo el relato sobre la sobrina de las viejas ha llegado a su término -hay que mencionar que las ancianas al darse cuenta que la pareja abandonó Sri Lanka es declarada hereje- y, por otro lado, lo que sigue es «contradictorio» y está «deshilvanado». Sin embargo, de manera paradójica, pese a dicho contrasentido, la información contenida a partir de este punto en la novela se erigió en un «canon», palabra que por su definición remite a lo opuesto del disparate, evoca, precisamente por su carácter normativo, la ilación y la congruencia. Indaguemos en el monólogo del adolescente. Las palabras aparentes del Instructor -pues otro de los párrafos citados nos indica que tal vez el joven ya no se encuentra entre las viejas- nos recuerdan dos pasajes de otros textos, uno de Borges y otro de Lezama:

El aprendizaje del Nirvāṇa es lo esencial de la doctrina predicada por el Buddha. Éste había logrado el conocimiento de todos los misterios del universo, pero lo que se propuso enseñar fue el medio de librarse del Saṃsāra o mundo aparental. Los textos hablan de la doctrina del puño cerrado, que guarda la sabiduría universal, y de la mano abierta, que prodiga las verdades que necesitamos. Una tradición refiere que el Buddha mostró una hoja a sus discípulos y les dijo que la relación entre esa hoja y los millares que poblaban los árboles de la selva era la misma que existía entre lo enseñado por él y sus infinitos conocimientos.<sup>624</sup>

Después:

La equivalencia jugaba sus ritmos alterados, la igualdad de un sonido para dos movimientos al lograr su identidad. La identidad que es la extensión crea al ser, como ola extensión crea el árbol. Pero todo ser es causal, busca ser causal, para diferenciarse de la sucesión en la infinitud. Pero el ser es ser causal, como el árbol es bosque. La causalidad es como un bosque... dominado. El ser causal es como un bosque dentro del espíritu de la visibilidad.<sup>625</sup>

Claramente, el fragmento de Borges reverbera con mayor congruencia en el texto de Sarduy que el de Lezama pero ambos son útiles para nuestros fines. Estas

---

<sup>623</sup> Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 615.

<sup>624</sup> Jorge Luis Borges, *Qué es el budismo*, p. 75.

<sup>625</sup> José Lezama Lima, *Las eras imaginarias* en *Obras completas*, Tomo II, pp. 797-798.

palabras enunciadas por el Instructor -sin duda una de sus declaraciones más contundentes y una de las que exigen considerable esfuerzo para su comprensión- nos permiten observar una de las dualidades más nítidas del budismo. Las hojas del bosque pueden remitir al nirvāṇa y las hojas del árbol al saṃsāra, es decir, las enseñanzas del joven se asemejan a la realidad fenoménica, al mundo de las apariencias y del devenir, en el que el sufrimiento es la primera de las Nobles Verdades, mientras que aquello que no enseñó (pero que sí le han revelado) es como las hojas de todo el bosque. Este binomio puede también hacer referencia a los conceptos de śūnyatā y praṭītyasamutpāda en el que el bosque puede representar la doctrina de la vacuidad y el árbol la verdad última de cualquier cosa (que todo elemento dependa de causas y condiciones para su existencia). Sin embargo, dado que el Instructor se niega en repetidas ocasiones a enunciar su verdadera naturaleza (recordemos sus palabras finales dirigidas a las viejas Leng) creemos que sustituir el objetivo del budismo, la Extinción, con las hojas del bosque -por eso fungen como una revelación- precisa mejor las intenciones de Sarduy al hacer de su personaje una parodia de un bonzo experimentado que al equipararlo con la doctrina de la vacuidad, śūnyatā, dado que el nirvāṇa siempre estará vinculado inexorablemente con la realidad fenoménica, saṃsāra, a tal grado que las nociones de śūnyatā y praṭītyasamutpāda son aplicables al budismo de la escuela mādhyamaka, mientras que la pareja básica (nirvāṇa-saṃsāra) es válida para cualquier rama del budismo. Luego, las ancianas Leng tienen entre sí una rencilla en demasía interesante para este trabajo:

-Sepa usted -le respondió la enajenada arrancándole de un zarpazo las escrituras como quien desgarró el velo de una mahometana, y esparciéndolas con furias por el suelo, como un mazo de barajas trucadas -de allí, el orden tergiversado de muchos aforismos- que fuera del pensamiento no hay nada -y consideró con desdén, a sus pies, las placas de latania seca-, absolutamente nada: ni sujeto, ni mérito, ni falta. Nadie ejecuta ni causa el mal. No hay fruto del karma.

-[...] Aunque cifrados a empujones y en pali, estos canutos endebletes, reunidos en una triple canasta, dejarán constancia de lo poco que ha desembuchado el presunto guía, cuando no le ha dado por responder a todo con un repelente «¡no!». Recogeré más: pelo, uñas, dientes, piel, carne, huesos, nervios, médula, cerebro.<sup>626</sup>

Los elementos que una de las decanas se propone recoger nos recuerdan los versos finales de los poemas ‘Por competir con tu cabello, oro bruñido’, de Góngora y

---

<sup>626</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 616.

‘Éste que ves, engaño colorido’, de Sor Juana. Bien, la discusión entre ellas explota porque, decepcionadas por la partida de su sobrina y tras haberla declarado hereje junto a su acompañante, el guía continúa en su afán de llevar al «choteo» su misión. Las ancianas aunque no gozan de la sabiduría del joven están informadas al respecto de la esencia del budismo y pueden polemizar al respecto. Por eso una de ellas declara que fuera del reino de la mente (el pensamiento) no hay «nada», ni «sujeto», «mérito» o «falta». Así nadie es responsable de los actos que comete -sean ‘malos’ o ‘buenos’- con lo que se explicaría que «el fruto del karma», las sombras que arrojara, es inexistente y baladí. La otra anciana le responde que las pocas enseñanzas del «presunto guía» se recopilan cifradas «a empujones» y «en pali» (recordemos que en dicha lengua fueron compiladas las enseñanzas de Gautama Buddha y los escritos primerizos del budismo) y eso señala porqué quedarán reunidos en un canon, la triple canasta. Rememoremos que esa triple canasta es una referencia a la Triple Joya del budismo, aplicable para toda comunidad monástica y practicante, noción que antes de Nāgārjuna nadie negaba. Finalmente el joven les replicará:

–Convertirse –añadió– sin esfuerzo, en lo que es. Todo ejercicio, por astuto que sea, resulta entorpecedor, más que vano.

–Y con esto, piadosas hermanas, cumplo mi función en el relato, y mi último ciclo en este kalpa: no se cuente de mí; no prodigué saber, marqué su sitio vacío y nómada.<sup>627</sup>

Un kalpa<sup>628</sup> es un periodo de tiempo casi inimaginable en términos humanos. Según lo mencionan los registros un kalpa equivale a 4, 3200,000 años y consiste en un día de la vida de Brahma, Lo Absoluto. La enunciación de este mentor lozano se localiza en la novela poco antes de que declare entrar «para siempre al nirvāṇa a después de que den los resultados del fútbol». Para él todo ejercicio, por más profundo y abarcador que sea, es en esencia inservible y «vano» cuando mucho. Así decide concluir su misión en *Maitreya*; como ya no reencarnará aconseja no contar nada acerca de él, inútil sería dignarle leyendas o historias, pues no difundió saber alguno, simplemente

---

<sup>627</sup> *Ibid*, p. 617.

<sup>628</sup> Hay un poema de Amado Nervo titulado así que evocamos en este espacio: “En todas las eternidades/ que a nuestro mundo precedieron,/ ¿cómo negar que ya existieron/ planetas con humanidades;// y hubo Homeros que describieron/las primeras heroicidades,/ y hubo Shakespeares que ahondar supieron/ del alma en las profundidades?// Serpiente que muerdes tu cola,/ inflexible círculo, bola/ negra, que giras sin cesar,// refrán monótono del mismo/ canto, marea del abismo,/ ¿sois cuento de nunca acabar?...” Amado Nervo, *Kalpa* en *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. 186. Publicado originalmente en *El estanque de los lotos* (1919).

señaló lo «vacío» de ese saber y a la vez, su sitio «nómada». Como hemos dicho las viejas no entienden nada de lo que refiere. Esa incompreensión nos convoca a indicar qué es para Sarduy el choteo aludido con anterioridad:

Yo aspiraría, no diría a un saber total, por supuesto, ya que no hay ninguna función enciclopédica en lo que hago, pero, sin embargo, aspiraría quizás a una risa total y en definitiva, a practicar una noción muy cubana que ha sido estudiada por los filósofos y sociólogos cubanos que es la del *choteo*. El choteo es una parodia generalizada. El cubano en las situaciones más fúnebres, más alambicadas, más almidonadas o más retóricas, lanza una especie de *kōān*, una especie de ejercicio zen, que es el choteo, que es una trompetilla, o un chiste de mal gusto, o una risotada, o una salida inesperada, etc. El choteo lo asume todo, y yo diría que lo reivindica todo para la simulación. Todo se vuelve máscara, simulacro, maquillaje, *fake*, a través del choteo. En lo que escribo, que es una especie de puesta en obra, o en escena del choteo cubano e incluso del choteo barroco, ocurre que la risa lo va ganando todo. De modo que, más que un saber enciclopédico [...], habría una especie de carcajada general [...].<sup>629</sup>

Por lo tanto, el choteo, de acuerdo con el cubano, es una parodia abarcadora, una especie de risotada (curiosamente la forma en que califica al choteo este escritor coincide con una de las marcas irónicas más notorias de la novela, recordemos aquella en que el Instructor responde a todo *kōān* con una «trompetilla») y una interrogante que lejos de dilucidar clara y literalmente la cuestión a responder prolonga la duda o motiva la risa, así, en vez de transmitir una información de manera lineal lo hace tangencialmente, como si creara con ello un vacío: la vacuidad que implica la risa y la simulación. Es decir, además de que la estética de Sarduy funciona al vacío quiere proponer también una carcajada, quizás destinada para el hermeneuta según lo declara en *El barroco y el neobarroco* y, ¿por qué no? También está dirigida a un público menos avezado.

Poco después, tras entrar en la «fijeza» (un sinónimo verosímil para el *nirvāṇa* en esta novela), las viejas disfrazan al muchacho y lo entronizan de modo espléndido. El relicario que construyen con su cuerpo es una reminiscencia evidente de Lezama Lima, el Emperador del Neobarroco. Como el maestro retoma a Góngora dentro de su estética es por eso que el cadáver del mozuelo porta el «cetro-rayo» que vimos descrito en el escenario *En la muerte del maestro* y ello también responde porque está ataviado de púrpura como los sacerdotes de mayor jerarquía al igual que su sotana está cubierta de «excesivas perlas», la joya (y tal vez, el adjetivo) por antonomasia del barroco:

---

<sup>629</sup> Julia Alexis Kushigian, *La serpiente en la sinagoga. Entrevista a Severo Sarduy en Vuelta*, n° 8. México, 1984, p. 14.

Con un traje de brocados geométricos, lotos de oro, coronado con una espesa diadema, y en las manos rígidas, como si fuera a agitarlos, el cetro-rayo y la campanilla, lo sentaron en un trono de púrpura incrustado de excesivas perlas.<sup>630</sup>

Nos acercamos a la médula de este análisis, el competente al vacío como potencia creadora en *Maitreya* y en general en Sarduy. En uno de los episodios de la segunda parte de la novela llamado *El puño I-II*, el enano formula de qué está constituido el universo. Sus palabras, vistas desde un enfoque más pertinente, se aplican -a nuestro modo de ver- mejor con el deber del escritor que con el de un dios, pues el escritor funge como un pequeño demiurgo capaz de engendrar universos enteros, los de la literatura:

El universo –recitaba el enano como si estuviera en una habitación hexagonal y blanca, acariciando un pelícano atragantado con un salmón coleante–, es obra de un dios apresurado y torpe. Su pretensión lo llevó a concebir cosas sublimes, rosadas y con pisos, como un cake helado de La Gran Vía; también le salieron –añadía, señalando con un índice oscilante, de falanges hinchadas como canutos, a la Tremenda, con una musaraña repugnante, como si le pegaran a la cara una papaya abierta –mamarrachos como éste: un pedazo de carne con marvelline en los ojos. Nuestro propósito –concluía exaltado–: el caos total.

Terminar con esta jarana de mal gusto que todo rememora, desde las auroras boreales hasta la tortilla tahitiana.<sup>631</sup>

Al cavilar acerca del sitio descrito por el enano evocamos *La biblioteca de Babel* de Borges porque una de las palabras más recurrentes en dicho cuento es «hexagonal» dada la forma que tienen las estanterías de los millares de volúmenes de la biblioteca expresada al infinito. Que esa misma habitación sea de color blanco es un guiño de los motivos sarduyanos. En este monólogo se cifra una de las características mejor conocidas del barroco, aquella que toma como referente al arte y por lo cual se produce el arte del arte, es decir, un artificio. Como analizamos a cabalidad en el capítulo I, el barroco se aparta de la estética anterior, la del Renacimiento -donde aún la naturaleza es una alusión obligada- y empieza a hacer de los libros, la plástica, la arquitectura, la música y muchas otras disciplinas su evocación primaria. Este modelo lo retoma el neobarroco a su vez. Así se explica por qué el enano menciona que ese dios, al ser obra de un dios claudicante y presuroso, crea «cosas sublimes» como un pastel, un referente cultural, o «mamarrachos» como la Tremenda, un trozo de carne con maquillaje, un referente natural retocado con un cosmético, otro referente cultural. Desde luego, la

---

<sup>630</sup> Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 618.

