

# La ruta de Severo Sarduy

Roberto González Echevarría

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

Primera edición, 1987 (Hanover: Ediciones del Norte)

- © Roberto González Echevarría, 2017
- © Almenara, 2017

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)  
[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-15-4

Imagen de cubierta: Thangka tibetano, *circa* 1860  
Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

## Y CANTAN EN LLANO

No juntes el ocaso y el oriente,  
huyendo al primer paso;  
que juntas el oriente y el ocaso

Calderón, *La vida es sueño*

En algunos de sus libros, Paul Valéry cita como epígrafe un verso de Góngora, aunque equivocándolo, su error es cabal para la interpretación de nuestras afirmaciones. «En rocas de cristal», cita Valéry, «serpiente breve». Sus preferencias lo llevan a pensar que aquellas sierpes debían avanzar formando y destruyendo sus letras sobre una fija materia de contraste. Busca un fondo de inmovilidad, «las rocas de cristal», donde puedan avanzar aquellos sombríos juegos de las sierpes. Es el verso inicial de «La toma de Larache», «en roscas de cristal serpiente breve». La diferencia del verso y de la cita marcan el deseo, la previa visión que destruye la realidad del verso.

José Lezama Lima, «Sierpe de don Luis de  
Góngora»

### I.

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*. Es el blanco, la muerte, la ausencia, la página vacía sobre la cual se va a cifrar, como exceso, la obra de Sarduy más

reciente, la que lo aleja y regresa a la tradición literaria cubana. Como la última historia de *De donde son los cantantes*, estas obras de Sarduy van a ser una fantasía geográfico-histórica, un peregrinaje alegórico en el que se va a recorrer desde la Europa de *gangs* de motociclistas drogados, hasta la China, el Tibet, Ceilán, La Habana, el Miami de los cubanos exilados; y aparecerán acontecimientos históricos tan decisivos como la Revolución china, la cubana, y la más reciente de Irán. A pesar, o tal vez a causa de la aparente lejanía de tales lugares y acontecimientos, estas obras de Sarduy constituyen un regreso, una recuperación de la obra de Lezama, pero mediante un proceso muy distinto al practicado por sus discípulos origenistas. El Lezama que se recupera aquí no es el de la versión de él dada por Vitier en *Lo cubano en la poesía*, sino el Lezama a la vez más historicista y más radicalmente experimental de *La expresión americana* y *Las eras imaginarias*, además, por supuesto, del Lezama de *Paradiso*. O mejor, la recuperación, a la postre, será del texto de *Paradiso* más que de Lezama mismo. La recuperación se hará a partir del más remoto de los componentes de la cultura cubana, el oriental, cuyo sentido comenzamos a esbozar en el capítulo precedente, pero que ahora va a revelar su sesgo lezamiano —lo más lejano es lo más próximo, lo que llega a través de una vivencia oblicua de la relación entre las culturas. Esta parada de la ruta sarduyana va a estar dominada por el barroco, y se consolida en ella lo que sin exageración podría llamarse el sistema de Sarduy.

Si *De donde son los cantantes* invierte el recorrido de *Lo cubano en la poesía*, *Cobra*, *Maitreya* y libros de ensayo como *Barroco* y *La simulación* releen el otro libro que fue inicialmente una serie de conferencias en La Habana de 1957: *La expresión americana* de Lezama. *La expresión americana* es la primera exposición sistemática del método mediante el cual Lezama interpreta la historia, si es que puede llamarse interpretación la lectura que de la historia hace Lezama. *La expresión americana* es también la obra donde Lezama expone sus

teorías sobre el barroco. Basándose en la metodología propuesta en *La expresión americana*, Lezama ampliará su meditación histórica en *Las eras imaginarias*. Las vastas volutas geográfico-históricas de *Cobra* y *Maitreya*, tanto como las teorías de *Barroco*, en las que se confrontan culturas diversas y períodos históricos distintos, se apoyan en el método de conjugación de incidentes y lugares que Lezama propone en sus textos –aunque con diferencias notables, según se verá también. A este contexto hay que añadir un texto más, que también propone una conjugación de culturas y épocas, *Conjunciones y disyunciones* (1969), de Octavio Paz.

La refulgente originalidad de Lezama no puede hacernos perder de vista el ambiente intelectual en que se forja su obra ensayística, que es por supuesto el mismo de Vitier. Lezama, cuya única lengua de cultura era el castellano, se formó filosóficamente en la obra de promoción y difusión llevada a cabo por Ortega y sus discípulos. A la disciplina de esa formación, por supuesto, Lezama añadió una fuerte dosis de lecturas muy diversas y heterodoxas –ocultismo, cábala, religiones orientales–, además de su incalculable capacidad de transmutación y la lectura tan original de la tradición poética de Occidente. Pero cuando Lezama es joven, en los años treinta, lo que circula en La Habana son los libros de Ortega y sus discípulos, la *Revista de Occidente*, y pronto, después de la Guerra Civil en España, los propios discípulos de Ortega. María Zambrano fue de éstos el que tuvo un impacto más directo sobre los integrantes del grupo Orígenes, que era un grupo muy españolizante. Algunos de sus miembros, como el destacado compositor Julián Orbón, habían pasado años críticos de sus vidas en España. Además, los poetas de Orígenes –algunos todavía adolescentes, como Fina García Marruz– se iniciaron a la poesía con la visita de Juan Ramón Jiménez a La Habana en 1936. La visita de Juan Ramón fue decisiva en el desarrollo de la literatura cubana, sobre todo, desde luego, de la poesía. La fundación de revistas literarias, y las actividades del

grupo origenista, es en gran medida una continuación, en Cuba, de movimientos artístico-filosóficos iniciados en España. El propio catolicismo del grupo –no olvidemos la presencia del sacerdote español, y poeta, Ángel Gaztelu en su seno– es reflejo de esa continuidad. Más que Ortega, sus discípulos, por ejemplo, Manuel García Morente, trataron de aliar el catolicismo que la tradición española imponía a las nuevas corrientes filosóficas y estéticas. Ese catolicismo remozado, y hasta a veces un poco atormentado, pero creador, no era herencia de la vanguardia cubana, sino de la española. A todo esto hay que añadir que el pintor más destacado del grupo, Wifredo Lam (cuya influencia en Sarduy es enorme), había participado, con no pocos cubanos, en la Guerra Civil, y hasta se había casado y tenido hijo en España. El interés de Lezama por los clásicos del barroco español viene en parte de su afinidad con los poetas de la generación del 27 en España, que reivindicaron la obra de Góngora con motivo del tricentenario de su muerte. Hay que tener presente este contexto para entender las ideas de Lezama sobre la historia.

En *La expresión americana*, y luego en los ensayos reunidos en *Las eras imaginarias*, Lezama expone una teoría poética de la historia que resumiremos de la siguiente manera: hay elementos en cada cultura que se asemejan a los de otras lejanas en el tiempo y el espacio. Esas analogías supratemporales permiten crear «eras imaginarias» en las que se combinan los rasgos comunes. Es el «sujeto metafórico» quien entreteje esos rasgos análogos para forjar las eras:

Determinada masa de entidades naturales o culturales adquieren, en un súbito, inmensas resonancias. Entidades como las expresiones, fábulas milesias o ruinas de Pérgamo, adquieren en un espacio contrapunteado por la imago y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria. (Lezama 1957: 11)

La proximidad de su método al de Spengler en *La decadencia de Occidente* lleva a Lezama a establecer una nítida distinción, que vale la pena citar antes de ver de más cerca algunos de los otros conceptos y cuestiones que su planteamiento suscita:

Para impedir cualquier conclusión, tan falsamente gozosa como desaprensiva, en su apariencia semejante a la de algunos irreductibles sectores sobre los cuales Oswald Spengler pareció haber ejercido una influencia deslumbrante, con los llamados por la historiografía contemporánea hechos homólogos. Si comparamos la forma del cuerno del toro con la forma de la tiara de los emperadores bizantinos, dentro de la concepción del spengleriano hecho homólogo, precisamos un paralelismo de símbolos culturales, que adquieren precisamente ese valor simbólico por situarse en las valoraciones de una morfología. Pero nuestro ente de análogo cultural presupone la participación, sobre un espacio contrapunteado, del sujeto metafórico. Podríamos tal vez decir que ese sujeto metafórico actúa como el factor temporal, que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* [sic] en su estéril llanura. (Lezama 1957: 11)

El «sujeto metafórico» (es decir, el poeta), cogido en su propio fluir temporal, ve relaciones que de pronto crean, de la naturaleza, una sobrenaturaleza, que es la imagen, es decir, la era imaginaria, hecha de fragmentos de otras. Pero Lezama aspira a más. Esa imagen no es reflejo de una realidad, sino que, una vez configurada a base de elementos que ya eran en sí creaciones culturales, actúa sobre la realidad. Ese actuar sobre ella, cuyo agente es el «sujeto metafórico», es un acto de caridad de amor, que borra la frontera entre sujeto y objeto —«sujeto y objeto se devoran, desapareciendo» (Lezama 1971: 63)—. Dice Lezama en «La imagen histórica»:

La imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección. La imagen, en esta aceptación [sic, ¿acepción?] nuestra, pretende así reducir

lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre. Lo natural potenciado hasta alcanzar más cercanía con lo irreal, devolver acrecidos los carismas recibidos en el verbo, por medio de una semejanza que entrañe un desmesurado acto de caridad, aquí la poesía aparece como la forma probable de la caridad todo lo cree, *charitas [sic] omnia credit*. (Lezama 1971: 61)

«Caridad» tiene aquí el sentido de amor; el «sujeto metafórico» crea por amor estas imágenes hechas de girones de culturas, donde todo es posible, donde nada es fantástico ni irreal. En esta nueva creación, especie de intertextualidad *avant la lettre*, «el original se invenciona sus citas, haciendo que tengan más sentido en el nuevo cuerpo en que se les injerta, que aquel que tenía en el cuerpo del cual fueron extraídas» (Lezama 1971: 62). Este tejido de citas, este texto, que es imagen, sobrenaturaleza, era imaginaria, poesía, surge de la circulación entre sujeto y objeto, movimiento que va creando como una red de correspondencias metafóricas en las cuales han sido eliminados el tiempo y el espacio, salvo el tiempo del «sujeto metafórico». Pero ¿quién es ese ente? Resulta claro que la respuesta tiene que venir de pensadores mitologizantes –Platón, Vico, Jung, Eliot– que le atribuyen al individuo la capacidad de captar o expresar formas básicas, del origen, comunes a la humanidad entera. Lezama lo dice con frase lapidaria en *La expresión americana*: «la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie» (Lezama Lima 1957: 15). Si recordamos desde un fondo común, como el individuo en la caverna platónica, extraemos del interior de cada uno algo que compartimos con todos –la luz interior es destello de la de verdades universales. Pero Lezama quiere ir más atrás, a una razón mitológica, donde en vez de ideas, lo que hay son fábulas: «Vico intuye que hay en el hombre un sentido, llamémosle el nacimiento de otra razón mitológica, que no es la razón helénica ni la de Cartesio, para penetrar en esa conversión



de lo fabuloso en mitológico. Frente al mundo de la *physis*, ofrece Descartes el resguardo de sus ideas claras y distintas. Frente a los detalles “oscuros y turbios” de los orígenes, Vico ofrece previamente a las platónicas ideas universales, la concepción de sus universales fantásticos o imaginarios» (Lezama Lima 1971: 60). La imagen, por lo tanto, es para Lezama producto de una actividad metafórica que, al unir elementos dispersos, reconfigura formas presentes también en la memoria. Es una suerte de monismo cuyo tegumento es la caridad, el deseo que fusiona y abre, juntando realidades y facilitando la compenetración de sujeto y objeto.

Sería tal vez ingenuo pensar que la teoría de Lezama es original. Su formulación corresponde a las ideas de los románticos sobre la creación, ya que éstos habían llegado a conclusiones similares a las de Vico, en la mayoría de los casos sin haberlo leído. En su borde más abstracto, la teoría de Lezama no es una estética original. Pero en la práctica, como poética de la historia, la geografía y la cultura, sí es un poderoso y atractivo sistema poético. A lo visto hay que añadir que Lezama cree que el reino de la imagen anticipa el reino de la resurrección, que es por definición el ámbito del más allá; de la hipertelia, de lo que rebasa el fin, o meta. La poesía es así la morada de las profecías cumplidas, realizadas en el sentido fuerte de la palabra. En Heidegger el ser es para la muerte, en Bataille la muerte conjura el exceso que es la creación, la cultura. En Lezama lo hipertélico anuncia, prefigura y conmina la resurrección. No resulta difícil ver por qué, dentro de tal sistema, el barroco había de adquirir una relevancia tal. La teoría de Sarduy sobre el barroco va a apoyarse en algunos aspectos de la de Lezama, aunque la base freudiana, y el tono cuasi-científico, telqueliano de aquél, la diferencian notablemente de la del maestro.

Hay una ensayística latinoamericana anterior y contemporánea de Lezama que recupera el barroco de Indias –pienso sobre todo en Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas. Pero Lezama es el primero en afirmar que el barroco de Indias, que el

«señor barroco», es el origen del hombre americano, y del arte americano. Lezama hace esta aseveración contra aquellos que quieren ver el origen de lo americano en las culturas indígenas o en cierta sencillez renacentista española. Contra la pureza del origen primitivo, Lezama erige un origen complejo, excesivo —no simplemente la mezcla de las diferentes tradiciones culturales que se encuentran en el Nuevo Mundo, sino la chispa creadora que surge de esa fusión. Las figuras fundadoras son para Lezama Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza y Góngora, el Aleijahndino, el indio Kondori. Lezama le atribuye al barroco americano una capacidad de creación, de innovación, que generalmente asociamos con el romanticismo, sobre todo por su calidad ígnea: «Nuestra apreciación del barroco americano estará destinado a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco: segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica» (Lezama 1957: 32); «En los preciosos trabajos del indio Kondori, en cuyo fuego originario tanto podrían encontrar el banal orgullo de los arquitectos contemporáneos» (Lezama 1957: 34). Porque, contra los que situarían en el romanticismo el inicio de lo americano, Lezama esgrime el barroco ya como ansia de creación e innovación —el barroco de Lezama es un barroco romántico, un barroco al que se le atribuyen las características del romanticismo alemán.

La teoría de Sarduy sobre el barroco comparte con la de Lezama la conjugación de épocas distintas, y la confrontación por analogía de culturas diversas, pero sus bases y su lenguaje pretenden ser más científicos, y el «sujeto metafórico», si no desaparece, por lo menos se metamorfosea. Como las teorías de Sigüenza y Góngora, la de Sarduy es cosmológica, sólo que intenta establecer una relación entre lo planetario y lo psicológico. En breve, Sarduy sugiere que hay un parecido analógico entre las teorías cosmológicas de la época barroca, y las de hoy. En aquéllas se descubre la órbita elíptica de los astros en el sistema solar, en ésta se formula la teoría del *Big Bang* acerca de

la creación del universo –el universo es producto de una explosión inicial, que puso en movimiento y expansión las partículas que lo componen, que ahora se desplazan y separan unas de otras a una velocidad invariable. Modernidad: explosión/expansión. En la época barroca, la figura –geométrica y retórica– que prima en el arte y la literatura es precisamente la elipse, círculo deformado, con dos centros, uno de los cuales se elide: en nuestra época, se descubre el psicoanálisis, cuya teoría del sujeto está basada en la represión, es decir, la supresión de un origen, que se siente como falta o falla, alrededor de la cual, como defensa, surgen significantes: escritura, figuras. El *Big Bang*, en breve, es una teoría cosmológica que tiene su equivalencia en el psicoanálisis: ambos funcionan a base de la elipse como figura primaria, de la misma manera que en la edad barroca la elipse se encontraba en la base de la concepción del movimiento planetario, y la organización de las artes plásticas y la literatura. El parecido con la teoría de Lezama es palmario, pero las diferencias son también muy marcadas, sobre todo en lo referente a la configuración del sujeto.

Lo que mueve al «sujeto metafórico» en Lezama, según ya vimos, es la caridad, que devuelve aumentados «los carismas recibidos en el verbo» (Lezama 1971: 61) (sus gracias, beneficios o dones) mediante la actividad conjugadora, y cuyo resultado es, entonces, una superfluidad; la cornucopia del banquete barroco. En Sarduy se precisa más el mecanismo mediante el cual el sujeto engendra el lenguaje barroco:

La metáfora barroca se identificaría con un modo radicalmente diferente de la *supresión*, que consiste en un cambio de estructura; la *represión* (Verdrangung/refoulement). Es en el plano del sistema Inconsciente donde se desarrolla íntegramente esta operación, mediante la cual se encuentran empujados o mantenidos a distancia los representantes de representaciones ligados a ciertas pulsiones. En la medida en que se identifica con una organización de la carencia «originaria», la represión pone en acción un funcionamiento de tipo metonímico que implica la

fuga indefinida de un objeto de pulsión; pero, en la medida en que a través del síntoma deja entrever un regreso de lo reprimido –el síntoma es su significante en la economía de la neurosis–, se confunde *exactamente* con la metáfora. (Sarduy 1974a: 74)

Sarduy se vale aquí, evidentemente, de una terminología lacaniana, que se hace menos asequible por el empleo del galicismo «pulsión» para instinto (como en instinto de muerte) –palabra, por otra parte, problemática, porque lleva implícita una razón biológica que el psicoanálisis evade (el inglés *drive*, «impulso hacia algo» con dirección definida, se me antoja más precisa aún que la francesa *pulsion*). En todo caso, podríamos traducir de la manera siguiente lo que dice Sarduy: la metáfora barroca cubre la falla sobre la cual se erige el ser. El deseo, el impulso hacia cubrirla, y la manera en que la cubre están en función de esa ausencia misma que se reprime al tajarla. El acto de cubrirla tiene un funcionamiento metonímico, de encadenamiento de significantes. Ahora bien, dado que esas figuras –que son como los síntomas que el analista interpreta– incluyen, aunque tachada, la ausencia, su funcionamiento es a la postre metafórico, no metonímico: esto por aquello, donde la memoria de lo reprimido apuntala lo que se representa. En términos cosmológicos, el movimiento de los astros (metonimia) configura un sistema planetario que encubre (metáfora) el vacío de la explosión inicial. El sistema metafórico barroco oculta un significado reprimido que se puede rescatar mediante una lectura de significantes que, aunque aluden ostensiblemente a otra cosa, lo señalan. Es importante destacar aquí el espejeo entre vacío y exceso, entre lo blanco de la explosión y las infinitas rayas que marcan la trayectoria de los astros, o los grafos de la escritura. Vacío y exceso son el anverso y reverso intercambiables del sistema metafórico sarduyano. El «sujeto metafórico» de Sarduy no rememora desde «la raíz de la especie», sino que se constituye, *es* los mecanismos de la recordación. Esos mecanismos lo anulan: «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» (Sarduy 1974a: 51).

No creemos, evidentemente, que el sujeto quede anulado, en parte porque el lenguaje, por tautológico que sea, no puede hablar de sí mismo sino indirectamente, y uno de los temas tangenciales que necesita para engendrar su discurso sobre sí es el sujeto y su historia. Esto creo que se hace evidente en la obra de ficción de Sarduy, según veremos. Pero en *Barroco* hay un esfuerzo formal por hacer de la anulación del sujeto parte de la constitución del ensayo: el inciso inicial del libro, que sigue un esquema numérico, es el cero, «cámara de ecos». Esa «cámara de ecos» es el yo del autor al principio de la escritura: su esencia es la ausencia, el blanco, que el perímetro negro de la grafía encierra –blanco del inicio, de la nieve, de la cocaína que expande la conciencia–, pared invisible que devuelve la voz, las voces. Blanco de la muerte.

No resulta nada difícil ver el parentesco de la teoría del barroco en Sarduy con la de Lezama. Lo americano es ausencia, carencia sobre la cual se crea una cultura que siempre parece estar engastada sobre el cero del comienzo. La cultura consiste en simular que no hay falta ni contradicción, la cultura consiste en crearse a sí misma. Dentro de este concepto de la cultura, el ser es una hipóstasis de la retórica, una entelequia necesaria del lenguaje, no la fuente de él. Pero las diferencias son también notables entre el barroco de Lezama y el de Sarduy. En Lezama el «sujeto metafórico» se manifiesta en su producto –las eras imaginarias, los textos–, y en Sarduy se busca mostrar su funcionamiento, su transporte y pasión, cogido y constituido en la red del lenguaje. Esto es visible sobre todo en *Cobra*, que es la obra-bisagra de la producción sarduyana; la última que va a apelar a un contexto terminológico telqueliano, la que mediante una

severa ascesis desmonta el lenguaje hasta sus partículas más ínfimas, para de ahí empezar de nuevo la recuperación de lo cubano, esta vez a través del texto de *Paradiso*.

2.