<sup>631</sup> *Ibid*, p. 642.

jarana que todo rememora (un sinónimo probable de ‘jarana’ podría ser ‘trampa’ o ‘engaño’, como en *trompe l’oeil*) enunciada por el enano puede ser el *kitsch* por ser estimada como «de mal gusto». La jarana nos conduce inmediatamente después a esa especie de saturnal donde la Tremenda y Luis Leng junto con dos chinas recrean la topografía del monte Meru. Pero poco antes del frenesí sexual encontramos esto:

Después de los mojitos de Carta Oro y algunos buchets de caramelo vital, que libó con ancestral parsimonia, como si entreviera la solución de algún *kōān*, y mientras modelaba con esmero -y con la mano untada de manteca de majá- el tallo de jade, volvió, lento, a la cama imperial [...].

Cuando reapareció de este lado del paraván, en pose del halconero, ya tenía *in mente*, alzado por los espíritus menores del Bacardí, toda la mise-en-scène de su teatro pedagógico. Mientras mordisqueaba las rodajitas de naranja prendidas al borde azucarado del vaso, y se rascaba, como para comprobar que seguía en su lugar, el costurón entre las dos esférulas, había concebido la realidad como un lugar vacío, un espejismo de apariencias reducido al mito de su representación canjeada.<sup>632</sup>

El cocinero amarillento y de pelo engominado bebe con ahínco antes del arrebató sensual con las «huríes» (así son calificadas en la novela). Gracias al licor y a la excitación, Leng despliega en su mente una serie de atavíos y constructos imaginativos que simulan poner en escena todo lo que ocurrirá a partir de entonces, como si dentro de su juicio los hechos consecuentes a su embriaguez y a su fogosidad representaran una obra teatral dirigida, de ahí que sea «pedagógica». Por eso entrevé la solución a un *kōān* mientras se palpa con fervor el miembro. No nos sorprende, dada la descripción, que esa puesta en escena mental, ese «espejismo», ese *trompe l’oeil*, sea un «lugar vacío» pues la oquedad permite el desenfreno de la carne.

En los últimos párrafos del capítulo final de *Maitreya*, apelado *El Puño II-II*, vemos cómo el hijo de la Tremenda, su madre, y el enano se convierten en receptáculos de la fe de los afganos. Una comitiva ellos, de por sí sarnosa, hará de la rolliza el objeto de alabanza y el engendro de la Diva junto con el pigmeo serán embalsamados vivos. La atmósfera donde culmina la novela está soterrada de ascesis, demencia y subversiones (lo que explica porqué, por ejemplo, numerosos personajes se tocan y fajan a escondidas -el coito ha sido vedado-; también ello indica porque los amanuenses recitan el Corán al revés, entre otros ejemplos que analizamos en el apartado anterior). No podemos prescindir de examinar un aspecto invaluable de aquel capítulo concluyente. Éste compete a dos personajes clave de la novela, el enano y la Tremenda:

---

<sup>632</sup> *Ibid.*, pp. 647-648.

El enano hojeaba un manuscrito: geometrías blancas.

[...]

Adoptaron otros dioses, águilas. Mimarón ritos hasta la idiotez o el hastío. Para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo.<sup>633</sup>

En estos dos párrafos, el último de los cuales da punto final a la novela, observamos dos problemas sustanciales para Sarduy. Conviene estudiarlos poco a poco pues la interpretación que suscitan va más allá de analizar un símil o un paralelismo, una parodia o una ironía, una referencia o una alusión. En aquellos fragmentos advertimos una concepción de la escritura para este novelista cubano. Hay que preguntarnos por lo tanto cómo percibe la escritura el autor de *Maitreya*; meditemos qué representa para él ese ejercicio. El problema de la escritura representa para Sarduy el nódulo de la vida como literato. Si podemos ilustrar esa cuestión con un ejemplo pensemos en el Borges-personaje de *El Aleph* cuando enuncia que llegado el ‘punto culminante de su relato’ ‘empieza su desesperación de escritor’. En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes -una de las amistades más acendradas de la vida del camagüeyano- estudia el fenómeno de la escritura desde una perspectiva cronológica, sociológica y psicológica. Es interesante señalar el examen del semiólogo al respecto. Él menciona que cada escritor abre en sí el proceso de la literatura, proceso de algún modo condenado por él mismo y que pretende ser reconquistado por la literatura. Desde hace un tiempo ese proceso es notoriamente diferente a la escritura del pasado:

[...] la unidad ideológica de la burguesía produjo una escritura única, y que en los tiempos burgueses (es decir clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era; y que por lo contrario, a partir del momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo, sea rechazando la escritura de su pasado. Entonces, la escritura clásica estalló y la Literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje.<sup>634</sup>

Esa problematización que ocasiona el lenguaje, esa búsqueda por la forma, ese anhelo se ha desarrollado de acuerdo a Barthes en cuatro fases: ☞) el objeto de una mirada, ☞) el objeto de un hacer, ☞) el objeto de una destrucción y ☞) el de una

---

<sup>633</sup> *Ibid*, pp. 688-689.

<sup>634</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, pp. 12-13.

ausencia, que es el etapa actual<sup>635</sup>. La escritura es un compromiso entre la libertad (la del estilo particular por dar un caso) y la del recuerdo (la evocación de la memoria, el rescate del pasado). No hay salida para esta encrucijada: el escritor, como busca retratar sociedades -sean reales o ficticias- debe crear un lenguaje concreto para determinada agrupación humana. Para el escritor hay una ruptura y un advenimiento. Uno de los ejemplos idóneos para retratar esa coyuntura es la novela, género cuya escritura, al recrear uno o varios mundos, tiene como misión colocar la máscara y al unísono señalarla<sup>636</sup>. Entonces, hacia la segunda mitad del siglo XIX la escritura se convierte en una especie de artesanía y el escritor funge como el escultor que, desde esa torre de marfil privada, labra, detalla, reorganiza y deshace sus pensamientos. Según Barthes, para ese momento, el escritor ya no es sólo percibido como un intelectual sino que también puede ser interpretado como un mago, un taumaturgo, un artesano, un escribiente<sup>637</sup> -justo así fueron calificados los monjes hindúes en *Opúsculo de dos cifras: śunyatā y pratītyasamutpāda*, ya que sin importar la fe que albergaran se les estimó como prestidigitadores y no necesariamente como filósofos. Así se crea una ética frente a la escritura, la de la búsqueda incesante y cada vez más perfeccionista de la forma. Es decir, la escritura deja de ser instrumental, pierde la cualidad de ser una mera herramienta lingüística y, transformándose como consecuencia en un anhelo, se bifurca: por un lado, tiene como función el acto primordial del lenguaje, la comunicación; por otro, pretende ir más allá de ese acto. Por eso, frente a la página en blanco el escritor moderno se impone la literatura como un ritual y no como una reconciliación -justo así finaliza el epígrafe que corona este apartado-, pues infatigablemente, sin sosiego, se propone ir tras ese lenguaje allende las fronteras de la literalidad. Si la literatura se estableciera como una reconciliación ésta pretendería hacer que la escritura comunicara su información de una manera exclusivamente lineal, donde los códigos carecen de simbolismos, analogías, símiles, comparaciones y demás ejemplos retóricos. Por eso Barthes no vacila en afirmar que en todo proceso de “escritura presente hay una doble postulación: está el movimiento de la ruptura y el de un advenimiento”<sup>638</sup>.

---

<sup>635</sup> Cfr. *Ibid*, p. 15.

<sup>636</sup> Cfr. *Ibid*, p. 41.

<sup>637</sup> Cfr. *Ibid*, pp. 79-80.

<sup>638</sup> *Ibid*, pp. 88-89.

En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault examina, como Barthes, el problema de la escritura pero va más allá. Su análisis intenta responder una duda sumamente compleja: ¿qué es representar? ¿Qué significa? ¿Y qué se pretende con ello? El libro de Foucault comienza esa indagación con un estudio de *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez. Las páginas primeras del volumen aludido despliegan este párrafo en apariencia simple que, de inmediato, nos provoca dudas e interrogantes:

vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino una cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos.<sup>639</sup>

Basta una atención mínima para reparar en primer lugar que en dicho lienzo un pintor (el propio Velázquez, al que denominamos en este espacio el Velázquez-pintor para distinguirlo de su análogo, el Velázquez-autor) nos observa a nosotros, los contempladores del cuadro. Y tras reparar en esa figura enigmática, la del pintor, miramos a su vez el andamiaje donde él parece estar pintando algo. Luego otros personajes se posan en nuestros ojos: el cuadro se titula *Las Meninas* en honor a las acompañantes de la Infanta Margarita<sup>640</sup>. Si después prestamos mayor interés advertimos una figura a lo lejos en el marco de una puerta -José Nieto Velázquez-, y a su derecha se encuentra un espejo donde se reflejan dos contornos -los de los reyes Felipe IV y su esposa Mariana de Austria. Pero esta exégesis -la de columbrar que las figuras reflejadas representan a los reyes- no convence del todo al mismísimo Severo Sarduy:

¿qué está representando Velázquez? ¿El retrato del rey y de la reina, como se ha dicho siempre? Creo que cuando se visita el cuadro a diario, cuando comenzamos un diálogo con él, hay algo en esta versión que no funciona, algo que no nos satisface. Las figuras en el espejo no pueden tener esa talla si están en el lugar del espectador. Por otra parte, y ya que los defienden esta tesis -por el momento, la única conocida- se sitúan en una perspectiva tan verista, se les podía preguntar: ¿y dónde está ese retrato del rey y de la reina, que no se conoce en la obra de Velázquez? [...] Velázquez en ese cuadro, y en una tautología ejemplar del barroco, está pintando *Las Meninas*. Los soportes de la tela que se ve y sus dimensiones son muy parecidos a los de la tela que los contiene, la que está en el Prado. Pero es fácil de decir. ¿Cómo probarlo? No hay pruebas, por supuesto; para ello habría que poder virar al revés el cuadro representado en el cuadro. La única prueba posible está en la analogía. [...].<sup>641</sup>

---

<sup>639</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 14.

<sup>640</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 19.

<sup>641</sup> Entrevista a Sarduy realizada por Danubio Torres Fierro, *Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyant* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, pp. 1818-1819.

Después, Foucault nos comenta que en el cuadro hay numerosas perspectivas. Comencemos con la mirada del pintor, que situado a la izquierda, constituye él una ‘especie de centro desplazado’ pues su punto de enfoque está dirigido al centro, donde se encuentran los reyes quienes constituyen el objeto del retrato. Luego está la Infanta y sus acompañantes -meninas, enanos y perro-, personajes que podríamos inferir que no deberían estar retratados ya que no forman parte de lo que el pintor pretende retratar en primera instancia. Y más allá vemos postrado en la puerta abierta a Nieto. Finalmente, en la extrema derecha, a través de la ventana, se percibe la luz. Cada uno de esos ‘puntos’ representa, en sintonía con Foucault, una perspectiva diferente. Ahora bien, la situación se complica cuando advertimos que el pintor realiza dos acciones en el fresco: por un lado está contemplando el objeto del espectáculo, es decir, la representación y por otro la está representando, o sea la pinta en su cuadro. Advertir eso no se presenta como un enigma. Lo complejo se ocasiona cuando reparamos en que el objeto que el pintor retrata no se encuentra en el cuadro en sí. El lienzo nos muestra, en vez de ello, la escena en la que se pinta la pintura. En ese sentido es una pintura al segundo grado (como diría Sarduy de las metáforas de Góngora, «metáforas de metáforas»), es una pintura de la pintura. El cuadro se encuentra dentro del cuadro. Ése es el primer problema que nos presenta *Las Meninas*. Sin embargo, si prestamos atención al espejo del fondo encontramos un enigma mayor. Pues, como dijo Sarduy, si los reyes son los que se reflejan en el espejo parecen estar situados muy lejos del sitio dónde en realidad deberían estar si es que se reflejaran tal como nos los presenta Velázquez. Y sin embargo, si no fuera por ese espejo, este cuadro no suscitaría tan variadas y múltiples interpretaciones. Pues no sólo nos concede el espejo la posibilidad de intuir que Velázquez, el Velázquez-autor, elidió mostrar el objeto de su retrato sino que además nos plantea la posibilidad de que nosotros, los espectadores, podemos encontrarnos en el cuadro mismo, aunque no representemos ciertamente a los monarcas. Es decir, debido a la curiosa circunstancia de que quienes contemplan el cuadro (los cuales no están en la pintura) se sitúan justo en el espacio en el que el Velázquez-pintor retrata a los mandatarios nos permite intuir que el Velázquez-autor quiso elidir el objeto retratado para así presentarnos una incógnita, la duda de la perspectiva, la interrogante de la representación. Si la pintura simplemente consistiera en los retratos vívidos de los dignatarios, vistos de frente y no elididos, el cuadro, pese a su posible detalle y precisión, no nos impresionaría del modo en que lo hace éste. Las interpretaciones en

torno a *Las Meninas* trascienden el espectro de nuestro trabajo y examinar la pintura con mayor puntualidad escapa a los objetivos del mismo. Simplemente queremos mencionar que ese fresco significa uno de los momentos claves en el arte de la cultura occidental porque nos muestra, más que un cuadro, un problema de perspectiva. Como en el inolvidable soneto de Sor Juana:

Éste que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;  
éste, en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,  
es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado:  
es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.<sup>642</sup>

La primer lectura que el poema nos despierta puede evocarnos el tópico del *Carpe diem* en el que el yo lírico exhorta al lector a disfrutar y aprovechar la juventud que es pasajera. Pero una segunda lectura es igualmente probable. Como ocurre con el poema análogo de Góngora ‘Por competir con tu cabello, oro bruñido’, la naturaleza ya no es el único referente para la voz poética y ahora el arte es utilizado como una alusión. En este caso no sólo se habla de lo efímero de la juventud sino que esa temática se plantea desde la observación de un cuadro, de un retrato. Inferimos que el contemplador del lienzo imagina que en él está retratada una mujer lozana. Y a diferencia del poema de Góngora donde la voz poética parece conminar al disfrute de la mocedad aquí se invita de un modo mucho más sutil al lector a gozar de los años núbiles aunque, ciertamente, hay una advertencia. Creemos encontrar en esa advertencia sutil -una de las diferencias con respecto al soneto gongorino- la segunda lectura del poema que consiste en un problema de la perspectiva pues, dado que en el poema no hay una sola palabra

---

<sup>642</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Procura desmentir los elogios a un retrato de la poetisa* en *Ómnibus de poesía mexicana*, p. 384.

que especifique que el cuadro enunciado muestra a una mujer es probable intuir por lo tanto esta otra lectura. Es posible entrever que este poema nos presenta un problema de percepción. Nadie pone en duda que evidentemente el soneto nos exhorta al disfrute de la juventud, lo que constituye un ejemplo del tema *Carpe diem*, pero a su vez como hemos dicho el que el contemplador presencie un fresco bien puede presentarse como un símil de la percepción en general. Es decir, el observador puede presenciar ante sí, además de un lienzo, la realidad tal como es. En ese sentido, la vasta mayoría de los versos del soneto nos indican cómo la realidad es engañosa e ilusoria. Más vale estar atentos a su fantasmagoría porque recurrentemente ignoramos sus espejismos y ensueños. La juventud, en esa lectura, también puede tratarse de la falta de experiencia, puede indicar cómo en los años tempranos de la vida no reparamos en dichos detalles. Hilemos el soneto de la monja jerónima con las palabras de Sarduy:

[...] mi escritura es un intento de tratar de responder a ese planteo, a ese desafío sin precedentes. [...] Es decir, en el Quijote sucede lo mismo cuando Cervantes, en la segunda parte, se encuentra un libro en árabe que es el propio Quijote. Como el árabe se lee al revés que el español podemos decir que en las dos obras la obra está en el interior, pero *renversée*, ilegible, que del cuadro en el cuadro no vemos más que soporte, el bastidor, y del libro en el libro el reverso que es la escritura islámica, el Islam como reverso de España. Eso sobre la representación, pues *Las Meninas* son precisamente la representación de la representación.<sup>643</sup>

Aquí nos revela el novelista cómo su escritura pretende develar esa incógnita, ese misterio. Nos ejemplifica esa situación con uno de los episodios de la literatura más memorables de todos los tiempos, lo que ocurre en el capítulo IX de la primera parte del *Quijote* cuando se advierte que Cervantes, el autor de las aventuras del hidalgo, no es en realidad autor del libro, sino lo es Cide Hamete Benengeli, un historiador árabe que redactó el manuscrito en dicho idioma. ¿Por qué eso nos sobrecoge y abruma? ¿Por qué nos sorprende que el autor de un libro no sea más que una posibilidad, una contingencia? ¿Por qué al cavilar en este asunto parece como si perdiéramos la cabeza en torno a numerosas interpretaciones? ¿Qué significa, por un lado, que el autor de un libro decida no ser el autor de su propio libro? ¿Para qué remplazar su identidad autoral con la de un personaje? Situaciones similares han ocurrido a lo largo de la historia. Basta pensar en ejemplos tan representativos como los del Quijote. Mostremos algunos

---

<sup>643</sup> Entrevista a Sarduy realizada por Danubio Torres Fierro, *Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyant* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, pp. 1818-1819.

ejemplos paradigmáticos: el *Rāmāyana*, *Hamlet*, *El libro de las mil noches y una noche* y, por supuesto, *Las Meninas* de Velázquez. Borges propone la solución de este auténtico rompecabezas:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.<sup>644</sup>

El mapa que alude el argentino en ese párrafo es un mapa imaginario que Josiah Royce, filósofo norteamericano, expuso en el primer apéndice de su libro *The World and the Individual*. Básicamente es un mapa de Inglaterra que contiene a la Inglaterra real dimensionada y proporcionada tal cual es. En ese sentido Inglaterra en sí está representada en un mapa que es exactamente igual que Inglaterra. Borges plantea entonces que esos misterios íntimos nos abruman en demasía porque nosotros, los lectores o espectadores podemos ser, a la vez, ficticios. Es decir, así como un autor -Cervantes, por ejemplo- decide por algún motivo ‘elidirse’ de su papel como autor del *Quijote* para presentarnos a un historiador árabe como el auténtico escritor de ese libro inolvidable, de la misma forma el intérprete puede involucrarse a tal grado en una obra cualquiera que la obra en sí proyecta su espectro de ficción ante el lector, que se supone real, y con ello él también puede formar parte de esa representación. Tal vez cualquiera de nosotros puede ser Cide Hamete Benengeli, quizás cada persona escriba -independientemente si logre la inmortalidad literaria o repose en la penumbra del olvido- su vida como si un personaje de su propia invención ejecutara esa tarea. Claro que esto es una exégesis y de ningún modo la postulamos como una verdad absoluta. Simplemente la planteamos como una posibilidad. En el ensayo *Magias parciales del Quijote* Borges detalla los ejemplos expuestos, habla por lo tanto sobre el *Rāmāyana* en donde el protagonista de la épica es Rāmā, otro de los avatares de Viṣṇu, quien debe salvar a una princesa de las garras de un demonio. Esa historia es lineal y no presenta complicaciones. Empero, al final, los hijos de Rāmā, los cuales desconocen que él es su padre, se refugian en una selva donde un asceta les enseña a leer. Dicho asceta es Vālmīki, autor del *Rāmāyana*. Y cuando Rāmā da con ellos oye por boca de sus vástagos su propia historia, así los reconoce y recompensa al ermitaño-poeta por su acción. En cuanto a *Hamlet*, Shakespeare opta por representar una tragedia

---

<sup>644</sup> Jorge Luis Borges, *Magias parciales del Quijote* en *Otras inquisiciones*, p. 79.

virtualmente idéntica a la del propio príncipe dentro de la obra misma. En el caso de *El libro de las mil noches y una noche* la historia general es conocida: un rey, tras considerar que la mujer es un ser infiel por naturaleza, liquida brutalmente una a una las vírgenes de sus dominios justo después de haberlas poseído para que así no agracien a otros hombres sino sólo al jerarca. Cuando el reino se ha convertido en un páramo de sombras Schariar, el rey, ordena a su visir a entregarle a su hija, Schahrazada. Pese al temor explicable del visir, Schahrazada insta al padre a que la ofrezca ante el mandatario. Trama un plan inigualable. Esa noche, la doncella cuenta una historia que no termina para continuarla la noche siguiente con lo que salva su propio cuello momentáneamente. Repetirá ese proceso por tres años y dará a Schariar un hijo. Pero en cierta ocasión (de acuerdo con Borges esa noche es la número DCII) la doncella refiere la historia de *Las noches*, es decir cuenta cómo un rey aniquila poco a poco a las damiselas de sus territorios hasta que acude ante él una jovencita incomparable quien le relata al rey un cuento inconcluso para proseguirlo la noche siguiente. Borges no habla de *Las Meninas* pero tengamos presente una curiosa coincidencia. En el mismo libro donde se incluye *Magias parciales del Quijote* encontramos el ensayo *El lenguaje analítico de John Wilkins*, un breve escrito que nos muestra el lenguaje creado por dicho individuo. El argentino añade una inscripción sobre el método de clasificar especies según la cultura china. Ese listado caótico inspira el libro de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, pues él mismo así lo declara<sup>645</sup>. Pero retornemos a nuestro estudio. Habíamos dicho que en el fresco de Diego Velázquez pueden intuirse diversas perspectivas o puntos de vista. Presentemos tres. Uno de ellos compete a Velázquez-pintor, quien está retratando a los reyes. El segundo atañe a los monarcas, el objeto del retrato, reflejados a su vez en el espejo. La perspectiva final es más asombrosa que las otras: consiste en la pintura que el Velázquez-pintor realiza. Hay dos ‘vacíos’ esenciales en el lienzo: así pues no observamos a los reyes, más que por un reflejo, ni tampoco el lienzo del Velázquez-pintor. Esas alusiones, al mostrarse como ‘vacíos’ nos permiten intuir que:

Quizás haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío

---

<sup>645</sup> “Este libro nació de un texto de Borges.” Michel Foucault, *Op. Cit.*, p. 1.

esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta -de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo -que es el mismo- ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación.<sup>646</sup>

Con estas premisas podemos responder por qué los párrafos que enunciamos de *Maitreya* son indispensables para este trabajo. «Probar la incongruencia y vacuidad de todo» es una sentencia que probablemente Sarduy leyó en escritos sobre el budismo (recordemos que una de las interpretaciones generales de ese entendimiento es postular que la realidad se explica por medio de māyā y por lo tanto es ilusoria) pero esa incongruencia también puede ser la inconsistencia de la escritura, esa inconsistencia se puede presentar como un vacío. Un vacío que es de carácter doble: por un lado es posible intuir ese vacío como el vacío occidental, el horror vacui, noción que en buena medida soporta el barroco europeo y también el americano. Cargar con significados y mensajes una determinada obra de arte puede tener muchos propósitos o intereses, uno de ellos puede recaer en el escape de esa carencia, ese vacío, que aterrorizó a los escolásticos medievales. Ese vacío tiene un carácter negativo porque suscita pavor a los intérpretes y para eliminar ese temor se debe ornamentar hasta el exceso la realidad, se debe «barroquizar» esa realidad para que el arte sirva como un medio que conserve la totalidad del sistema (político, teológico, aristocrático, astronómico); por otro, puede inferirse que ese vacío es el vacío del budismo, el śūnyatā, que tiene un carácter positivo, porque con su entendimiento cabal el intérprete advierte la mecánica de la realidad, una vez que también ha reparado en la noción del origen condicionado y así con esas dos premisas se comprende la doctrina de las dos verdades que, como vimos, se escinde en numerosos dualismos, uno de los cuales es el de la vacuidad general y el del origen contingente. No está demás reincidir una vez más que ese vacío depende de otra noción, la del origen condicionado. Así enarbolados, los vacíos que hemos escudriñado no son presentados en términos jerárquicos, postulando uno como superior y otro como inferior o viceversa, sino son desplegados bajo diversos criterios: mientras que el horror vacui atañe al barroco y a una probable solución para sostener la epistemología y el sistema político y religioso del entonces el śūnyatā concierne a una escuela filosófica de una rama del budismo. Ciertamente estas oquedades son columbradas en tiempos distintos y en hemisferios divergentes. Enlazarlos a través de los siglos y por medio de comparaciones, similitudes y diferencias fue el propósito de

---

<sup>646</sup> Michel Foucault, *Op. Cit.*, p. 25.

esta tesis. En efecto, Sarduy estuvo consciente de ambas nociones y las plasmó, quizás con mayor evidencia en el caso de la vacuidad búdica, en sus páginas, sin importar si narrativas o ensayísticas. Mostremos la dualidad de vacíos con una tabla:

<i>Horror vacui</i>	<i>Śūnyatā</i>
Su origen se remonta a los ingenieros Herón y Filón, quienes consideraron la existencia de dos clases de vacíos, uno producto de la naturaleza y otro no.	Su procedencia es triple: encontramos una de sus primeras acepciones en el término que designó el cero decimal en la numeración hindú; en registros previos al budismo significó el ‘vacío’; finalmente también puede ser equiparable a māyā, la ilusión.
En la Edad Media (circa s. XIV) se acuñan expresiones como ‘natura abhorret vacuum’, ‘horror vacui’ y ‘fuga vacui’.	En el budismo se convierte en noción filosófica. Con Nāgārjuna el concepto cobra madurez inusitada. Para entonces es inseparable de otra idea, prañīyasamutpāda.
Carácter negativo (-) dado que por un lado no existe vacío en la naturaleza y por otro esa oquedad suscita terror, de ahí que hay que cubrirla con cuanto mensaje sea posible. El barroco funge como uno de esos mensajes.	Carácter positivo (+) dado que quien comprende la naturaleza dual de la realidad (saṃvṛ ti-paramārtha) advierte la vacuidad general (śūnyatā) debido a que todas las cosas dependen de causas y condiciones para su existencia y por ende carecen de naturaleza propia (prañīyasamutpāda).