En el calor de la fiesta [José Arcadio] exhibió sobre el mostrador su masculinidad inverosímil, enteramente tatuada con una maraña azul y roja de letreros en varios idiomas.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

Si *De donde son los cantantes* marcó a Sarduy como uno de los escritores más audaces de Hispanoamérica, la aparición de *Cobra* en 1972 lo convirtió en una figura polémica. *Cobra* es la obra más difícil de Sarduy, la que menos se entrega al lector habituado a la novela hispanoamericana, aun o sobre todo a la del *boom*. Aunque el impacto de *Cobra* sobre escritores como Juan Goytisolo y Carlos Fuentes fue enorme, nunca ha alcanzado el número de lectores que las del español y el mexicano, no sólo por su experimentalismo, sino porque la temática oriental y la insistencia en el mundo de los travestís la hacían extraña. Si el *boom* representa la popularidad de la narrativa hispanoamericana, *Cobra*, como *De donde son los cantantes*, es la obra del anti-*boom*. Las novelas de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Juan Goytisolo son experimentales dentro de las convenciones de la novelística moderna, y forman parte de una ideología cuya cuestión básica es la identidad cultural. Como hemos podido observar en nuestra lectura de *De donde son los cantantes*, Sarduy pone en jaque la cuestión de la identidad cultural y su relación con el lenguaje. Así vimos cómo en *De donde son los cantantes* se denuncia el carácter reductor implícito en la cuestión de

la identidad, que más bien consiste en someter los varios discursos que componen una cultura dada a una ideología. Como se ha dicho, la estética de la novela del *boom* contiene todavía elementos básicos de la novelística tradicional: personajes que obedecen a una concepción mimética, un tiempo recuperable a pesar de la fragmentación, una fe implícita en lo auténtico del color local como fuente de verdad sobre la cultura y la propiedad del lenguaje. Oliveira y La Maga, el Jaguar, Artemio Cruz, Aureliano Buendía, son todos personajes de novela que poseen un sexo definido por la tradición cultural a la que pertenecen, tienen una biografía que avala sus acciones en el ámbito de la novela, hablan o piensan en el español de su nacionalidad y clase. Lo mismo no ocurre con Auxilio y Socorro, que existen en función de la retórica, que hablan a base de retazos de varios discursos, y que en última instancia representan la oposición binaria irreductible en el origen del lenguaje. Desde luego, la obra de Cortázar, sobre todo *Rayuela*, lleva a cabo experimentos novedosos con el lenguaje y con la forma novelística, como la inclusión de los capítulos prescindibles, que son el pretexto de la novela. Pero el comportamiento de los personajes, inclusive el del narrador, sigue siendo bastante convencional. Lo mismo, y más, puede decirse de las obras de Donoso, Goytisolo y Vargas Llosa.

Esos elementos de la novelística tradicional que sobreviven, más o menos intactos en los escritores del *boom*, son precisamente los que más cuentan, y son los que Sarduy va desmontando, sobre todo en *Cobra*. ¿Cómo no van a ser básicos el sexo o rol sexual de los personajes y su manifestación lingüística? ¿O la manera en que el lenguaje relata la biografía de un personaje? Y los cambios de punto de vista, si todavía suponen la correspondencia entre persona gramatical y persona real, ¿no siguen siendo una presuposición cargada de sugerencias ideológicas? El lenguaje es siempre enigma en Sarduy, contra el cual cada cultura o discurso hace decisiones violentas pero ineludibles. La novela tradicional hace al personaje hombre o mujer, el texto de

Sarduy va a demostrar el mecanismo que lleva a esa decisión que reprime otras posibilidades. La novela del *boom* funciona, en tanto que discurso, a base de esas represiones tácitas. *Cobra* intenta hacerlas explícitas. *Cobra* pretende encarnar nada menos que el subconsciente de la narrativa hispanoamericana. Es por ello, sobre todo, que ha sido reprimida por tantos escritores y críticos, para algunos de los cuales Sarduy es anatema. Sólo después de la sistemática deconstrucción de lo cubano en *De donde son los cantantes* podía emprenderse un análisis tal.

*Cobra* consiste (pero, claro, esto es una tergiversación, es imposible «describir» un texto como éste sin traicionarlo, pero de eso se trata, según veremos) en dos relatos que se entretajan y repiten a diferentes niveles, a veces literalmente. La separación de esos niveles es difícil porque sus componentes no siempre forman series significativas. Al recorrer el texto de *Cobra* tenemos la sensación de que falta un foco de sentido que cohesione los elementos que lo arman. Además de los relatos, que se dicen principalmente en forma de diálogo, el lenguaje está constantemente lanzando destellos de significación que no son recuperables desde un centro emisor o receptor, que no constituyen unidades de sentido pertenecientes a un sistema superior. Esta característica de *Cobra*, sin embargo, sí tiene un sentido en términos globales. Como ya pudimos observar en *De donde son los cantantes*, uno de los postulados básicos de Sarduy es que la posibilidad de someter el lenguaje a una significación coherente es una ilusión que sólo los textos sagrados pretenden sostener. Pero, a pesar de esta pulverización, podemos discernir el contorno de dos relatos.

El relato principal de la primera parte toma lugar en el Teatro Lírico de Muñecas, burlesco que nos recuerda el Shanghai de *De donde son los cantantes*, pero que también evoca inmediatamente la Farmacia de Platón derrideana; es decir, el ámbito de la escritura y de la farmacopea destinada a la transformación física. En su conocido ensayo, Derrida demuestra cómo Occidente ha reprimido la escritura



en favor de la voz, cómo aquélla se asocia al Oriente y encarna en un dios ambiguo que envenena y cura a la vez, y que lleva la cuenta de los muertos.

El protagonista de esta primera parte de la novela es Cobra, la vedette principal, que está enfrascada, con la Señora –dueña del Teatro–, en la reducción de sus pies, que, por su desmesura, son su único defecto físico. Después de probar con varios mejunjes y póci-mas, hechos de diversas hierbas, dan con la droga apropiada. Pero ésta resulta tan potente que reduce a Cobra y la Señora a dos enanas, cuyos nombres ahora son Cabrita (luego Pup) y la Señorita. Pero, ahora ocurre un desdoblamiento. Cobra, de tamaño «natural», se va a la India con Eustaquio el Sabrosón, pintor «dérmico» encargado de maquillar a las pupilas del Teatro, en busca de colores para una *Féerie Orientale* que planean. La zigzagueante biografía de Eustaquio –que alterna entre Oriente y Occidente– se nos ha venido narrando también, así como su virtuosismo con el pincel y el pene. En ausencia de Cobra, la Señora trata de que Pup alcance un tamaño normal para reemplazar a su doble en el Teatro. La someten a varios intentos de expansión, hasta que dan con la nieve como último recurso. Es posible que la nieve aluda aquí a la cocaína, por sus poderes de «expansión» de la mente, pero no podemos estar seguros (*snow*, nieve, quiere decir cocaína en el argot norteamericano). Los esfuerzos por agrandar a Pup se narran en detalle. Éstos fallan, sin embargo, a pesar de que casi la matan. Cobra regresa de la India a ocupar su puesto.

Estas aventuras están enmarcadas por una serie de sentencias sobre el «arte de la escritura», que establecen una correspondencia clara entre la farmacopea de la Señora y la actividad escritural. La escritura consiste también en la contracción o expansión mediante figuras retóricas; la alquimia herbolaria de la Señora, su profesión celestinesca, la equiparan perfectamente a la figura del dios de la escritura derrideano; el hecho de que en todo caso (cambio de tamaño, pintura de Eustaquio) las metamorfosis sean corporales, y la procedencia de

la técnica sea oriental, también se ajusta al modelo de la Farmacia de Platón. Este elemento derrideano de *Cobra* se va a hacer más claro en la próxima secuencia.

Aquí encontramos que Cobra se ha ido a Tánger en busca del Dr. Ktazob, famoso por sus operaciones para cambiar el sexo de travestís que quieren perfeccionar su apariencia física<sup>1</sup>. La Señora y sus discípulas, en busca de Cobra, pasan por España, donde encuentran a Auxilio y Socorro, los personajes de *De donde son los cantantes*, en su fase toledana. En Tánger, cuatro *pushers* de Ámsterdam en busca de materia prima las dirigen al Dr. Ktazob, «enriquecido por la configuración de nuevas evas y la desfiguración de viejos nazis» (Sarduy 1972a: 96). Son éstos los personajes de la próxima sección de la novela. También en Tánger encuentra Cobra a su rival, la Cadillac, a quien Ktazob ha injertado un pene («la inversión de la inversión», 1972a: 96). Durante la operación Cobra sufre varias alucinaciones que anticipan paisajes del final de la novela (del Diario Indio), y en cuya descripción el lenguaje se va haciendo cada vez más reducido hasta que llega a convertirse en anagramas del nombre del protagonista. Durante la intervención quirúrgica, Ktazob logra que el dolor de Cobra se desvíe a la enana Pup.

Como el Teatro Lírico, Tánger representa el ámbito de las transformaciones, y más específicamente el gozne donde juega la separación y diferencia entre Oriente y Occidente. La escritura, una vez más asociada a la mutilación física ritual, es lo reprimido, por lo tanto en Occidente se asocia su nacimiento, su origen, con el Oriente. Lo

---

<sup>1</sup> Tánger ocupa un lugar especial en la geografía simbólica de Sarduy. Es una especie de bisagra entre Oriente y Occidente, el punto de vista privilegiado desde el cual se puede ver España como el norte. En un breve ensayo intitulado precisamente «Tanger», Sarduy evoca, primero, lugares que visitó con Roland Barthes (a él está dedicado el número de la revista en que aparece el ensayo) —Zoco Chico—, y luego hace una síntesis de las teorías sobre el barroco que habrían de culminar en el libro de 1974. Véase para más detalles Sarduy 1971b.

oriental empieza a adquirir aquí un significado preciso que ya se había perfilado en *De donde son los cantantes*. Lo oriental es lo suplementario, lo que va más allá, porque resulta una invención necesaria de Occidente: lo oriental es la escritura<sup>2</sup>. Por lo tanto, lo oriental se erige sobre la muerte, la escritura por oposición a la voz, que es el origen impoluto. La castración de Cobra tiene, por eso, un significado alegórico complejo: su apariencia, es decir, el sexo que aparenta, su maquillaje, su ser, surge de la falla, de la carencia creada, inscrita por el Dr. Ktazob. La escritura se traza sobre el origen tachado, sobre la negación creada –Cobra cobra ser en esa economía de pérdida y ganancia.

En la próxima sección nos encontramos en una ciudad ultramoderna, donde reaparece Cobra en un tren subterráneo, vestida de negro y violentamente maquillada. Allí la identifica una vieja, que parece ser la Señora, pero en masculino: «Es él» (130). Esta escena nos transporta al mundo de los jóvenes *pushers*, a quienes conocimos en Tánger. Éstos resultan ser un *gang* de motociclistas, adeptos al tantrismo, que se han aliado a un grupo de monjes tibetanos, exilados después de la invasión china. Son Totem, Tigre, Escorpión y Tundra, que en esta parte someten a Cobra a una iniciación ritual que lo(a) mata. Luego hacen con el cuerpo un complejo ritual funerario tántrico, que termina en una nueva sección intitulada Blanco, con una serie de plegarias, dirigidas a cada uno de los miembros del grupo, por alguien que no sabemos quién es. Los motociclistas han aprendido el ritual y otras prácticas litúrgicas de los monjes tibetanos, uno de los cuales se ha convertido en una especie de *majarishi* que expende consejos, reliquias y drogas. Todos viven de la producción y

---

<sup>2</sup> Lo oriental es también el mundo postcolonial, producto del imperialismo europeo del siglo XIX. Aquí anticipa Sarduy lo que será brillantemente expuesto por Edward W. Said en su *Orientalism* (1979). Sarduy ha dado información útil sobre su «orientalismo» en «La serpiente en la sinagoga», entrevista con Julia Kushigian publicada en *Vuelta*.

distribución de drogas. Es evidente que tanto el ritual de iniciación como el funerario, sobre todo en los detalles de la manipulación del cuerpo, repiten los curetajes de la Señora en el Teatro Lírico de Muñecas, y la cirujía sexual de Ktazob en Tánger.

Ya hemos visto la relación de estos rituales con la escritura —escisión, corte, creación del surco o falla que sostiene la marca, grafo fijo que significa la ausencia, y que en su hieratismo es augurio de muerte. Vale recalcar el carácter reiterativo del ritual, la repetición en el texto mismo de la novela que lo señala. El sujeto metafórico de Sarduy, según vimos, surge y se esconde tras esas repeticiones, tras esas metonimias que atraviesan el texto a todo nivel, que lo traspasan a él, como a pájaro empalado en los alambres de su jaula. Porque la pasión y transporte de *Cobra* en ambos relatos es la del sujeto metafórico, cuya ausencia, como centro de significado, sentimos en la acepción fuerte y contradictoria de la frase: *sentimos su ausencia*. El punto de fuga, el que huye —Cobra en el metro—, es el sujeto metafórico, el ser marcado, trucidado, que cubre la falla y encarna su síntoma, su reproducción. La escritura es la inmolación repetida (la muerte anunciada) de ese centro, de ese sujeto que se fuga, como el homónimo de Velázquez en el fondo de *Las Meninas* (la fuga será tema obsesivo de *Colibrí*, como veremos, implícito en el origen de la literatura cubana, en la novela antiesclavista, que es literatura de fuga, de cimarronería). Cobra cubre, cobra cobra; pero ¿qué cobra Cobra? La deuda es la falla que se cobra, la pérdida que se salda.

Como *De donde son los cantantes*, *Cobra* termina en el blanco, en lo blanco, que aquí resultan ser las plegarias mencionadas. El blanco es final y principio, página en blanco, meta, y por supuesto alude al célebre poema de Octavio Paz. Pero como la novela anterior, *Cobra* no termina una vez, sino por lo menos dos, ya que si aquélla terminaba con la «Nota» del autor, ésta acaba con el «Diario Indio», donde reaparecen los personajes de la segunda parte, que hacen un peregrinaje al

Tibet. *De donde son los cantantes* terminaba su acción en el llano –en La Habana–, *Cobra* en la loma, en la morada de los dioses.

No sabemos si huyendo del *raid* que pone fin a su negocio de drogas, en el «Diario Indio» aparecen los motociclistas y los monjes tibetanos en un retorno al país natal –el «Diario Indio» es un metaforizado *Cahier d'un retour au pays natal* donde el país es lo más alterado. Doble movimiento: exilio de los jóvenes, regreso de los monjes, que cancela la progresión implícita en el peregrinaje. Es ida y vuelta a la vez. El «Diario» marca en principio un viaje de recuperación, un regreso al Monte; una huida que repara. El Tibet aparece como el ámbito devastado de lo sagrado, el origen del culto. El lenguaje se hace cada vez más impersonal, menos asequible, como si fuese el texto por sí solo el que emprendiera este periplo por el Oriente –recuerdo del de Cobra con Eustaquio, regreso al origen/suplemento. Se intercala en el texto un fragmento del *Diario* de Colón que se intitula «Las Indias», y los personajes visitan un *nightclub* llamado «Las Indias Galantes», alusión a la ópera de Rameau, con sus indios emplumados –dato, por cierto muy carpenteriano, muy *Concierto barroco*. El «Diario Indio» toma su nombre del *Diario* de Colón, primer viaje, viaje del principio, del origen, metaforizado y trastrocado en el *nightclub*; movimiento doble, el texto de Colón es principio, pero está al final, da nombre a un tugurio en lo que son las verdaderas Indias, con las Indias que inventó por equivocación. Camino al Tibet –en la India–, los jóvenes interrogan al Gran Lama exilado, le piden ayuda, lo consultan sobre la mejor manera de alcanzar la divinidad. El Gran Lama, que en su condición actual también vive del tráfico de reliquias y consejos, responde oracular e impenetrable. El texto termina en las nieves de la frontera china, en una desolación total, en la que el único lenguaje posible es el impersonal que el viento dispersa al mover los molinos de plegarias: «Más alto, entre las cimas, quizás el viento haga girar los molinos de plegarias alineados en los muros de los monasterios abandonados, en los altares que la nieve sepulta» (Sarduy 1972a: 262).

Regreso al Tibet, pero a un Tibet del que han huido los dioses frente al avance de los chinos, que representan no ya simplemente su milenario imperialismo, sino una nueva ideología de origen occidental. El «Diario Indio», entonces, traza un regreso a lo sagrado, pero encuentra el Monte vacío o viciado. El ámbito de lo sagrado ha sido ocupado por lo profano, el llano en la loma. La historia –Revolución china– ha penetrado en el templo –es la explosión en la catedral. Los molinos de plegarias diseminan un lenguaje sagrado sin emisor ni receptor, movidos por una fuerza invisible y cósmica. Blanco marcado, repetido, el «Diario Indio» es un final que augura un principio, que *es* un principio. Más allá de las dos historias que se repiten, es el producto de la hipertelia, de lo que excede los fines. Ámbito de la escritura –pene polígota de José Arcadio–, cercenable como el falo de Cobra.

Pero el «Diario Indio» no se queda en tales abstracciones, sino que responde a su momento histórico de forma más directa. La Revolución china, la invasión del Tibet –cuyo significado a varios niveles veremos aquí y en referencia a *Maitreya*– son acontecimientos que enmarcan la acción, la fijan en el tiempo. Pero el «Diario Indio» se escribió a finales de los sesenta, y a ello también responde.

Toda esta historia de los motociclistas y los monjes tiene varios significados, y es una de las formas en que *Cobra* hace una lectura crítica de *Conjunciones y disyunciones* de Octavio Paz. Para poder entender el funcionamiento de *Cobra* como mecanismo de develación del subconsciente literario hispanoamericano, hay que primero ver esta relación con la obra de Paz. Como ya se ha visto, *Conjunciones y disyunciones* es un libro en el que Paz entra en el juego de barajar culturas e historias que había iniciado Spengler, y que Lezama sigue en *La expresión americana*. Embajador en Nueva Delhi, profundamente interesado en la cultura oriental, Paz se pregunta en *Conjunciones y disyunciones* cuál ha sido el intercambio entre Oriente y Occidente. Su meditación también está motivada por el movimiento estudiantil de los años sesenta, la popularidad de las drogas entre los jóvenes, así

como ciertas tendencias poéticas occidentales que han buscado en el Oriente una especie de nirvana. El centro de la meditación de Paz lo constituye la manera en que las varias culturas se han ocupado de la división cuerpo-alma. Utilizando procedimientos estructuralistas, Paz establece una serie de oposiciones binarias que abarcan culturas enteras. El método de Paz es muy diferente al de Lezama, quien acercaba elementos de diversas culturas para formar, en esencia, culturas imaginarias. Paz ve en los movimientos juveniles un signo de que las culturas no aferradas a la negación del cuerpo —las orientales— vuelven, o por lo menos sus creencias van a reemplazar las del presente. Escribe Paz en la penúltima página de su apasionante libro:

El tiempo moderno, el tiempo lineal, homólogo de las ideas de progreso e historia, siempre lanzado hacia el futuro; el tiempo del signo no-cuerpo, empeñado en dominar la naturaleza y domeñar a los instintos; el tiempo de la sublimación, la agresión y la automutilación: nuestro tiempo —se acaba. Creo que entramos en otro tiempo, un tiempo que aún no revela su forma y del que no podemos decir nada excepto que no será ni tiempo lineal ni cíclico. Ni historia ni mito. [...] El regreso del presente: el tiempo que viene se define por un ahora y un aquí. Por eso es una negación del signo no-cuerpo en todas sus versiones occidentales, sean religiosas o ateas, filosóficas o políticas, materialistas o idealistas. El presente no nos proyecta en ningún más allá —abigarradas eternidades del otro mundo o paraísos abstractos del fin de la historia— sino en la médula, el centro invisible del tiempo: aquí y ahora. Tiempo carnal, tiempo mortal: el presente no es inalcanzable, el presente no es un territorio prohibido. ¿Cómo tocarlo, cómo penetrar en su corazón transparente? No lo sé y creo que nadie lo sabe... Tal vez la alianza de poesía y rebelión nos dará la visión. (Paz 1969: 142)

El centro del sistema poético de Paz es ese presente cuya característica principal es siempre la transparencia, pero que a la vez es el reino de la carne y de los objetos con número, peso y medida. Ese

presente en el cual el cuerpo no es negado, y en el que sobrevive intacta la capacidad simbólica del lenguaje, es el blanco que persigue su poesía y que todavía encuentra en el Oriente, particularmente en el paisaje. Cito el lugar de *Conjunciones y disyunciones* que aparece como epígrafe del «Diario Indio»: «El cielo se precipita en el estanque. No hay abajo ni arriba: el mundo se ha concentrado en este rectángulo sereno. Un espacio en el que cabe todo y que no contiene sino aire y unas cuantas imágenes que se disipan».

Es revelador ver cómo Paz persiste en una visión romántica del Oriente, lo cual tal vez corrobore su propia teoría en *Los hijos del limo*, según la cual somos producto de un romanticismo tardío porque no lo tuvimos legítimo a su hora. Es fascinante también observar cómo los elementos que constituyen la poética de un gran poeta como Paz, al someterse a la lógica de la prosa, convierten tropos seductores en contradicciones palmarias: si el presente es transparente, invisible ¿cómo puede ser entonces un tiempo carnal? En todo caso, podemos ahora observar con claridad la relación de la segunda parte de *Cobra* y el «Diario Indio» con *Conjunciones y disyunciones*. El *gang* de motociclistas drogados representa ese movimiento juvenil de que habla Paz, en el que se regresa a la liturgia de las religiones orientales y el transporte espiritual de la droga. Podemos observar, sobre todo, que en la novela de Sarduy se insiste en los rituales vinculados al cuerpo, vivo o muerto, a la exaltación de su materialidad. La alianza de los jóvenes con los monjes tibetanos parecería corroborar las aseveraciones de Paz, y harían de la novela de Sarduy una especie de alegoría de las ideas del mexicano. Pero es todo lo contrario.