Por lo tanto, lo que el enano hojea son «geometrías blancas» porque como sabemos el blanco representa para Sarduy el tono del vacío; la geometría, esa ciencia que mide la Tierra, muestra su obsesión milimétrica por retratar la realidad bajo el más mínimo detalle (con ese pincel de pelo de conejo 0-0). Esa especie de ‘oxímoron’, las geometrías blancas, es a la vez *Maitreya* misma. El enano es un personaje imprescindible en la novela porque él es, desde nuestro punto de vista, el autor de este libro, él escribe *Maitreya*, como Melquíades de *Cien años de soledad* lo hace en manuscrito compuesto en sánscrito. A diferencia del deslumbrante personaje de García Márquez (situación curiosa la suya porque podemos trazar una analogía: si *Cien años de soledad* está escrito originalmente en sánscrito pertenecería al canon hinduista o budista por esa característica particular) en *Maitreya* no hay traductor del texto (como lo es en la novela del colombiano Aureliano Buendía) porque éste ni siquiera está redactado: es un comienzo perpetuo ya que las geometrías son de color blanco. Es la ‘posibilidad infinita’ de Lezama. El vacío engloba la totalidad del libro. Así, el enano se presenta como el autor-ficcional de esta novela. Ello responde porque, por ejemplo, en el segundo apartado de *El Puño I*, una vez la Tremenda y Luis Leng (y después la Divina) han llegado a Miami, este pigmeo ha retratado la realidad costeña como si se tratase de

un pintor hiperrealista<sup>647</sup>. El narrador de la novela nos menciona que el enano es apodado «Pedacito de Cuba» y como sabemos Sarduy nació en aquella isla. Otra de las características que nos hacen pensar que el enano es la versión ‘literaturizada’ de Sarduy es que en *El Doble I-I*, exactamente en el párrafo en el que este personaje es introducido en el libro hay una referencia a las meninas, como acompañantes, y otra a las *Monstruas Vestidas*. Sabemos así que el enano es pintor y que ha estudiado, como Sarduy, *Las Meninas* de Velázquez<sup>648</sup>. Este novelista ha utilizado la figura del enano recurrentemente en su obra, conviene recordar ejemplos como Pup en *Cobra* o las alusiones a las enanas blancas en diversos poemas suyos. Y en *Maitreya* reincide en ello. El enano, además, es un potenciador del deseo pues en el episodio final de la novela prepara a la Tremenda antes del coito más importante del texto con una bebida clave. Este individuo sufre las penurias de haber «violado los anales del imperio» (marca irónica) cuando se sobrepasa al introducir en el ano de un magnate afgano toda suerte de artilugios eróticos. Sarduy nos revela ese comportamiento lúdico y desenfrenado de este personaje:

Hay también un enano con ínfulas de pintor hiperrealista; hay sobre todo grupos, grupúsculos, sectas, fanáticos, creyentes, adeptos a los movimientos más diversos, por ejemplo, el fist fucking, que sólo admite penetraciones manuales y que practica el en-ano, violando, en un baño iranio, los anales del imperio, con su imprudente precipitación.<sup>649</sup>

Como se ha dicho, el enano y el hijo de la Tremenda son embalsamados vivos mientras que la rolliza se convierte en una especie de divinidad encarnada para los afganos sarnosos. Finalicemos esta prolongada sección de nuestro trabajo reiterando, pues, cómo el vacío es para Sarduy una potencia creadora. A través de la vacuidad, Severo Sarduy se propuso una estética y una escritura congruentes consigo mismas pero

---

<sup>647</sup> En ese mismo episodio encontramos la referencia al *Álbum de Oro Zoológico* (p. 634 en *Maitreya*) que Sarduy consigna en *Autorretratos*: “[...] de niño, coleccioné con ahínco las minuciosas postalistas del *Álbum de Oro Zoológico*, en que aparecían seres tan improbables como el tato; el colibrí, volador fijo, el oso hormiguero o el ave-lira. Estas vistosas cuatricromías, con el olor fresco y dulzón de los caramelos, fueron mi primer acceso a la ficción. A ésa que aún hoy fatigo: la que aparece como un «efecto» de lo real.” Severo Sarduy, *Así me duermo* en *Autorretratos*, p. 33.

<sup>648</sup> “Las acompañaban y seguían en juegos y caprichos, sus meninas, parientas y ayas, también un fonógrafo de bocina, una colección de faisanes blancos y un enano, antiguo modelo para *Monstruas Vestidas* de la Escuela de Bellas Artes que, harto de tiesura, se había apoderado una tarde de caballetes y pinceles y había solicitado incorporarse al séquito de las mellizas, «para dejar la historia gráfica de tan eurítmicos modelos.» Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 629.

<sup>649</sup> Entrevista a Sarduy realizada por Danubio Torres Fierro, *Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyant* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, p. 1821.

atípicas en el panorama de la literatura hispanoamericana del *Boom*. Quizás ningún literato de ese periodo se propuso escribir ‘al vacío’ como el cubano. Hemos caracterizado esta oquedad con amplitud a lo largo de estas páginas. Así la presentamos como un número, un color, lo anterior al origen cosmológico, un símbolo del erotismo, una faceta de la identidad, la del disfraz, y el más importante, el problema de la escritura. Que Sarduy haya decidido incluir en *Maitreya* una obra de teatro en *El Doble I-I* que de algún modo cuenta la historia de *Maitreya*, que el cabaret donde después la Tremenda trabaja porte el peculiar nombre *¡Sí, cómo no!* (una frase ‘al choteo’ pues contiene una afirmación y la negación de esa afirmación, como si se tratara de un yin-yang, un emblema que contiene los polos negativo y positivo dentro de sí), que se pretenda probar la vacuidad general<sup>650</sup>, la frase con la que concluye la novela, que el enano hojee esas geometrías blancas, convoca a pensar que esa noción, la del vacío, permea la totalidad de la novela y hace de la misma la médula y columna del libro. Y así hemos encontrado finalmente a *Maitreya* y hemos respondido por qué descendió del cielo. Para Severo Sarduy, José Lezama Lima, su mentor, y la efigie búdica *Maitreya* en sí no son más que avatares del vacío. Y al considerar la oquedad como su verdadera religión este novelista despliega los casos y ejemplos bajo los que circundó su paso por la Tierra.

---

<sup>650</sup> Una oración prácticamente idéntica se encuentra en *Guerra de reliquias* cuando el Instructor ha muerto y las viejas lo ornamentan «para recalcar la incongruencia de todo.» *Cfr.* Severo Sarduy, *Maitreya*, p. 619.

## Conclusiones

## El recibimiento de la aurora

Una vez terminada la lectura de este prolongado trabajo y quizás con más preguntas que respuestas en el pensamiento, ¿qué podemos, sin embargo, concluir al respecto de *Maitreya* y de Severo Sarduy? ¿Qué nos ha legado la realización de esta tesis?

En primera instancia aunemos estas palabras con aquellas de la introducción en donde propusimos ciertos objetivos en torno a este trabajo. Mencionamos en dicho espacio que, si bien la lectura de *Maitreya* suscita complicaciones y por ello el esfuerzo requerido en apreciarla con suficiencia se distancia inclusive de las obras representativas del *Boom*, pese a la ruptura que este fenómeno conlleva, no por ello ésa es una de las debilidades de esta novela. Ciertamente las propuestas que Sarduy planteó tanto en este libro como en su ensayística, por citar otro caso paradigmático de su quehacer literario, pueden o no ser efectivas en nuestros tiempos. Sin que importe su aparente efectividad lo que sí concede la lectura de este individuo es una apreciación de los tiempos contemporáneos. Expliquemos ese punto con mayor detalle. Aunque *Maitreya* se publicó hace más de treinta años la vigencia del texto es notoria. Prescindamos de considerar la novela como un libro representativo del *Boom* o no, pues no queremos señalar su trascendencia en ese sentido, pretendemos vincular lo expuesto en aquella narración con los años actuales, con esta década que comienza. Recordemos los personajes de *Maitreya*. Podemos nombrar a los protagonistas: el Instructor, la Tremenda, la Divina, el enano, Luis Leng, sus familiares ancianas, las viejas Leng, la sobrina de éstas, Iluminada Leng, y el iranio. Inmediatamente después somos capaces de mencionar a otros personajes que no tienen la importancia de aquéllos: el lama agonizante de *En la muerte del maestro*, la Comisión Experta en Metempsicosis, Mantónica Wilson, partera de las gemelas, su ahijado, la viuda Cheng-Ching, Juan Izquierdo, la gerente del *¡Sí, cómo no!*, John de Andrea, las Tétricas, los gatos-mascota de la Tremenda, e inclusive aquellos personajes en quienes no reparamos con más precisión como el magnate afgano que castiga al enano por haberlo violado sin el menor recato. Pero sin duda hay muchos otros que son escasamente referidos en el texto. Esta multiplicidad de personajes, cuyo número es abundante, circunda toda la trama, de

principio a fin. Enlistemos algunos ejemplos y dividamos los casos de acuerdo a las dos partes de la novela. En la primera encontramos a los monjes y acólitos del episodio inicial, los hindúes en el capítulo *El instructor*, los turistas japoneses que siguen a las viejas Leng a Sri Lanka, la población ceilanesa, algún adinerado inglés que adora la juerga, el monje ermitaño de esa misma isla, los albañiles negros que enuncian la ‘Parábola de la flecha’, los alumnos del Instructor, los bandos que se disputan las reliquias de aquel joven mentor y los marinos con los que viajan Ilumina Leng y el Dulce rumbo a Matanzas. En la otra mitad hallamos a un repertorio muy variado de sagüeros, como el presidente y la rumbera curados por las gemelas, los actores que interpretan a los monjes tibetanos en una obra que contiene el episodio inaugural del texto, la asistente que viste a la Tremenda y a un doble suyo de la misma manera, las Comando -así fueron apodadas las «girls del cortejo» (grupo reconocido por las siglas f.f.a. grabadas en la mano), los oficiantes del restaurante de Luis Leng, las chinas que, junto con la Diva, recrean la topografía del monte Meru con su cuerpo, el público del *¡Sí, cómo no!*, los clochards borrachos que la Tremenda encuentra antes de visitar a John de Andrea y los afganos -millonarios o harapientos- del último episodio del texto. ¿Por qué Sarduy incluye una variedad así en su libro? ¿Con qué propósito?

Creemos que la razón para incorporar esas colectividades se responde por la siguiente causa: el inventario y la inclusión de estos pequeños grupos y congregaciones es una de las intenciones incuestionables del texto porque, como apreciamos en la temática del doble en donde estudiamos los párrafos repetidos de la novela, no sólo Sarduy añade estas multitudes para aumentar las páginas de su narración; al contrario, el motivo por precisar con tanto detalle estas comunidades permite vislumbrar la vigencia del libro con la actualidad. En los tiempos hodiernos observamos, en efecto, un mundo cada vez más enlazado por la globalización; pero ello también indica cómo las sociedades, sea cual sea su nacionalidad, se fragmentan y escinden por muy diversas razones, como la guerra, conflicto que, por ejemplo, ya no sólo involucra países o gobiernos sino también conjuntos autónomos (la guerrilla en Colombia, los cárteles de droga en México son dos ejemplos palpables). Así, a medida que las fronteras del planeta cambian continuamente, en particular en materia económica, y los medios masivos de comunicación, de los cuales hay que destacar el Internet, diversifican como nunca antes la información notamos un mundo concomitante con el siglo XX y, a la vez muy diferente. Sarduy se esfuerza por matizar esa policromía de individuos en su novela

-y en su obra en general porque *Maitreya* no es el único ejemplo en ese sentido- para así describir el entorno que le tocó vivir en la sociedad francesa de los sesentas a los noventas de la centuria pasada cuyo carácter cosmopolita es más visible que el de la Cuba postrevolucionaria. También el afán por retratar la multiplicidad se aúna con el neobarroco. Recordemos cómo menciona a lo largo de su ensayística relativa a este tema que ser barroco hoy en día no consiste en oscurecer una narración, lo que complicaría su lectura, sino en subvertir el orden impuesto, en alterar la economía de recursos en los libros y recargar el sentido de las frases, adosarla de ornamentos y distracciones para con ello hacer lúdica la literatura. Aunque este cubano seguramente tomó como referente la literatura francesa de aquella época su juicio también es atinado para otras latitudes. En efecto, el neobarroco cobra cada vez más fuerza en las esferas de interpretación -Omar Calabrese, colega de Umberto Eco, redactó un estudio sobre ese fenómeno a partir de la lectura de Sarduy-, y en particular en la literatura, donde las consecuencias del engarce de culturas cada vez son más patentes. Así, la literatura, como el mundo, cambia y se transforma ante el devenir. Advertir este rasgo al leer las páginas de este escritor cubano nos invita a interpretar el mundo presente; por supuesto, si la literatura es un reflejo de la sociedad la obra de Sarduy es un claro ejemplo de dicha proyección.