En *Cobra* hay una interpenetración entre el Oriente y el Occidente, una confluencia del principio y el presente, en que el principio es función del presente, y no a la inversa. Los motociclistas han influido en los monjes tanto como los monjes en los motociclistas. Si nos fijamos bien, en *Cobra* se insiste en la modernidad de los tibetanos. El *majarishi* de la segunda parte es tajante: «No viajo en elefante sino



en jet» (Sarduy 1972a: 178). El paisaje del «Diario Indio» a menudo abandona la pureza del blanco para convertirse en rastro, una especie de *wasteland*, ruinas de lo moderno que dejan su marca indeleble en la morada de los dioses: «Con el timbre de las bicicletas y los cláxones, los radios mezclan las voces altísimas, almibaradas, de las sopranos, marimbas y arpas. Hasta los pórticos se amontonan carapachos oxidados, motores rotos, llantas; el zinc chorrea aceite rancio; un olor acre sube del laberinto de chatarra» (Sarduy 1972a: 251). Algunos de los monjes llevan espejuelos, otros toman Ovomaltina (256). Y el Gran Lama, acuciado por los rigores del exilio, venido a mucho menos que un dios, comercia con el culto: «Sí, blancos, melencidos monjes, cumplo mi karma en este cuchitril suburbano vendiendo antiguos tankas de la Orden y traficando cetros de cobre ya verdoso para mantener a los últimos lamas de Bonete Amarillo» (257). El presente en *Cobra* no es transparente, es un tiempo caído, del exilio, en el que se rehacen, se recobran, los símbolos después del golpe devastador de la historia. Es un *bricolage*, como el que vimos en *De donde son los cantantes*, cuyo modelo podría ser aquí la era imaginaria lezamiana, que se hace a base de fragmentos de diversas épocas y culturas, es decir, con jirones de textos que adquieren mayor sentido en la mezcla actual que en los originales de donde fueron arrancados.

En la formulación de Paz sobrevive intacto un tópico de la literatura occidental, adoptado por la hispanoamericana: el Oriente como utopía, América como su realización en la historia. Bellos ensayos de Alfonso Reyes y páginas de la ficción carpenteriana han dado realidad lingüística a ese tópico, que se repite en escritores tan diversos como Onetti y García Márquez, y que ha sido estudiado minuciosamente por Juan Durán en un hermoso libro<sup>3</sup>. Sarduy pone de manifiesto en *Cobra* —y aquí empezamos a ver su función de subconsciente de

---

<sup>3</sup> Durán, Juan (1979): *Creación y utopía: letras de hispanoamérica*. San José de Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.

la literatura hispanoamericana— cómo se constituye el tópico, cómo forma parte de un proceso de producción del texto. Paz, vatídico, profetiza la posible alianza de la poesía con la rebelión, para hacer encarnar la utopía de un presente que sea como el Occidente supone al mundo oriental. En Paz se suprime no sólo la historia, sino el mecanismo mediante el cual se apuntala la ilusión poética; Sarduy demuestra su constitución lingüística, escritural. Sarduy, histórico, propone que el Oriente de hoy no es el del origen que inventa Paz, sino el del futuro de América: un futuro, que ya vamos viendo venir, de ciudades caóticas, colmadas de miseria y violencia, donde subsisten y renacen cultos primitivos. Esta inversión histórica —el Oriente como futuro de América, no como origen— tiene su modelo probablemente en *Tristes tropiques*, de Lévi-Strauss, donde antes del viaje a Brasil en busca de un principio presente de la humanidad, el antropólogo nos ofrece un capítulo que describe su viaje a Nueva Delhi, espeluznante augurio de lo que serán las ciudades hispanoamericanas. De haberse asomado a la ventana, Paz se habría percatado de que en la región más transparente del aire, el aire ya es, además de opaco, apenas respirable. En Sarduy la modernidad no es sólo imborrable en sus efectos —estamos condenados al tiempo de la recuperación, a cobrar siempre la deuda, no a poseer sin más el caudal—, sino parte de un proceso dialéctico de creación. Lo destructivo, la automutilación que Paz quisiera abolir, es parte de la creación. Nieve carbonizada, blanco manchado, la significación de la escritura en *Cobra* es la clave de su diferencia con Paz, y tal vez con toda la generación del gran poeta mexicano. La escritura no representa en Sarduy simplemente un modo de comunicación, sino aquel mediante el cual se pone de manifiesto el funcionamiento del lenguaje. El lenguaje surge de la diferencia, o en la diferencia, en el corte entre dos elementos que para significar, para ser, tienen que ser el uno distinto del otro. La escritura refleja ese corte, esa negatividad originaria del lenguaje, que nunca es «blanca perla sobre blanca frente», como quería Dante, sino

negro sobre blanco, o viceversa. Lo que *Cobra* dramatiza una y otra vez es la ritualización de ese corte, que, al estar en la fundación del lenguaje, está en el principio del ser y de la cultura. Se cobra a partir del corte que anuncia la falla, que la denuncia. El Oriente es para Paz un nirvana posible, para Sarduy es el error inicial de Colón. El origen siempre es múltiple, contradictorio y falaz; su verdad, la verdad de la India de Colón, de Cipango, es estar fundada por el error, que sería aquí la falla del comienzo, la que se tapa en el presente, lo que se tacha pero no desaparece. Por eso mientras que para Paz «nada está escrito» (Paz 1969: 48), para Sarduy todo está escrito, cada signo convoca toda la escritura.

El estrato más profundo en que se manifiesta en *Cobra* esta economía del ser y del lenguaje es en el título mismo de la obra, objeto de varios juegos de palabras en el texto, y que está relacionado a un poema del propio Paz, citado exactamente después del pasaje de *Conjunciones y disyunciones* antes visto, y que reza:

*La boca habla*

La cobra  
 fabla de la obra  
 en la boca del abra  
 recobra  
 el habla:  
 El Vocablo.

(Paz 1969: 229)

El poema de Paz describe y dramatiza la generación del lenguaje, que temáticamente aparece como el movimiento circular de la serpiente que se muerde la cola; signo contra signo, que en su propia asociación crean el vocablo. Hay una dialéctica entre la cerrazón del círculo que evoca la cobra, con toda su *o* inicial, y la apertura de la *a*, precisamente en «abra», que significa tanto abrir como espacio, separación, entrada. Flujo y reflujo, apertura y clausura; aire que corre

a través de los círculos huecos de las vocales, que lo interrumpe la barrera de las consonantes. Con la excepción de la *c*, sin embargo, las consonantes son fricativas: *b*'s intervocálicas (ya sea *b* o *v* la grafía), *r* y *l*, líquidas africadas por su combinación con la *b* intervocálica. *Cobra*, abra, vocablo: hálito, aliento vital, espíritu en lo que éste tiene de aire o soplo, según las más antiguas teorías. El soplo a través de las grafías de *cobra* crea el lenguaje. Principio, como la cobra misma, serpiente que se encuentra en el origen de todas las teogonías; falo que representa en el psicoanálisis el objeto separable, imaginario, en el origen de la representación. Envidia y ansiedad; movimiento. Pero no hay que olvidar que *cobra* empieza con un corte, con la *o* incompleta que es la *c*, consonante oclusiva que, por supuesto, cierra, corta la columna de aire, inaugura el vocablo con un tajo, echa cimientos de nada a la mansión del lenguaje, retira la base de la erección del vocablo. *Cobra*, origen ornado, desfigurado, sajado. De la lisura de la *o* que se abre sobre la *c* pasamos a la montaña de la *br*, un casi-corte, la *r* es un rodeo alrededor de la *b*, que nos conduce a la apertura de la *a*.

De esa dialéctica irreductible en el origen del lenguaje surge la proliferación de significantes que cubren la falla, el abra: [c]obra, bar[r]oco, braço, [a]barco, [re]cobra, cubre, cobre. Y, la palabra que yace sumergida bajo esta prolija serie de errores: CUBA, que contiene el mismo corte inicial de la *o* inconclusa hecha oclusiva, y la misma fricativa intervocálica. Cuba, significante perdido, objeto de la búsqueda en el lenguaje, palabra elidida en el circunloquio del título de *De donde son los cantantes*. *Cobra*, Cuba deformada en la pronunciación: en el error. El lenguaje de la novela, como el de los personajes, es del exilio, del llano, que recobra en su propia actividad, y a la vez desfigura, la fuente. La obsesión del sujeto metafórico tachado se asoma por los bordes, crea un perímetro de errores que cercan un centro ausente, en fuga, siempre deformado por los múltiples reflejos y ecos que chocan entre sí. Vemos así que el «sujeto

metafórico» de la combinatoria lezamiana aparece en Sarduy también motivado por el deseo, pero ese deseo no es la caridad de que habla el autor de *Paradiso*, caridad que suple y aumenta, sino un impulso contradictorio que suma y resta a la vez. La «pasión» de ese «sujeto metafórico» aparece reflejada en los dos rituales de las dos partes principales de *Cobra*. En el texto de la novela, lo elidido y añadido a la vez es el «Diario Indio», que es la escritura.

La era imaginaria de Lezama es en Sarduy una vasta maquinaria que quiere por todos los medios reflejar, manifestar los mecanismos mediante los cuales se engendra el lenguaje. Claro, por la naturaleza misma de ese lenguaje, esa demostración tiene que hacerse aludiendo a otra cosa, sometiéndolo a otro tema a lo que supuestamente hace el lenguaje para constituirse. Es decir, el lenguaje es metafórico —desplaza, se desplaza— aun al aludir a sí mismo. Por ello las operaciones quirúrgicas y los rituales funerarios. Toda la descripción del proceso mediante el cual Ktazob «rehace» a *Cobra*, en que proyecta hacia Pup el dolor, significa la manera en que el lenguaje cubre un significado con otro, o el subconsciente emite un síntoma falso que el analista tiene que interpretar. La castración misma, según ya hemos dicho, es una alegoría del funcionamiento del lenguaje, su juego de negaciones y suplementos. Lezama combina *atributos* de culturas y épocas diferentes, Sarduy quiere presentar cómo se combinan esos atributos y elementos. Sarduy reduce el lenguaje a partículas monogramáticas: Copenhague, BRuselas, Amsterdam, dan, según él, Cobra. Y Cobra, como sugerimos, puede ser una tergiversación de Cuba. Por ello decíamos que todo está escrito en Sarduy.

A esto se suma otra dimensión de la novela: la cosmológica, que refleja la teoría del *Big Bang*. Pup es el nombre de una estrella, «enana blanca», de un tipo de estrella. Habría así una correlación a nivel cósmico entre el sistema estelar, tal y como lo concebimos en nuestra era, y el lenguaje. Es una saturación de la escritura que lo abarca todo, como lo expresa Basilio en *La vida es sueño* de Calderón:

Esos círculos de nieve,  
 esos doseles de vidrio,  
 que el sol ilumina a rayos,  
 que parte la luna a giros,  
 esos orbes de diamantes,  
 esos globos cristalinos,  
 que las estrellas adornan  
 y que campean los signos,  
 son el estudio mayor  
 de mis años, son los libros  
 donde en papel de diamante,  
 en cuadernos de zafiros,  
 escribe con líneas de oro,  
 en caracteres distintos,  
 el cielo nuestros sucesos,  
 ya adversos o ya benignos.  
 (Acto I, versos 624-639)

En Carlos de Sigüenza y Góngora (*Occidental planeta, Libra astronómica*), y en Sor Juana (*Primero sueño*), persiste esta visión del universo como una gran combinatoria de signos en movimiento, como el sistema estelar, del que formamos parte –un lenguaje que nos habla. En la cosmología sarduyana hay un hueco negro en el origen de esa combinatoria, que representa la explosión del inicio, y que se equipara, a lo largo de todo el sistema de Sarduy, a la falla, al error, al corte germinativo.

Ya hemos visto cómo *Cobra* denuncia la manera en que lo oriental se convierte en tópico de la literatura hispanoamericana, y cómo ese proceso forma parte de lo que he dado en llamar el subconsciente de la narrativa, o aun de la literatura hispanoamericana. Pero este proceso incluye sobre todo los elementos formales de la novela, según se había propuesto: personajes, argumento, lenguaje. En *Cobra* los personajes –al igual que en *De donde son los cantantes*, pero de

manera más radical aún— no tienen dimensión de continuidad o transcurso. Son, en este sentido, como los personajes de la épica, totalmente planos, sin interioridad —todo es externo en ellos, todo visible. Esto se debe a que Sarduy toca fondo, reduce la novela a su funcionamiento. Los personajes concentran, como los épicos, ideas, ideología: son representación, en el sentido más puro. El Cid encarna todos los valores del héroe según las creencias de su época, *es* ellas. Los personajes de Sarduy se forjan en el crisol de los valores puros, sin diluir, de la cultura hispanoamericana y occidental. Cobra y la Cadillac son opuestos correlativos al nivel del sexo artificial que representan. Por eso la Cadillac exhibe un machismo exagerado. El sexo se erige sobre la falla, es una forma de travestismo literario. El Teatro Lírico de Muñecas representa así el lugar de las transformaciones literarias y culturales, donde la escritura/cultura elabora los rasgos de cada individuo según las leyes de una combinatoria cuyo funcionamiento hemos venido observando a varios niveles. Antes de ser Traveler u Horacio, ya se han hecho decisiones culturales sobre estos entes de ficción que son más decisivas que sus características como personajes de *Rayuela*. El machismo latinoamericano parte de un sistema de valores que se ha erigido sobre el lenguaje; *Cobra* no denuncia el machismo sino demuestra su artificialidad, su base en un travestismo inherente al lenguaje mismo.

Otro tanto ocurre con la forma de hablar de los personajes, tan chocantemente artificial en *Cobra*. El personaje en Sarduy está hecho de los diversos discursos que lo atraviesan para traicionarlo y transformarlo constantemente. La novela tradicional, inclusive la del *boom*, hace lo mismo, pero lo reprime. La exagerada artificialidad es una manera de separar el lenguaje de lo que reprime su origen artificial, de lo que lo encubre. Como ya se manifestaba en *Gestos*, lo fingido agrade las leyes de la mimesis, las saca a la superficie. Y la multiplicidad de discursos a través de un mismo personaje desempeña la misma función —es una forma de extrañamiento, una estrategia mediante la

cual el lenguaje revela su alejamiento de la fuente. En este sentido el lenguaje de Sarduy es deliberadamente del exilio, del recobro.

Poco queda en pie (menos los pies de la protagonista) después de *Cobra*. Al terminar *De donde son los cantantes*, Sarduy había desmontado la ideología de «lo cubano» para reemplazarla con una versión más plural y dialéctica. En *Cobra* se han puesto de manifiesto los mecanismos de esa dialéctica, como cuando *Gestos* se «saca» el generador. Según ya sugerimos, esta ascesis, esta reducción del legado recibido, y el exterminio del sujeto metafórico, son la contrapartida de la pasión de *Cobra*, de su mutilación. Después de esta rigurosa deconstrucción pasamos con Sarduy a una recuperación de lo cubano, no a través de la ideología origenista, sino apropiadamente por el texto de *Paradiso. Maitreya*, la próxima obra de Sarduy, va a surgir de un pasaje de la novela de Lezama. Lo cubano es un texto.

3.

Los chinos dijeron que venían a Tibet a liberarnos del pasado y modernizar el país.

Dalai Lama

En octubre de 1950, las tropas de la República Popular China invadieron el Tibet. 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, de sólo quince años, 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 Pekín para suavizar la ocupación. Pero en marzo de 1959, una revuelta en la región oriental del Tibet 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 exilado 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 exilados visitaran el país para informar al monarca de las condiciones. Regresaron a la India con pruebas de que en el Tíbet había habido un holocausto de proporciones insospechadas. Un millón de tibetanos muertos de hambre o en presidio, y los 6254 monasterios del país devastados, en ruinas. Los exilados encontraron a la población más anti-china y religiosa que nunca<sup>4</sup>.

Cuando el Dalai Lama y sus correligionarios empezaron su éxodo en marzo de 1959, ya algunos cubanos 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 mar el mismo Estrecho. Trajeron consigo a Miami instituciones, cultos, objetos litúrgicos. La «santería» cundió en la Florida, Nueva Jersey y Nueva York, donde se instalaron los refugiados. En medio del extraño ambiente norteamericano, y con lo que había disponible, se comenzó un proceso de recuperación y preservación de lo cubano, no disímil del que habían llevado a cabo los esclavos africanos con sus culturas trasplantadas. Miami, Union City, partes de Nueva York se convirtieron en remedos de La Habana de los cincuenta. En las «botánicas» las yerbas del culto se vendían en atomizadores —en spray. Tropas e instituciones soviéticas ocuparon la isla, de donde al parecer habían huido hasta los orishas del panteón afrocubano. *Maitreya* tiende un puente metafórico entre lo sucedido en el Tíbet y lo ocurrido en Cuba. *Maitreya* es la novela del exilio.

---

<sup>4</sup> Tomo la información de Dalai Lama, *My Land and My People* (1962), Frank Moraes, *The Revolt in Tibet* (1960), y Lowell Thomas, Jr., *The Silent War in Tibet* (1959).

Como ya se indicó en el primer capítulo, *Maitreya* abre con «la muerte del maestro» —es decir, de un lama tibetano, sacerdote y dios— en el momento de la invasión china, y la huida de los monjes, que abandonan los monasterios. Como *El siglo de las luces* y *Paradiso*, el texto se va a urdir alrededor de la ausencia de una figura tutelar. En la novela de Carpentier se trata del padre de los jóvenes protagonistas; en la de Lezama, la del Coronel José Eugenio Cemí, padre del joven protagonista del mismo nombre. Estas tres novelas empiezan, o su mundo novelístico gira en torno a un problema de sucesión, de un hiato. José Cemí se inclina, como Esteban en *El siglo de las luces*, al arte, a la poesía, convirtiendo a Oppiano Licario en figura paterna que sustituye al Coronel. Cemí remonta su origen, sortea la falla, por el lenguaje poético que le transmite Licario. Carlos, Esteban y Sofía, solos en la casona habanera después del entierro del viejo comerciante, pronto tienen otra figura paterna: Víctor Hugues, que los lanza a aventuras vinculadas a los movimientos ideológicos y políticos que llevan a la independencia de Hispanoamérica. La novela empieza tras la muerte del padre y termina después de la revuelta del 2 de mayo en Madrid. Es sobre este «espacio contrapunteado», como diría Lezama (1957: 11), que *Maitreya* se despliega como un tejido conjuntivo, que destaca y cubre a la vez esas ausencias —*Big Bangs*, explosiones que ponen en movimiento la historia. Muerte del padre, revolución, hueco negro, *Maitreya* se engendra a partir de la relación que tiende entre esos momentos de dispersión y su recuperación en el presente ficticio del texto. Al hacerlo, la novela de Sarduy acude a un recurso retórico tan antiguo como la exégesis bíblica: la interpretación figural. Pero, antes de pasar al significado de este recurso, hagamos un recuento crítico de *Maitreya*, para ver en mayor detalle cómo se disponen en ella los elementos mencionados.

La acción de la novela empieza, como ya se ha dicho, en las montañas del Tibet, es decir, en las más altas del mundo. Es evidente, dentro de la geografía simbólica de Sarduy, que el Tibet representa

el Monte por excelencia, la morada de los dioses. Un lama muere en un monasterio desde el que ya se oyen los disparos de fusiles chinos. En la hora final, el maestro predice que renacerá «junto a las geometrías de un mandala, que se desmoronan devoradas por dos tipos de hongo, cerca de un arroyuelo [...] Me encontrarán en el agua, con los ojos cerrados. Seré el Instructor. Un arcoiris de anchas franjas me rodeará los pies» (Sarduy 1978b: 21). Los demás monjes queman el cadáver, en un rito funerario, y huyen del país, hacia la India. Allí encuentran un niño, a quien cuidan dos chinas, las hermanas Leng, cuya descripción a lo largo de la novela corresponde a las muñecas de Marta Kuhn-Weber. Lo encuentran en una bañera de plástico, con los ojos cerrados para que no les entre jabón. La bañera, por su forma y colores, corresponde más o menos a la profecía. El niño es sometido a las pruebas prescritas, las pasa todas, y los monjes lo declaran el nuevo Lama, el Instructor.



Marta Kuhn-Weber, *Madame Edwarda*, 1967. Tomado de *Poupées de Marta Kuhn-Weber* (1973). Paris: Imprimerie du Compagnonnage. Con imágenes de Antonio Gálvez y texto de Severo Sarduy.