Pero no sólo la heterogeneidad de los personajes de *Maitreya* representa la vigencia del libro. Rememoremos los instrumentos tecnológicos del texto, particularmente los láseres empleados por las Tétricas o los nombres de Andrija Puharich y Uri Geller, así como el diagrama de la página 661 de la *Obra completa*. Recordemos, también, los petrodólares del último episodio. Alusiones de dicha naturaleza se relacionan con los grupúsculos -como los llamaría Sarduy- del libro, estos signos hacen de la novela un texto vigente y perfectamente concurrente con el mundo de hoy.

La pluralidad de temas y de personajes hallada en *Maitreya* repercutió en la elaboración de esta tesis. Haber examinado esta novela bajo dos enfoques principales implicó el estudio de un repertorio de obras de una índole rica y compleja. Así, este trabajo no sólo examina el texto con criterios relativos al análisis literario sino también de acuerdo a la historia, la filosofía, la astronomía, la estética o la mitología. La variedad temática en este trabajo es respaldada por una copiosa investigación de obras

de una procedencia múltiple y dispar. Tal como hemos planteado que Sarduy no cometió ciertos atropellos en su cuarta narración para engrosarla tampoco la diversidad de las materias escudriñadas en este trabajo indica un incremento fortuito. La seducción que engendró esta novela y las incógnitas resultantes responden porqué este estudio es prolongado y extenso, ya que la interpretaciones en torno a *Maitreya* pueden ser muy numerosas. Enlistar algunas de aquellas lecturas posibles sobre este libro fue el motivo para realizar esta tesis.

Queremos finalizar esta investigación con dos pertinencias restantes, minucias que van a sintetizar de algún modo la amplitud de este trabajo. Por consiguiente es menester vincular al bodhisattva y a Buddha con Severo Sarduy y José Lezama Lima como ya lo hicimos en alguna ocasión pasada a lo largo de estas páginas. Ahora, sin embargo, nos permitimos citar dos textos del maestro Trocadero 162 que contienen de manera general este ensayo voluminoso. Citemos en primer lugar algunas estrofas de uno de los últimos poemas de Lezama, *El pabellón del vacío*:

Necesito un pequeño vacío,  
allí me voy reduciendo  
para reaparecer de nuevo,  
palparme y poner la frente en su lugar.

Un pequeño vacío en la pared.

[...]

No espero a nadie  
e insisto en que alguien tiene que llegar.

[...]

El vacío es más pequeño que un naipe  
y puede ser grande como el cielo,  
pero lo podemos hacer con nuestra uña  
en el borde de una taza de café  
o en el cielo que cae por nuestro hombro.

[...]

Pero el vacío es calmoso,  
lo podemos atraer con un hilo  
e inaugurarlo en la insignificancia.<sup>651</sup>

---

<sup>651</sup> Recogemos el poema de Lezama del siguiente sitio: <http://bohemia.cu/jose-lezama-lima/obra-poesia-4.html>

Ciertamente, a Lezama no lo magnetizó el tópico del vacío como sí a Sarduy pero encontrar un enfoque sobre la vacuidad de acuerdo a Lezama es revelador. Analicemos someramente esta composición. En dicho poema hay una referencia sobre el tokonoma, un altar japonés. El yo lírico está en un café y comienza a elucubrar ciertos aspectos y opiniones sobre el vacío, lo caracteriza y ejemplifica, crea imágenes con él y lo matiza. El vacío funge como una necesidad en esta composición. Y aunque pueda ser calmo e insignificante es imprescindible. Esta lectura de alguna forma sintetiza los senderos sarduyanos sobre la oquedad. El poema, incluido en *Fragmentos a su imán* (1970-1976), seguramente fue leído por Sarduy, provocando en él un profundo efecto, tal vez este poema le susurró desde los espacios de la imaginación y propició la factura de *Maitreya*, dada la coincidencia entre la publicación de aquel poemario de Lezama y la muerte del maestro. La última de las minucias por mencionar repercute a *Paradiso* y a una declaración de Sarduy sobre el futuro de su obra. Espiemos, por ocasión final a lo largo de este trabajo, una entrevista realizada al camagüeyano en donde Gustavo Guerrero le pregunta qué debería estar escrito en la contraportada de sus *Obras completas* si estás vieran la luz en el año 2089, a lo que él responde:

Nada quedará. Nada. Pero no debido a una deficiencia o a una inconsistencia particular de mi trabajo, sino debido al cambio total, de orden tecnológico, que nos aguarda en el tercer milenio. Debido a lo imprevisible de todo lo que va a pasar y que ningún futurólogo puede prever. Estas formas discursivas, estas nociones del saber, este mundo que ya padece de su nueva inestabilidad, no tendrá nada que ver con el que sucede. He aquí un detalle científico: la casi totalidad de los objetos de que nos serviremos en la casa en el próximo milenio, aún no está inventada. Todo va a bascular, hacia la mejor o hacia lo peor. De modo que nuestras formas literarias o conceptuales serán, cuando más, curiosidades arqueológicas. Y esto si persisten. Si sobreviven a la catástrofe, al cambio tecnológico o a la hecatombe nuclear. El plazo que me das me parece muy lejano. Basta con unos años, con un virus electrónico o con una pandemia como el sida. Basta con la mala voluntad de algún tirano. Basta con un capricho divino. Y todo llegará a su límite, a su ceniza, a su fin.<sup>652</sup>

Naturalmente ignoraba que tan sólo seis años después de su propia muerte este entrevistador, junto con François Wahl, aquel filósofo y amigo que acompañó sus años lejos de Cuba, compilaría la totalidad de su obra en la edición de Archivos. Sarduy, en efecto, habla sobre su quehacer creativo con un visible desencanto. Y es que, en realidad, aunque pensara que acaso alguien lo leía, aunque había sido relegado a una

---

<sup>652</sup> Severo Sarduy, entrevista realizada por Gustavo Guerrero, *Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, *Obra completa*”, Tomo II, p. 1840.

mera curiosidad o era objeto de las tesis universitarias, como en efecto lo es esta investigación, la lectura de Sarduy nos concede vislumbrar una de las emociones humanas más intensas y valiosas, nos concede divisar aquel verso extraordinario de Borges de *Otro poema de los dones*, ‘por el arte de la amistad’. Desde luego, los enlaces entre Lezama y Sarduy no sólo son los de un maestro y su alumno, es el diálogo entre dos amigos, la unión de una fraternidad que prescinde de la cercanía física y se limita, en su caso, a un único encuentro ocurrido en las afueras de una función de ballet. Pero esa confluencia les valdría, con un océano de por medio, un lazo inseparable y primordial. *Matreya* es, en última instancia, la recepción de la aurora, su expectativa. El testimonio literario en que Sarduy se despide de su camarada insustituible y la forma en que el futuro de su obra se proyectará, pues para 1978 aún cuenta con varios libros por crear. Es, también, la muestra y devoción de una amistad sellada con una cerradura discreta de oro, como las pinturas de Iluminada Leng: una amistad ligada por medio de la literatura: la jitanjáfora esbozada como un anhelo. Tal vez el acompañante que el yo lírico de *El pabellón del vacío* aguarda no es otro que Sarduy. Y así, el maestro y el alumno también se llegan a encontrar en *Paradiso* con cuya cita concluimos este trabajo:

Iba saliendo de la duermevela que lo envolvía. La ceniza de su cigarro resbalaba por el azul de su corbata. Puso la corbata en su mano y sopló la ceniza. Se dirigió al elevador para encaminarse a la cafetería. Lo acompañaba la sensación fría de la madrugada al descender a las profundidades, al centro de la tierra donde se encontraría con Onespiegel sonriente. Un negro, uniformado de blanco, iba recogiendo con su pala las colillas y el polvo rendido. Apoyó la pala en la pared y se sentó en la cafetería. Saboreaba su café con leche, con unas tostadas humeantes. Comenzó a golpear con la cucharilla en el vaso, agitando lentamente su contenido. Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar.<sup>653</sup>

---

<sup>653</sup> José Lezama Lima, *Paradiso*, p. 653.

## Glosario

## Palabras de interés en *La forma errante*

**Artificio:** en el barroco, el artificio es el arte del arte. La naturaleza ha perdido referencialidad y la cultura adquiere ese matiz.

**Barroco:** palabra de enorme polisemia. Su etimología y origen escapan a ser precisados. Una de las acepciones más comunes en torno a la palabra 'barroco' es la de una perla irregular. Su campo de significación se ha extendido a numerosos estratos del saber humano, como el sociológico, arquitectónico, astronómico, literario, plástico o musical. En Europa, el barroco se vislumbra a partir del siglo XVII. En el caso de España, el barroco desaparece cuando los Borbones se instauran en la Corona. En América, el barroco tendría otra evolución.

**Horror Vacui:** el horror al vacío. Esta expresión comienza a emplearse en tiempos medievales. De acuerdo con esta idea, el vacío suscita terror y es rechazado.

**Intertextualidad:** la inserción de un texto en otro. Para Sarduy, la intertextualidad de la parodia y de la carnavalización (estudiada con ahínco por Bakhtine).

**Intratextualidad:** otra inserción de un texto en otro. Esta 'herencia' es más sutil porque no necesariamente implica citar literalmente el texto dentro del texto sino que bien puede motivar la génesis, el nacimiento, de un texto nuevo.

**Kitsch:** el mal gusto. Para José Antonio Maravall, el kitsch es identificable a partir del siglo XVII y del XVIII, cuando el gusto ha sufrido una alteración. Es concomitante con el barroco porque ambos fenómenos tienen como fin lo dirigido. La tesis de Maravall en torno al barroco implica la de un conservadurismo, el barroco pretendió recuperar lo que se perdió con la Reforma.

**Metáfora:** figura retórica. A partir de los Siglos de Oro cobra una significación e importancia contundentes. Una metáfora implica siempre una comparación abreviada y elíptica (que carece de verbo) entre dos términos donde uno de los cuales es sustituido por otro. Ejemplo: sus cabellos (son) de oro; el oro de sus cabellos.

**Neobarroco:** la vuelta a lo barroco o el retorno de lo barroco. Aunque se percibe desde la generación del 27 en España, el neobarroco literario es coétano con los tiempos del

*Boom*. Fue propio de Latinoamérica y en especial de Cuba, con ejemplos como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. Actualmente, su campo de significación ha trascendido la América de habla española.

**Parodia:** la desfiguración de una obra anterior. Una parodia puede consistir en un homenaje o en una irrisión de dicha obra anterior.

## Palabras de interés en *El regalo vacío*

**Abidharma:** el lenguaje del dharma. (Dharma significa, entre múltiples acepciones, ‘orden’). Para los adeptos de La Escuela de la Vía Media es el método más eficaz para conocer y descifrar el mundo.

**Ātman:** el alma, la conciencia o la esencia sutil. A partir de las *Upaniṣads* y del Vedānta, este concepto, junto con el de Brahman, cobra una radical importancia.

**Bodhisattva:** el ser despierto o iluminado. Es considerado como el practicante del budismo que aún no logra la extinción.

**Brahman:** ‘Lo Absoluto’, de acuerdo con la mejor traducción al español.

**Buddha:** el Despierto. Un Buddha es aquel individuo que no arroja más karma ni proyecta sombra alguna con sus acciones. Ha alcanzado un sublime estado mental, el nirvāṇa. El Buddha histórico fue Siddharta Gautama, nacido en Kapilavastu (India) alrededor del siglo V antes de la Era Común.

**Budismo:** lo relativo a Buddha. Es considerado tanto una religión como un sistema filosófico como una práctica de vida. Originariamente se extendió por la inmensidad de Asia pero actualmente ha permeado todos los otros continentes.

**Cuatro Nobles Verdades:** la esencia de las enseñanzas de Siddharta Gautama. Éstas son: ☞) el sufrimiento es real y omnipresente; ☞) dicho sufrimiento se origina en el deseo; ☞) es posible anular la sed o el deseo mediante la extinción; ☞) hay un sendero que conduce a la extinción. Las Cuatro Nobles Verdades van unidas con el Óctuple Sendero, una serie de reglas y normas cuyo seguimiento conduce a la liberación. Éste es: ☞) Recta palabra; ☞) Recta conducta; ☞) Recto modo de vida; ☞) Recto punto de vista; ☞) Recta intención; ☞) Recto esfuerzo; ☞) Recta meditación; ☞) Recta concentración.