Pero las Leng, para hurtar al niño a un pobre destino, en «dios sabe qué apeadero tibetano, [sentado en] un trono con tres cojines recubiertos por bandas de brocado, ante una colección de cuños y documentos oficiales» (Sarduy 1978b: 36), atraviesan la India en tren, y van a parar a Ceilán. Allí, en Colombo, fundan un hotel vegetariano, e instalan al niño como atracción principal, sacerdote de una secta budista *ad hoc*, con adeptos y dispensación de reliquias y consejos. Se junta al grupo una sobrina de las viejas, Iluminada Leng, que se dedica a «tarifar por las aceras lo que el destierro y un mes entre lechugas podridas en los mercados flotantes de Hong Kong le habían enseñado a no prodigar por un quítame esta paja» (44). Pero el niño, ya el joven Instructor, un buen día va al mar, donde se encuentra con un grupo de monjes ascetas que se dedican por entero a la meditación. Sube con ellos a un monte, y allí se pone a meditar: «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» (Sarduy 1978b: 51-52). Abúlico, después de esta experiencia, el Instructor se niega a responder a las preguntas de los clientes. Iluminada y su nuevo consorte, el Dulce, se van al darse cuenta de la quiebra del negocio. El Dulce —«antiguo cocinero mandarinal convertido por las viejas al mensaje», pero también pintor de «paisajes estilizados» (53)— e Iluminada se van a Cuba, en un barco que hace escala en Colombo. Mientras tanto, el Instructor se deja morir, las Leng lo someten a un rito funerario parecido al del maestro en la primera parte, y luego se dividen los adeptos en dos sectas que luchan por sus reliquias. Estas regresan una noche al Tíbet, donde «sobre un abismo nevado, cerca de dos monasterios vacíos cuyos techos superpuestos disimulados bajo planchas de zinc denunciaban cuarteles chinos, tomaron forma de

un cuerpo que se desune, que se va a dispersar como un puñado de yakis lanzados al aire» (Sarduy 1978b: 81). La descripción de los huesos, particularmente de la calavera, es una repetición literal de la del maestro al principio de la novela. Con esto se cierra la primera parte.

La segunda parte de *Maitreya* está dividida en cuatro secciones, intituladas alternativamente «El Puño» y «El Doble», y subdivididas cada una a su vez en dos. Comienza la acción de esta segunda parte con el nacimiento de las Tremendas, mellizas mestizas, en Sagua la Grande, ciudad del norte de la provincia de Las Villas, en Cuba. Allí ha ido a parar Luis Leng, hijo de Iluminada y el Dulce. Sagua la Grande es conocida, entre muchas otras razones, por su colonia china, dedicada al comercio de víveres, la lavandería y la repostería menor. Recuerda Manuel A. García Iglesias «un pequeño local, de una sola puerta, que estaba situado en la calle de Carmen Ribalta frente al hotel Siglo xx, donde confeccionaban las famosas “calabacitas de chino”, alegrías de coco –blancas y prietas– motoristas, matahambres, matagallegos, rositas de maíz con miel, boniatillos, tabletas de ajonjolí, y todo lo que se pueda pensar en esas especialidades» (García Iglesias 1980: 18). Desde 1880 contaban los chinos de Sagua con el Casino Chong Wah, que según García Iglesias, tuvo su albergue social ya para 1925. Luego muchas de las «bodegas» (tiendas de víveres) de chinos, como la de los Chong, se convirtieron en parte integral de la vida del pueblo. Es evidentemente por esta razón que *Maitreya* pasa de Ceilán a Sagua la Grande, pero hay más.

Las jimaguas son «recibidas» por Mantónica Wilson, una de tres conocidas parteras de Sagua (las otras: Tranquilina Duquesne y Dolores Hidalgo), a quien, de las tres, cupo en suerte ayudar a nacer al más ilustre de los hijos de la colonia china sagüera, Wifredo Lam, de quien también fue madrina. Es ese «ahijado de la curandera» que «había pintado los muros de un rojo parduzco, seco, sangre rupestre...» (Sarduy 1978b: 88). Varias descripciones en la novela lo son de cuadros de Lam, el más alto representante de la mezcla de lo

chino, lo negro y lo blanco en Cuba, cuya obra es la verdadera clave del «orientalismo» de Sarduy<sup>5</sup>.

En Sagua, las *ibeyes*, mellizas dioscúricas como Auxilio y Socorro y como las hermanas Leng, descubren que tienen poderes adivinatorios y curativos. Viven de estas facultades en una casona parecida a la de las Leng en Colombo, hasta que, con la primera menstruación, pierden sus poderes. Se dedican al canto y a la ópera china, una de cuyas representaciones es organizada por Cheng Ching, «viuda exilada y autora de cinco revistas musicales, y vestuario directamente importado de Formosa» (Sarduy 1978b: 92). En esta representación –que sólo por la coreógrafa ya recuerda el exilio de los monjes al abrirse la obra– se anticipa un retorno a las escenas del inicio: «Tomadas de la mano [las Divinas] y tiesas llegaban a una región montañosa y nevada, con torres en las cimas y banderines blancos» (93). En Sagua, las jimaguas son seducidas por Luis Leng, que las engatusa «a las dos por igual con el anecdotario ceilanés de sus padres» (94). De Sagua la escena cambia bruscamente a Miami, a donde han ido a parar, evidentemente después de la Revolución cubana, La Tremenda –una de las jimaguas– y Luis Leng, junto con un pintor sagüero enano (a quien llaman los exilados Pedacito de Cuba). Luego llega la Divina, lanzada al parecer desde un helicóptero. Son «adeptas [...] del pequeño atorrante indonesio descubierto en una palangana, que a su paso había diseminado la técnica de la iluminación por el asombro» (Sarduy 1978b: 109). Este culto se lo deben a Luis Leng, que ya desde Sagua tenía un altarito con las dos viejas Leng y el niño. Pero en Miami, las Tremendas también se hacen adeptas al *fist fucking*, es decir, a introducirse en el ano el puño. Pertenecen a la

---

<sup>5</sup> Aparte de la coincidencia étnica entre Sarduy y Lam –hispano-afro-china: cubana– y la convivencia en París, ambos tienen una aproximación litúrgica al arte, y en ambos hay un erotismo agudo en la base de toda creación. Sobre Lam, véase Ortiz 1950a. Agradezco a Enrique Pupo-Walker el obsequio de esta obra, de tan difícil acceso.

«secta naciente del templete a mano: “f.f.a.” Fist Fucking of America» (Sarduy 1978b: 110). Se mudan a Nueva York, donde Luis Leng abre un restaurante, Jardín de los Song, que es una parodia del cuento de Borges «El jardín de senderos que se bifurcan». Claro, *song*, son, canción en inglés; jardín de donde son(g) los cantantes.

En Nueva York, las Tremendas se dedican por entero a la nueva secta, que se hace cada vez más rígida en sus preceptos y prácticas, adoptando el vocabulario del marxismo-leninismo en lo tocante a la ortodoxia y militancia. Cuando encuentran a Leng en su tugurio, La Tremenda «desinfla para siempre a la Divina» por celos. Aquí se nos da una biografía completa del chino, donde se revela que es un personaje de *Paradiso*, la novela de Lezama. En efecto, el énfasis es mío, es una paráfrasis del texto lezamiano, mientras que lo que sigue es lo añadido a la biografía de Leng:

*(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 Carolina. 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 se rebela en 1868. 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 [en Miami], 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 exhuberancia en el exilio, habían vuelto a París, donde la destreza de ambos para el adobo de los camarones había encontrado merecidas reverencias.)* (Sarduy 1978b: 114)

Resulta evidente, pues, que *Maitreya* es una especie de ampliación de un fragmento del texto de Lezama, a lo cual tendremos que regre-

sar. Lo que nos interesa aquí es que Leng, radicado en Nueva York, funda El Jardín de los Song, donde sostiene relaciones con La Tremenda, que ahora canta óperas en una boite boricua del *downtown*.

Reaparecen las hermanas Leng como dos brujas llamadas Las Tétricas, y tratan con aparatos electrónicos de echarle a perder la voz a la Tremenda. Pero ésta va al estudio de un escultor hiperrealista –John de Andrea– que le hace un doble perfecto que atraiga los rayos de las armas empleadas por las Tétricas.

Drogada, la Tremenda patina por una calle neoyorquina de noche, hasta llegar a una fuente en Washington Square. Del agua surge un personaje –un chofer iraní– del que se enamora. Con él aparece, junto con los demás personajes, inclusive el enano pintor sagüero, en el Oriente Medio. En Irán, durante el *boom* petrolero, fundan un emporio de masajes, *fist fucking* y otras prácticas sadomasoquistas para emires enriquecidos. El enano, sin embargo, se propasa con un cheik que lo acusa de abusar de «la tolerancia califal para librarte a un manejo de trastienda y violar los anales del imperio» (Sarduy 1978b: 161). Son apresados y conducidos a través del desierto.

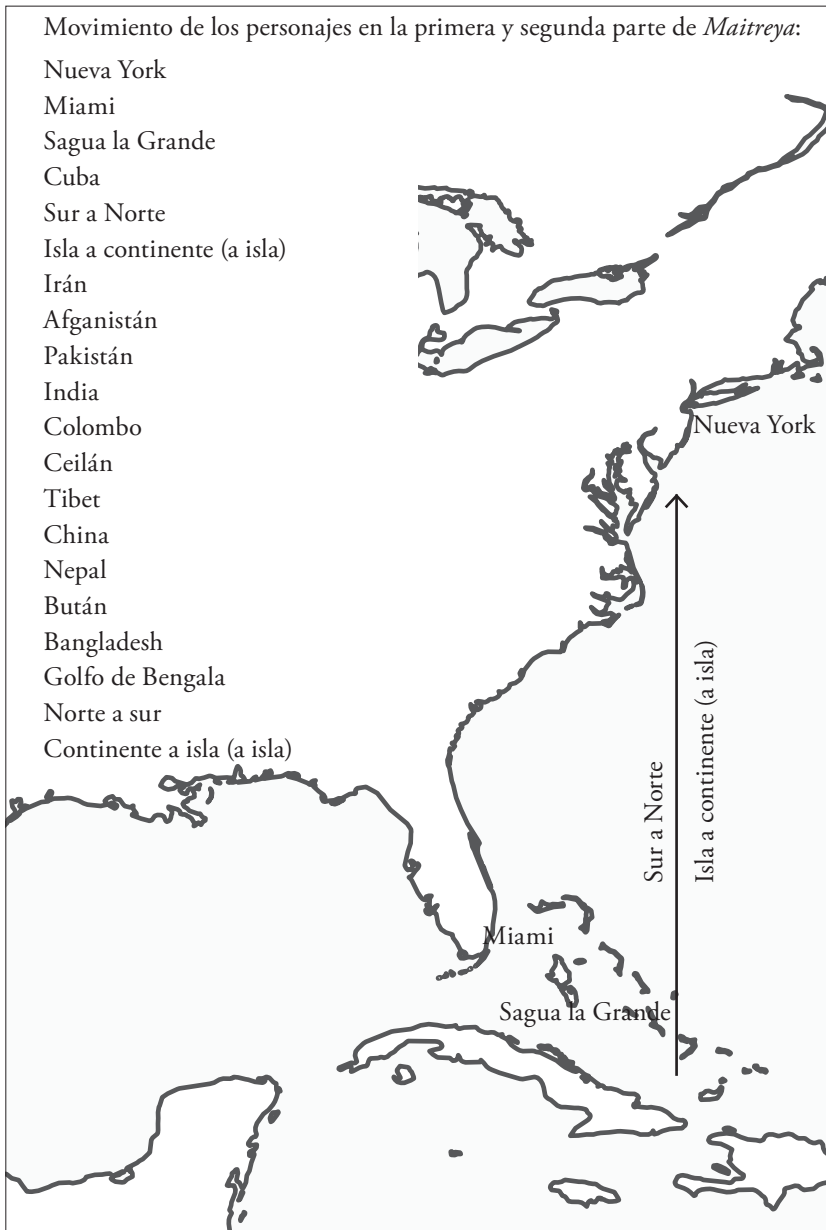
Se instalan en un viejo Hotel de France, probablemente en Argelia, donde luego de tomar un brebaje la Tremenda y el enano ven las letras del nombre del profeta chisporrotear. El enano prepara la escena, en la que el chofer iraní penetra a la obesa –por donde dictan las rectas reglas de la secta–, que al poco tiempo pare un engendro con membranas entre los dedos. Al final, entierran al engendro y al enano juntos, y la Tremenda, que ha desaparecido, reaparece en Afganistán, donde es objeto de un culto local. Pero ella huye al sur, para ilustrar «la impermanencia y vacuidad de todo» (Sarduy 1978b: 187).