**Hīnayāna:** el ‘Pequeño Vehículo’. Los adeptos del Hīnayāna siguen al pie de la letra las enseñanzas de Gautama Buddha y, por tanto, su meta es la consecución del nirvāṇa.

**Hinduismo:** la religión más difundida y popular en la India. También es una de las más antiguas del mundo.

**Karma:** literalmente, ‘acción’. Quizás sea, después de nirvāṇa, la palabra más difundida del sánscrito en Occidente. El karma es clasificable, tipificable y cuantificable. Una criatura que arroja karma está inalienablemente atada a un ciclo interminable de reencarnaciones, de acuerdo con el budismo.

**Mahāyāna:** el ‘Gran Vehículo’. Una de las principales escuelas del budismo. Los adeptos del Mahāyāna estiman que lograr el nirvāṇa es deleznable porque implica una meta individual y no colectiva. Antes de alcanzar tal perfección, un adepto del Mahāyāna debe primero liberar a todas las otras criaturas del cosmos.

**Maitreya:** el Buddha del futuro. Se cree que actualmente Maitreya está en el cielo, en espera de su descenso para instruir a la raza humana una vez que las enseñanzas de Buddha se hayan olvidado.

**Māyā:** la ilusión. Es posible explicar la realidad fenoménica y humana con māyā. Su campo de significación es tan vasto que puede presentarse como el arma de un dios (Indra) o como el velo de ilusión en el discurso humano. La madre de Gautama se conoció como Māyā.

**Nāgārjuna:** fundador de la Escuela de la Vía Media, mādhyamaka. Después de Siddhartha Gautama, Nāgārjuna es el reformador por antonomasia del budismo. Probablemente la frase más reverberante suya es la siguiente: ‘nirvāṇa es saṃsāra’.

**Nirvāṇa:** el objetivo primordial del budismo. Es una palabra de enormes repercusiones y se ha extendido más allá de la esfera asiática. Etimológicamente significa ‘extinción’, ‘apagamiento’, ‘que nuestros actos no arrojen más karma’.

**Orbis terrarum:** la Isla de la Tierra. La porción habitada por el hombre y situado en el hemisferio norte del globo, de acuerdo con O’Gorman.

**Orientalismo:** corriente de estudio acuñada en el libro homónimo de Edward Said. Implica la adquisición de saberes, normas, datos, provenientes de las culturas así llamadas ‘orientales’.

**Pratītyasamutpāda:** el origen condicionado. Este concepto es inseparable con el del vacío, śūnyatā. El origen condicionado explica el funcionamiento de cada uno de los

elementos del cosmos. Con el filósofo Nāgārjuna, el concepto adquiere un relieve inusitado.

Śākyamuni: uno de los nombres de Buddha. Literalmente, ‘el sabio de los Śākyas’.

Samsāra: la realidad fenoménica y el ciclo de reencarnaciones infinitas. Concepto execrable para el budista común. Gracias a Nāgārjuna el término cobra otra significación, acaso más positiva.

Satyadvaya: las dos verdades. Para los adeptos del mādhyamaka hay dos verdades en cada discurso, en cada palabra: la verdad convencional (saṃvṛti-satya) y la verdad última (paramārtha-satya). La primera consiste en lo útil y lo práctico para la vida cotidiana. La segunda es la realización del origen condicionado, pratītyasamutpāda.

Śūnyatā: el vacío. Aunque este concepto no es propio de Nāgārjuna, pues se registra mucho antes de él, gracias a dicho individuo, esta idea cobró un matiz inusitado. Fue él quien mencionó que todas las cosas están vacías. En todas ellas hay śūnyatā.

Tathāgata: uno de los nombres de Buddha. Literalmente, ‘Aquel que ha logrado Ser’.

Varṇas: los cuatro estratos de la sociedad en la India. Son los siguientes: *brahmana* (sacerdotes), *kshatriya* (reyes, gobernantes y militares), *vaishyas* (comerciantes y artesanos), y finalmente, *sūdras* (campesinos y obreros). Los *pariah* o intocables son considerados exógenos en este sistema.

## Palabras de interés para *En busca de Maitreya*

Anamorfosis: pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire. Uno de los tópicos sarduyanos por excelencia, tratado en este trabajo en la sección *Vacío germinativo*.

Choteo: una parodia generalizada. De acuerdo con Severo Sarduy, el choteo es pleno simulacro, enmascara y maquilla.

Ironía: figura retórica. Consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Opone, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones. Es decir, al declarar una idea que, por el tono, se interprete como la comprensión de otra (generalmente contraria), entonces hay una ironía.

Kōān: una pregunta o paradoja cuya respuesta no obedece las leyes de la lógica.

Tel Quel: literalmente, ‘tal cual’. *Tel Quel* consistió en una publicación ideada por Phillippe Sollers en los años 60 y donde colaboraron figuras de talla mundial. Toma al estructuralismo como el estandarte de su análisis. Severo Sarduy se nutrió preponderantemente con dicha publicación.

Trompe l’oeil: literalmente, ‘el ojo que tropieza’. En español se ha traducido como ‘trampantojo’ (Trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es. Otro de los tópicos sarduyanos por excelencia, ilustrado en este trabajo en el apartado *Vacío germinativo*.

## Bibliografía

## Bibliografía para *La jitanjáfora como un anhelo*

### Bibliografía de consulta

- ~ CARPENTIER, Alejo. *Problemática de la actual novela hispanoamericana* en “Tientos y diferencias”. Plaza y Janes Editores. España, 1987.
- ~ GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Ediciones del Norte. United States of America, 1987.
- ~ KUSHIGIAN, Julia Alexis. *La serpiente en la sinagoga*. Entrevista a Severo Sarduy. Café de Flore, París, en octubre de 1982. Publicada en Vuelta, n° 8, México, 1984.
- ~ \_\_\_\_\_, Julia Alexis. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In dialogues with Borges, Paz, and Sarduy*. University of New Mexico, 1991
- ~ «Le néo-baroque cubain». AINSA, Francisco, *Severo Sarduy en Cuba (1953-1961)*. Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine. Publié avec l'aide du Conseil Scientifique de l'Université de Paris III et du Centre National des Lettres. Presses de la Sorbonne Nouvelle. Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris, 1<sup>er</sup> trimestre, 1998.
- ~ REYES, Alfonso. *Las jitanjáforas* en “La experiencia literaria”, contenido en *Obras Completas*, tomo XIV. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión, 1997. México.
- ~ ROJAS, Rafael. *Un banquete canónico*. Fondo de Cultura Económica. México, 2000.
- ~ RUY SÁNCHEZ, Alberto. *Cuatro escritores rituales. Rulfo/Mutis/Sarduy/García Ponce*. Instituto Mexiquense de Cultura. Cuadernos de Malinalco, Nueva Época. México, 1997.
- ~ SARDUY, Severo. *Autorretratos* en Obra completa, Tomo I. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Barroco* en Obra completa, Tomo II, \_\_\_\_\_.

~ \_\_\_\_\_, Severo. *Maitreya* en Obra completa, Tomo I, \_\_\_\_\_.

~ \_\_\_\_\_, Severo. *Últimos poemas* en Obra completa, Tomo I, \_\_\_\_\_.

#### Bibliografía de referencia

~ SARDUY, Severo. *Colibrí* en Obra completa, Tomo I. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.

### Bibliografía para *La forma errante*

#### Bibliografía de consulta

~ *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Tomo I: el Barroco en América. Ediciones Cultura Hispánica. LUZIO DURÁN, Juan. *Reflexión en torno al llamado Barroco americano*; ROGGIANO, A. Alfredo, *Acerca de dos barrocos: el de España y el de América*; SALVATIERRA, Carmelo. *El neobarroco de la narrativa latinoamericana desde el análisis introspectivo de sus protagonistas*. Centro Iberoamericano de Cooperación, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1978.

~ ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*. Editorial Ítaca. México, 2007.

~ *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*. DUNO-GOTTBERG, Luis. *(Neo)barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy*; SCHUMM, Petra. *Introducción* en Vervuet. Alemania, 1998.

~ BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa. México, 1985.

~ BORGES, Jorge Luis. *Libro de sueños*. Alianza Editorial. Sexta reimpresión. España, 2005.

- ~ \_\_\_\_\_, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Alianza Editorial. España. Séptima reimpresión, 2005.
- ~ \_\_\_\_\_, Jorge Luis. Prólogo a la segunda edición de *Historia universal de la infamia* en Obras Completas. Emecé Editores. Tomo I (1923-1949). Argentina, 2005.
- ~ CABANILLAS, Francisco. *Escrito sobre Severo: una relectura de Sarduy*. Ediciones Universal. Col. Polymita. Miami, Florida, 1995.
- ~ CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra. Signo e imagen. Título original L'età neobarroca. Traducción por Anna Giordano. España, 1987.
- ~ CARPENTIER, Alejo. *Problemática de la actual novela hispanoamericana* en “Tientos y diferencias”. Plaza y Janes Editores. España, 1987.
- ~ \_\_\_\_\_, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso* en Razón de ser. Plaza y Janes. España, 1987.
- ~ CELORIO, Gonzalo, *Alejo Carpentier, letra y solfa del barroco* en Cánones subversivos. Ensayos de literatura hispanoamericana. Tusquets. México, 2009.
- ~ \_\_\_\_\_, Gonzalo. *Del barroco al neobarroco*. En Ensayo de Contraconquista. Tusquets. México, 2001.
- ~ \_\_\_\_\_, Gonzalo. *Aproximación a la literatura neobarroca* en “Varios Autores. Ensayos heterodoxos”, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1991.
- ~ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica. México, 2000.
- ~ DÁVILA Arturo. *El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al* en Hipertexto. Invierno 2009. Laney College University of California, Berkeley.
- ~ DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *El barroco literario*. Col. Esquemas. Editorial Columba. Argentina, 1970.
- ~ *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición. España, 2001.
- ~ D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Aguilar. España, 1964.

- ~ ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era, 2nda ed. México, 2000.
- ~ ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Paidós. Orientalia. Trd. Por Jesús Valiente Malla. España, 1979.
- ~ GONZÁLEZ ECHAVERRÍA Roberto. *Memoria de apariencias y ensayo de Cobra en “Severo Sarduy, Obra completa”*. Conaculta. Col. Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero François Wahl. Tomo II. España.
- ~ HAUSER, Arnold. *El manierismo, crisis del renacimiento*. Trd. Por Felipe González Vicen. Ediciones Guadarrama. España, 1985.
- ~ HAWKING, Stephen y MLODINOW, Leonard. *Brevísima historia del tiempo*. Crítica. España, 2005.
- ~ JARAUTA, Francisco. *La experiencia barroca en Cuadernos del círculo. Debate internacional “El barroco y su doble”*. España, Madrid, 1993.
- ~ «Le néo-baroque cubain». GUERRERO, Gustavo, *Algunas notas sobre Sarduy y su neobarroco*; KANEV, Venko. *La escritura ¿(Neo)-barroca?*; MATAMORO, Blas. *El neobarroco: diferencias, tientos y ensaladas*; MACHOVER, Jacob. *Conversación con Severo Sarduy: “La máxima distanciaci3n para hablar de Cuba”* (realizada en Sceaux, enero 30 de 1986). MOULIN CIVIL, Françoise. *Le Néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?* Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine. Publié avec l’aide du Conseil Scientifique de l’Université de Paris III et du Centre National des Lettres. Presses de la Sorbonne Nouvelle. Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris, 1<sup>er</sup> trimestre, 1998.
- ~ LEZAMA Lima, José. *La expresi3n americana en Obras completas*. Aguilar. Tomo II. Ensayos/Cuentos. Col. Biblioteca de Autores Modernos. Introducci3n y notas por Cintio Vitier. México, 1977.
- ~ LUCIEN TAPIÉ, Víctor. *El barroco*. Trd. Por Mariana Payro de Bonfanti. Eudeba. Lectores de Eudeba (Serie). Buenos Aires, 1963.

- ~ MALCUZYNSKI, Pierre. *El campo conceptual del (neo)barroco (Recogido histórico y etimológico)*. Traducción del francés: Desiderio Navarro. *Criterios*, La Habana, no. 32, julio diciembre 1994, pp. 131,170. Ficha Web: <http://www.criterios.es/pdf/maluczynskicampo.pdf>
- ~ MANRIQUE, Jorge Alberto. *Del barroco a la ilustración*. En Historia General de México. El Colegio de México. 9ª ed. México, 2006.
- ~ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Editorial Ariel. Esplugues de Llobregat. España, 1975.
- ~ MÉNDEZ RODENAS, Adriana. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- ~ MORAÑA, Isabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1998.
- ~ MOULIN CIVIL, Françoise. *Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones* en Severo Sarduy, Obra Completa, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. Fondo de Cultura Económica. México, 2006.
- ~ OROZCO DÍAZ, Emilio. *Manierismo y barroco*. Ediciones Anaya. España, 1970.
- ~ PANIKKAR, Raimundo. *El silencio del Dios*. Guadiana. Madrid, 1970.
- ~ PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Planeta. 9ª Ed. México, 1991.
- ~ \_\_\_\_. Octavio. *Introducción a Poesía en movimiento, (1915-1966)*. Siglo XXI editores. Selección y notas por Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Alí Chumacero. México, 1966.

- ~ RIBAS, Albert. *Biografía del vacío*. Editorial Sunya. 4ta. Edición. Barcelona, 2008.  
Ficha web:  
[http://books.google.es/books?hl=es&id=9ETyg\\_uzAAAC&dq=biograf%C3%ADa+del+vac%C3%ADo&printsec=frontcover&source=web&ots=Xmg1Gqnur9&sig=XDovQT1dII0jemGPRbk2eKxu708&sa=X&oi=book\\_result&resnum=1&ct=result#v=onepage&q=&f=false](http://books.google.es/books?hl=es&id=9ETyg_uzAAAC&dq=biograf%C3%ADa+del+vac%C3%ADo&printsec=frontcover&source=web&ots=Xmg1Gqnur9&sig=XDovQT1dII0jemGPRbk2eKxu708&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#v=onepage&q=&f=false)
- ~ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Tradición y renovación en América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. Siglo XXI Editores. Unesco. Primera edición 1972. Decimoséptima edición. México, 2000.
- ~ SARDUY, Severo. *Barroco en Obra completa*. Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Entrevista con Emir Rodríguez Monegal* en “Severo Sarduy, Obra completa”. Tomo II, \_\_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Severo Sarduy: escribir con colores. Entrevista con Julio Ortega* en “Severo Sarduy, Obra completa”. Tomo II, \_\_\_\_\_. Publicada originalmente en *Diario 16*, Madrid, 23 de junio de 1985, pp. 4-5.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *El barroco y el neobarroco* en Obra completa. Tomo II, \_\_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Nueva inestabilidad* en Obra completa. Tomo II, \_\_\_\_\_.
- ~ VALVERDE, José María. *El barroco, una visión de conjunto*. Montesinos, 3ra ed. España, 1985.
- ~ Varios autores. *Cuadernos del círculo. Debate internacional “El barroco y su doble*. En “Círculo de Bellas Artes”. Dirigido por Christine Buch-Glucksmann, Francisco Jarauta. Visor Dis. Madrid, 1993.
- ~ WAHL, François. *Severo de la rue Jacob* en ”Severo Sarduy- Obra completa”. Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.

## Bibliografía de referencia

- ~ ARENAS, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Cátedra. Edición de Enrico Mario Santí. España, 2008.
- ~ BIOY Cazares, Adolfo y BORGES, Jorge Luis. *Seis problemas para Isidro Parodi*. Alianza Editorial. Quinta reimpresión. España, 2008.
- ~ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Alianza Editorial. Primera edición en Emecé Editores, 1974. Decimotercera reimpresión. España, 2007.
- ~ CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. Editorial Letras Cubanas. Cuba, 1987.
- ~ D'ORS, Eugenio. *Cuentos filosóficos*. Gadir. Selección de Carlos d'Ors. España, 2007.
- ~ LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Cátedra. Décima edición. Edición de Eloísa Lezama Lima. España, 2006.
- ~ LUTWIDGE DOGDSON, Charles. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. Signet Classic. Introduction by Martin Gardner. Illustrations by John Tenniel. United States of America, 2000.
- ~ REYES, Alfonso. *Einstein. Notas de lectura*. Fondo de Cultura Económica. Colección Centzontle. Prólogo por Carlos Chimal. Notas y revisión por Carlos Chimal y Gerardo Herrera Corral. México, 2009.
- ~ SARDUY, Severo. *Cobra* en “Severo Sarduy, Obra completa”. Conaculta. Col. Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero François Wahl. Tomo II. España.
- ~ VALADÉS, Edmundo. *El libro de la imaginación*. Fondo de Cultura Económica. Selección del autor. Decimoquinta reimpresión. México, 2006.
- ~ <http://www.mlhanas.de/Greeks/PtolemyAstronomy.htm>

## Bibliografía para *El regalo vacío*

### Bibliografía de consulta

- ~ ARNAU, Juan. *Antropología del budismo*. Kairós. España, 2007.
- ~ \_\_\_\_\_, Juan. *Arte de probar. Ironía y lógica en India Antigua*. Fondo de Cultura Económica. España, 2008.
- ~ \_\_\_\_\_, Juan. *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*. Fondo de Cultura Económica. El Colegio de México. México, 2005.
- ~ ARNOLD, Edwin. *The Light of Asia* en <http://www.theosophy-nw.org/theosnw/books/lightasi/asia-1.htm>
- ~ BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa. México, 1985.
- ~ BORGES, Jorge Luis. *La esfera de Pascal, El sueño de Coleridge y Formas de una leyenda* en Otras inquisiciones. Alianza Editorial. Biblioteca de Autor. Primera edición, 1952. Edición revisada por Emecé Editores, 1974. Primera edición, revisada en «Biblioteca de autor», 1997. Séptima reimpresión. España, 2005.
- ~ \_\_\_\_\_, Jorge Luis. *Libro de sueños*. Alianza Editorial. Sexta reimpresión. España, 2005.
- ~ \_\_\_\_\_, Jorge Luis, *Los traductores de “Las mil y una noches”* en Historia de la eternidad en “Obra completa (1923-1949)”. Emecé. Tomo I. Argentina, 2005.
- ~ \_\_\_\_\_, Jorge Luis y JURADO, Alicia. *Qué es el budismo*. Alianza Editorial. Sexta reimpresión. España, 2009.

- ~ \_\_\_\_\_, Jorge Luis. *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica. Epílogo de Roy Barthlomew. Novena reimpresión. México, 1995.
- ~ CALASSO, Roberto. *Ka*. Anagrama. Traducción de Edgardo Dobry. España, 2005.
- ~ CHAVES, José Ricardo. *Buda en español* en Poligrafías. Revista de Literatura Comparada. Núm. IV. División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2003.
- ~ CONZE, Edward. *Buddhist Scriptures*. Penguin Books. United Kingdom, 1959.
- ~ *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición. España, 2001.
- ~ DE LA CRUZ, San Juan. *Obras completas*. Ediciones Sígueme. Edición a cargo de Maximiliano Herráiz. España, 1991.
- ~ DE LA PEÑA, Ernesto. *Obra reunida*. Conaculta. Tomo II: ensayos y traducciones. México, 2007.
- ~ DE MORA, Juan Miguel, JAROCKA, Marja Ludwika. *Apuntes para una historia de las matemáticas y la astronomía en la India antigua*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. México, 2003.
- ~ \_\_\_\_\_, Juan Miguel; \_\_\_\_\_, Marja Ludwika. *El concepto de la divinidad en el hinduismo y otros trabajos indológicos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. México, 2003.
- ~ \_\_\_\_\_, Juan. *La tolerancia y la intolerancia en la India* en El concepto de la divinidad en el hinduismo. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2003.

- ~ ELIADE Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Paidós. Orientalia. Tomo II. Traducción por Jesús Valiente Malla. España, 1979.
- ~ FIGUEROA, Óscar. *Pensamiento y experiencia mística en la India. El Amritânubhava de Jñanêshvar: un caso ejemplar*. Fondo de Cultura Económica. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2007.
- ~ GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Ediciones del Norte. United States of America, 1987.
- ~ HAWKING, Stephen y MLODINOW, Leonard. *Brevísima historia del tiempo*. Crítica. España, 2005.
- ~ HUMPHRIES, Jeff. *Reading emptiness Buddhism and Literature*. State University of New York Press. United States of America, 1999.
- ~ KUSHIGIAN, Julia Alexis. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In dialogues with Borges, Paz, and Sarduy*. University of New Mexico, 1991.
- ~ \_\_\_\_\_, Julia Alexis. *Three versions of Orientalism in Contemporary Latin American Literature: Sarduy, Borges, and Paz*. University of Yale. Ph.D. 1984. University Microfilms International, 1984.
- ~ LENOIR, Frédéric. *El budismo en Occidente*. Seix Barral, Manuales de Cultura. Traducción por Vicente Villacampa. España, 2000.
- ~ NISHITANI, Keiji. *Religion and Nothingness*. Translated and introduced by Jan Van Bragt. Foreword by Winston L. King. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California, U.S.A., 1982.

- ~ *Maitreya, the Future Buddha*. KITAGAWA, Joseph M., *The Many Faces of Maitreya*;  
JAINI, Padmanabh S., *Stages in the Bodhisattva Career of the Tathāgata Maitreya*  
*Maitreya, the Future Buddha*. NATTIER, Jan, *The Meanings of Maitreya Myth*;  
SOPONBERG, Alan, *Introduction*. Edited by Alan Saponberg and Helen Hardacre.  
Cambridge University Press. United States of America, 1988.
- ~ O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la  
estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. Fondo de Cultura  
Económica. México, 2006.
- ~ PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Planeta. 9ª Ed. México, 1991.
- ~ \_\_\_\_, Octavio. *Vislumbres de la India*, Seix Barral. Biblioteca breve. España, 1995.
- ~ \_\_\_\_, Octavio. *Ladera este (1962-1968). Hacia el comienzo. Blanco*. Joaquín Mortiz  
España, 2003.
- ~ PANIKKAR, Raimon. *El silencio del Dios*. Guardiania de Publicaciones. Madrid, 1970.
- ~ ROSARIO Candelier, Bruno. *El ánfora del lenguaje. Temas y estudios lexicográficos*.  
Academia Dominicana de la Lengua. Colección "Por las amenas liras", República  
Dominicana, No. 4. 2008.
- ~ SAID, Edward W. *Orientalism*. Vintage Books. Unites States of America. October, 1979.
- ~ SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco en Obra completa*. Tomo II. Conaculta.  
Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España,  
1999.

- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Maitreya* en Obra completa. Tomo I. Conaculta. Colección Archivos. Edición crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ SCHWEITZER, Albert. *El pensamiento de la India*, Fondo de Cultura Económica. Primera edición en alemán 1935. Primera edición en inglés 1936. Primera edición en español 1952. Tercera reimpresión, 1977. Traducción Antonio Ramos-Oliveira. Título Original: Die Weltanschauung der indischen Denker: Mystik und Ethik. México, 1952.
- ~ STENG, Frederick J. *Emptiness. A study in Religious Meaning*. Abingdon Press. Nashville. New York. United States of America, 1967.
- ~ *Viaje al oeste. Las aventuras del Rey Mono*. Siruela. Prólogo por Jesús Ferrero. Introducción del chino por Enrique P. Gatón e Imelda Huang-Wang. 3º edición. España, 2009.
- ~ VILAS, Manuel. *Aire Nuestro*. Alfaguara. Segunda edición. España, 2009.
- ~ WEISZ, Gabriel. *Tintas el exotismo. Literatura de la otredad*. Fondo de Cultura Económica. Col. Breviarios. México, 2007.
- ~ WHITMAN, Walter. *Passage to India* en Leaves of Grass. Bantam Classic. Introduction by Justin Kaplan. United States of America. 2004.

#### Bibliografía de referencia

- ~ CIORAN, Emil Michel. *Adiós a la filosofía y otros textos*. Alianza Editorial. Prólogo y selección de Fernando Savater. Título original: extractos de Précis de décomposition, La

- tentation d'exister y Le mauvais démiurge. Primera edición en «Área de conocimiento: Humanidades», 1980. Tercera reimpresión. España, 2003.
- ~ DE LA PEÑA, Ernesto. *El centro sin orillas* en Obra reunida. Conaculta. Tomo III. Ensayos y traducciones. México, 2007.
  - ~ D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Aguilar. España, 1964.
  - ~ GOROSTIZA, José. *Pausas I, Canciones para cantar en las barcas* en Poesía en movimiento, (1915-1966). Siglo XXI editores. Selección y notas por Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Alí Chumacero. México, 1966.
  - ~ MCQUILLIN, Kristen. *A Brief History of Zero* en <http://www.mediatinker.com/blog/archives/008821.html>.
  - ~ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Wordsworth Classics. Introduction by David Herd. Great Britain, 2002.
  - ~ PAZ, Octavio. *Cerca del cabo Comorín* en Ladera este (1962-1968). Hacia el comienzo. Blanco. Joaquín Mortiz. España, 2003.
  - ~ <http://www.buddhistdoor.com/buddhistart/images/Intro/2%20Bhavacakra%20Tibet.jpg>
  - ~ <http://www.mediatinker.com/blog/archives/008821.html>.
  - ~ <http://kr.buddhism.org/zen/sutras/conze.htm>.
  - ~ <http://poemaseningles.blogspot.com/2006/03/samuel-taylor-coleridge-kubla-khan.html>.
  - ~ WILDE, Oscar, *The Happy Prince* en <http://www.oscarwildecollection.com>

## Bibliografía para *En busca de Maitreya*

### Bibliografía de consulta

- ~ ALBERCA, Manuel. *Severo Sarduy y el paradigma perdido*. Cuaderno de parasol. España, 1988.
- ~ ALVARADO TENORIO, Harold. *Con Severo Sarduy en el Café de Flore*, en El Mundo (Medellín), 24 de noviembre de 1979 en “Roberto González Echavarría, *La ruta de Severo Sarduy*”. Ediciones del Norte. United States of America, 1987.
- ~ ARENAS, Reinaldo. *Entrevista de Mónica Morley y Enrico Mario Santí a Reinaldo Arenas* en Introducción en “Reinaldo Arenas, El mundo alucinante”. Cátedra. Edición de Enrico Mario Santí. España, 2008.
- ~ ARNAU, Juan. *Antropología del budismo*. Kairós. España, 2007.
- ~ \_\_\_\_\_, Juan. *Arte de probar. Ironía y lógica en India Antigua*. Fondo de Cultura Económica. España, 2008.
- ~ BADIOU, Alain. *Vide, séries, clairière. Essai sur la prose de Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, Obra Completa”, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Sirmio. Quaderns Crema. España, Barcelona, 1994.
- ~ BARRENECHEA, Ana María. *Severo Sarduy o la aventura textual* en Severo Sarduy, Obra Completa, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa. Quinta edición. México. 1981.

- ~ \_\_\_\_\_, Roland. *La face baroque* en Severo Sarduy, Obra Completa, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa. México, 1985.
- ~ BORGES, Jorge Luis y JURADO, Alicia. *Qué es el budismo*. Alianza Editorial. Sexta reimpresión. España, 2009.
- ~ \_\_\_\_\_, Jorge Luis. *De alguien a nadie y Magias parciales del Quijote* en Otras inquisiciones, Alianza Editorial. Biblioteca de Autor. Primera edición, 1952. Edición revisada por Emecé Editores, 1974. Primera edición, revisada en «Biblioteca de autor», 1997. Séptima reimpresión. España, 2005.
- ~ BROM, Juan. *Esbozo de historia universal*. Grijalbo. Primera edición publicada por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1962. Segunda edición, 1965. Cuarta reimpresión. México, 2002.
- ~ CABANILLAS, Francisco. *Escrito sobre Severo: una relectura de Sarduy*. Ediciones Universal. Col. Polymita. Miami, Florida, 1995.
- ~ CARO Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo. Con varias ilustraciones*. Revista de Occidente. Bárbara de Braganza, I2.Madrid, 1961.
- ~ CASTAÑÓN, Adolfo. *Severo Sarduy: del barroco, el ensayo y la iniciación* en Severo Sarduy, Obra Completa, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ CONZE, Edward. *Buddhist Scriptures*. Penguin Books. United Kingdom, 1959.
- ~ *Diccionario de la Real Academia Española*. Vigésima segunda edición. España, 2001.
- ~ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Primera ed. en español 1968. Décimo cuarta edición. México, 1984.

- ~ GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, Roberto. *La Prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Título original: *Celestina's Brood*. Editorial Colibrí. España, 1999.
- ~ \_\_\_\_\_, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Ediciones del Norte. United States of America, 1987.
- ~ \_\_\_\_\_, Roberto. *Memoria de apariencias y ensayo de Cobra y Plumas, sí* en “Severo Sarduy, Obra completa, Tomo II, Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ GUERRERO, Gustavo. *La religión del vacío y otros ensayos*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002.
- ~ \_\_\_\_\_, Gustavo. *Maitreya* en Nota filológica preliminar en “Severo Sarduy, Obra completa,” Tomo I. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ GUERRERO, Gustavo. *Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, Obra completa”, Tomo II, \_\_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Gustavo. *Severo Sarduy* en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=12981>
- ~ HUMPHRIES, Jeff. *Reading emptiness Buddhism and Literature*. State University of New York Press. United States of America, 1999.
- ~ INÉS DE LA CRUZ, Sor Juana. *Procura desmentir los elogios a un retrato de la poetisa* en Ómnibus de poesía mexicana. Siglo XXI Editores. Presentación, compilación y notas de Gabriel Zaid. Primera edición, 1971. Segunda edición, corregida, 1972. Vigésimosexta reimpresión. México, 2010.
- ~ KUSHIGIAN, Julia Alexis. *La serpiente en la sinagoga*. Entrevista a Severo Sarduy. Café de Flore, París, en octubre de 1982. Publicada en Vuelta, n° 8, México, 1984.

- ~ \_\_\_\_\_, Julia Alexis. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition. In dialogues with Borges, Paz, and Sarduy*. University of New Mexico, 1991.
- ~ \_\_\_\_\_, Julia Alexis. *Severo Sarduy, orientalista posmodernista en camino hacia la autorrealización. Une ménagerie à trois: Cobra, Colibrí y Cocuyo en Severo Sarduy, Obra Completa*, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ \_\_\_\_\_, Julia Alexis. *Three versions of Orientalism in Contemporary Latin American Literature: Sarduy, Borges, and Paz*. University of Yale. Ph.D. 1984. University Microfilms International, 1984.
- ~ LENOIR, Frédéric. *El budismo en Occidente*. Seix Barral, Manuales de Cultura. Traducción por Vicente Villacampa. España, 2000.
- ~ LEZAMA LIMA, José. *Las eras imaginarias en Obras completas*. Aguilar. Introducción por Cintio Vitier. Tomo II. México, 1975.
- ~ \_\_\_\_\_, José. *Paradiso*. Cátedra. Décima edición. Edición de Eloísa Lezama Lima. España, 2006.
- ~ «Le néo-baroque cubain». LÓPEZ, Amadeo. *Deseo y escritura en Severo Sarduy*. MACHOVER, Jacob. *Entrevista con Severo Sarduy: “La máxima distanciaci3n para hablar de Cuba”* Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine. Publié avec l’aide du Conseil Scientifique de l’Université de Paris III et du Centre National des Lettres. Presses de la Sorbonne Nouvelle. Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris, 1<sup>er</sup> trimestre, 1998.
- ~ LUTYENS, Mary. *Krishnamurti: the Years of Awakening*. Avon Books. Canada, 1975.
- ~ MARTÍNEZ PULET, José Manuel. *La construcci3n de una subjetividad perversa: el SM como metáfora política y sexual*. En Teoría Queer. Políticas, golleras, maricas, transexuales, mestizos. David Córdova, Javier Sánchez y Paco Vidarte, eds. Eagle. España, 2005.

- ~ MÉNDEZ RODENAS, Adriana. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- ~ MONTERO, Óscar. *The Queer Theories of Severo Sarduy* en Severo Sarduy, Obra Completa, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ NUÑO, Ana. *José Lezama Lima. Vidas literarias*. Ediciones Omega. Barcelona, 2001.
- ~ ORTIZ, Fernando. *Las visiones de Lam*. Cuadernos del Arte. Publicaciones del Ministerio de Educación Dirección de Cultura. Cuba, La Habana, 1950.
- ~ PANIKKAR, Raimundo. *El silencio del Dios*. Guadiana. Madrid, 1970.
- ~ PEREIRA, Armando. *Novela de la Revolución Cubana (1960-1990)*. Universidad Nacional de Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, México, 1995.
- ~ PIMENTEL, Luz Aurora. *Teoría narrativa* en Aproximaciones. Lecturas del texto. Esther Cohen, ed. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- ~ RIVERO-POTTER, Alicia (ed.). *Between the Self and the Void: essays in honor of Severo Sarduy*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. United States of America, 1998.
- ~ RODRÍGUEZ HERRERA, Esteban. *Léxico mayor de Cuba*. Editorial Lex. Dos volúmenes. La Habana, 1958.
- ~ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Tradición y renovación* en América Latina en su literatura. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. Siglo XXI Editores. Unesco. Primera edición 1972. Decimoséptima edición. México, 2000.
- ~ \_\_\_\_\_, Emir. *Sarduy: las metamorfosis del texto* en “Severo Sarduy, Obra completa”, Tomo II. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.

- ~ ROJAS, Rafael. *Mariposeo Sarduyano* en La Habana Elegante, Revista semestral de literatura y cultura cubana, caribeña, latinoamericana, y de estética. Núm. 49. primavera-verano 2011.
- ~ \_\_\_\_\_, Rafael. *Un banquete canónico*. Fondo de Cultura Económica. México, 2000.
- ~ RUY SÁNCHEZ, Alberto. *Cuatro escritores rituales. Rulfo/Mutis/Sarduy/ García Ponce*. Instituto Mexiquense de Cultura. Cuadernos de Malinalco, Nueva Época. México, 1997.
- ~ *Uri Geller au Stanford Circus* en La Recherche, n° 53, vol. 6. Febrero, 1975. Francia.
- ~ SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. *Cinco paneles para Severo Sarduy* en Severo Sarduy, Obra Completa, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ \_\_\_\_\_, Andrés. *El ideograma y el deseo (la poesía de Severo Sarduy)* en Severo Sarduy, Obra Completa, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ SARDUY, Severo. *Autorretratos* en Severo Sarduy, Obra Completa, Tomo I. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Big Bang* Obra completa, Tomo I.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Cobra* en \_\_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Colibrí*, \_\_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *El cristo de la rue Jacob*, \_\_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *El estampido de la vacuidad*, \_\_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Entrevista con Emir Rodríguez Monegal* en “Severo Sarduy, Obra completa”, Tomo II, \_\_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*, \_\_\_\_\_.

- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Imágenes del tiempo inmóvil*, \_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *La simulación*, \_\_\_\_\_, Tomo II. \_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Maitreya*, \_\_\_\_\_, Tomo I. \_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Nueva inestabilidad*, \_\_\_\_\_, Tomo II. \_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Pájaros de la playa*, \_\_\_\_\_, Tomo I. \_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Poemas bizantinos*, \_\_\_\_\_, Tomo I. \_\_\_\_.
- ~ \_\_\_\_\_, Severo. *Un testigo fugaz y disfrazado*, \_\_\_\_\_, Tomo I. \_\_\_\_.
- ~ Severo Sarduy. AGUILAR MORA, Jorge; BARTHES, Roland; FOSSEY, Jean-Miche; GONZÁLEZ ECHAVARRÍA, Roberto; JILL LEVINE, Suzanne; ORTEGA, Julio; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir; SOLLERS, Phillippe. Editorial Fundamentos. España, 1976.
- ~ SCHWARTZ, Jorge. *Con Severo Sarduy en Río de Jainero* en “Severo Sarduy, Obra completa”. Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ TORRES FIERRO, Danubio. *Severo Sarduy: lluvia fresca, bajo el flamboyant* en “Severo Sarduy, Obra completa”, Tomo II, \_\_\_\_\_.
- ~ VADILLO, Alicia E. *La metáfora de Cuba en la novela Maitreya de Severo Sarduy* en [http://www.ciicla.ucr.ac.cr/boletin25\\_05.htm](http://www.ciicla.ucr.ac.cr/boletin25_05.htm)
- ~ VARGAS LLOSA, Mario. *Cien años de soledad, realidad total, novela total* en Gabriel García Márquez, Cien años de soledad. Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. Colombia, 2007.
- ~ WAHL, François. *Severo de la rue Jacob* en ”Severo Sarduy, Obra completa”. Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.

- ~ \_\_\_\_\_, François. *Le poète, le romancier et le cosmologue* en “Severo Sarduy, Obra completa”, Tomo II, \_\_\_\_\_.

### Bibliografía de referencia

- ~ ARREOLA, Juan José. *El soñado* en Obras. Fondo de Cultura Económica. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. Colección Tierra Firme. Cuarta reimpresión. México, 2005.
- ~ GOYTISOLO, Juan. *Severo Sarduy «in memoriam»* en “Severo Sarduy, Obra completa, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ PADILLA, Ignacio. *El carcinoma de Siam* en Los anacrónicos y otros cuentos. Fondo de Cultura Económica. Colección Centzontle. México, 2010.
- ~ NERVO, Amado. *Kalpa* en Antología del modernismo (1884-1921). Universidad Nacional Autónoma de México. Ediciones Era. Introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco. Colección Biblioteca del Estudiante Universitario. México, 1999.
- ~ SÁNCHEZ-ORTIZ, Emilio. *Retrato de la voz que llaman Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, Obra completa”, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ VILLAURRUTIA, Xavier. *Cementerio en la nieve* en Poesía en movimiento. Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis. Prólogo de Octavio Paz. Siglo XXI. Primera edición, 1966. Trigesimocuarta edición. México, 2008.

## Bibliografía para *El recibimiento de la aurora*

### Bibliografía de consulta

- ~ GUERRERO, Guerrero. *Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy* en “Severo Sarduy, Obra completa”, Tomo II. Conaculta. Colección Archivos. Edición Crítica por Gustavo Guerrero y François Wahl. España, 1999.
- ~ LEZAMA LIMA, José. *El pabellón del vacío* en <http://bohemia.cu/jose-lezama-lima/obra-poesia-4.html>
- ~ \_\_\_\_\_, José. *Paradiso*. Cátedra. Décima edición. Edición de Eloísa Lezama Lima. España, 2006.