*Maitreya* es la obra de Sarduy donde mayor tensión existe entre la proliferación de detalles nimios a todo nivel y los bloques más grandes que la configuran. De ahí que el recuento anterior sea una reducción, aunque necesaria, brutal de la novela. A diferencia de *Cobra*, donde el proceso de ascesis va limitando la prosa a una serie de rígidas



fórmulas, *Maitreya* despliega todo un registro de recursos retóricos y fónicos que persiguen una belleza literaria bastante convencional, con la diferencia de que éstos son tantos que abruman y hacen perder el sentido global de cada unidad y de la obra en general. Esta crisis del sentido y su relación con las partes que componen la obra, aun a la más ínfima escala, es claramente uno de los temas principales de la misma, y está vinculada a su vertiente oriental, así como su relación con la obra de Lezama y la tradición literaria cubana. La crisis surge del hecho de que, a pesar de la riqueza de detalles, las unidades mayores muestran su contorno, invitándonos a interpretaciones generales de la obra que sometan todos los detalles dispersos a una focalización de sentido –si bien, como hemos indicado, resulta evidente que violentamos el texto al hacerlo. De todos modos, para poder analizar esta tensión, tenemos que observar esos contornos que asoman sus bordes tras la proliferación de detalles. Como en *De donde son los cantantes* y *Cobra*, las configuraciones más visibles y sugestivas son geográficas.

Por sensibles que seamos a los pormenores estilísticos y alusivos de *Maitreya*, no podemos dejar de observar que en ella se conjugan, de manera sistemática, momentos históricos y lugares geográficos llenos de significación. Si observamos los dos mapas contiguos de la página anterior, 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 del Norte), de donde van a una isla (Manhattan), y de ahí de nuevo a un continente (África/Asia). Si nos fijamos ahora en el mapa de la página siguiente notaremos que, además de las repeticiones ya vistas, hay una especie de circularidad en el periplo de los personajes, circularidad que no se





cierra al final, ya que éstos no regresan al Tibet. Si traducimos el viaje a la geografía simbólica que ya hemos podido discernir en Sarduy, la novela empieza en el monte, que en este caso es la cordillera más alta del mundo, y termina en el llano, que aquí es o el desierto, o las estepas nevadas de Afganistán. Hay aquí una circularidad implícita, ya que vamos del blanco al blanco, del vacío al vacío, del principio/final al principio/final, de la muerte a la muerte, que es tal vez la clave de este barajar geográfico —el viaje es superfluo, no conduce a un lugar diferente, sino que nos regresa al punto de partida, o quizás nunca salimos del punto de partida. Las repeticiones en que se basa el cotejo de lugares geográficos crea esta impresión de inmovilidad, contra el desplazamiento vertiginoso de los personajes por el mapa. Ceilán y Cuba se parangonan no sólo por ser islas cercanas a continentes, sino también por una serie de coincidencias como la existencia de palmas y la importancia de la industria azucarera. Es más, toda la India —por las mismas coincidencias— es en Sarduy una representación de Cuba, y el Oriente en general, como ya se ha dicho en varias ocasiones, la realidad del error de Colón, que quiso ver en Cuba Cipango. Por lo que si seguimos con este mareo de conceptos e imágenes, los personajes, al pasar de Ceilán a Cuba, pasan del Asia real pero quimérica de Colón, al Asia equivocada, pero descrita como tal, que es América. No desentona el que la capital de Ceilán se llame Colombo, ni que el pueblo cubano al que van los personajes —Sagua la Grande— tenga una gran colonia china, y sea la cuna de Wifredo Lam, el gran pintor cubano afro-chino. Si, como habíamos visto, el Oriente es en Sarduy el origen falso, mortal, su presencia a lo largo de *Maitreya* es constante, desde el Oriente «verdadero» hasta el Oriente de las fondas chino-cubanas de Sagua la Grande y Manhattan, como la «Asia de Cuba».

Este vasto montaje geográfico tiene su contrapartida histórica en la serie de revoluciones cuyos ecos afectan a los personajes, impulsándolos en sus movimientos por el mapa. La novela empieza con la



invasión china del Tibet, que ocurre poco después de la Revolución china, en 1950, según se indicó. En 1959, después de la revuelta contra la ocupación china, el Dalai Lama y miles de sus adeptos se van al exilio. La Revolución china, por lo tanto, sólo aparece por sus efectos, como el sonido de una detonación, que percibimos después de ver el chispazo del estallido. Lo mismo ocurre con la Revolución cubana, que es la próxima por la que se ven afectados los personajes. Después de las escenas en Sagua la Grande, pasamos bruscamente a Miami, donde de la Revolución lo que vemos es un gran mural pintado por el enano, que contiene en una esquina la imagen de unos barbudos en la jungla. Por último, en 1970 pasamos a Irán, donde la revolución contra el Sha echa a perder el negocio de masajes y otras prácticas de los personajes. Los personajes siempre existen, pues, en los bordes de la explosión histórica, en su *après coup* o contragolpe. En el exilio. Tenemos entonces que, así como los paisajes se repetían y barajaban, los acontecimientos históricos hacen otro tanto. China, Tibet, Cuba, Irán: empezamos por la Revolución china, que es comunista y exila a los dioses; pasamos a la revuelta en el Tibet que es religiosa, contra la ideología de origen occidental; pasamos a la Revolución cubana, que termina entronizando el marxismo leninismo, y terminamos con Irán, donde se hace una revolución religiosa contra la injerencia de Occidente. Hay, por lo tanto, al nivel histórico la misma circularidad que vimos en el geográfico.

Estas unidades mayores de significación, por así decir, repiten un mensaje único: la reiteración, la circularidad que surge de una aparición repetida de la diferencia, que luego revela no serlo. Todo se parece al final, todo se repite, nada es suficientemente distinto para poder designarse único. La diferencia es una estrategia. Lo que tanto el mapa de la página anterior como el recuento de acontecimientos históricos recuerda es una figura retórica que se me antoja más propia del barroco que la propia elipsis propuesta por Sarduy: el 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 180 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. Recordemos la definición de la figura, acudiendo al *Diccionario de la Academia*: «Inversión de los términos de una proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior». Este proceso de inversión hace que la «esencia» de cada miembro dependa por completo de su posición —que ésta sea, por lo tanto, efímera y aparential, un simulacro. El funcionamiento del retruécano, figura helicoidal, es lo que articula las formas mayores y las menores, lo que da unidad formal al texto de *Maitreya*. Es también la figura que mejor expresa el trasfondo budista de la obra, particularmente la idea central de éste sobre el carácter fenoménico de la realidad. La interpretación figural dará el sentido, el retruécano la forma.

En *Maitreya* el budismo desempeña un papel análogo al de las religiones afrocubanas en *De donde son los cantantes*<sup>6</sup>. Es un modelo histórico de textualidad contra o sobre el cual se urde el texto de la novela. El budismo es pertinente en *Maitreya* desde el mismo título: *Maitreya* es el buda futuro, que aparecerá al cumplirse las profecías, en un momento de plenitud paradisíaca. En términos occidentales *Maitreya* es una profecía milenarista, de ahí el carácter figural de la novela. Como tema o escenario histórico, el budismo representa en

---

<sup>6</sup> Mis magros conocimientos del budismo provienen de un libro citado por el propio Sarduy, las *Buddhist Scriptures*, escogidas y traducidas al inglés por Edward Conze. Es decir, mis conocimientos son como los de los personajes de Sarduy; del momento y atrapados al vuelo en la diáspora. Uno de los temas de Sarduy es que —contra lo que sugiere Paz— nuestro conocimiento de lo oriental es siempre de profanos.

esta obra la ruina de las religiones tradicionales ante el avance de la modernidad y la recuperación de lo sagrado desde el exilio, tema que como ya se ha indicado se repite en la obra de Sarduy. En *De donde son los cantantes* Dolores sufre un destino afrocubano al causar la irritación de los orishas, y Auxilio y Socorro están unidas por el mito de los «jimaguas» o «ibeyes» yorubas. El libro mismo, en su división cuatripartita, es como el cosmograma bakongo estudiado, y el color blanco –simbólico de la muerte– es de gran significación en la novela. El budismo también da la clave para la interpretación del argumento de *Maitreya* y la factura de los personajes. El budismo sostiene que la persona es una serie de estados mentales que no están necesariamente unidos por un ser continuo subyacente; hay varias transmigraciones o resurrecciones. El estado de nirvana se alcanza mediante la aniquilación del deseo, de la sed, que pone fin a las transformaciones. Los personajes evolucionan en *Maitreya* por una serie de cambios de este tipo, no según el convencionalismo del desarrollo de la novela tradicional, como se pudo observar en el resumen del argumento. El tema de la muerte del autor, de su eliminación, se resuelve aquí también en relación a esta doctrina budista, que está vinculada a la idea central de la impermanencia de todo. En *Cobra*, según se vio, la muerte del autor está implícita en el lacerante sacrificio ritual a que se somete al protagonista. En *Maitreya* se ha eliminado la violencia del corte. El impulso inicial –la voz del maestro– es un sonido inarticulado (*om*, en el cántico ritual), el viento que atraviesa su calavera, que asume la forma de una concha marina. Espiral del comienzo, en cuya estela se van diseminando y expandiendo las sílabas, los fragmentos, igual que los huesos del maestro lanzados al aire; tiro de dados, como el de Mallarmé (los dados se hacían de hueso), que no va a abolir el azar sino que va a acatar su autoridad contingente, *ad hoc*. Ese tiro de dados/huesos, por cierto, está en el inicio de *Maitreya* en otro sentido; repite una escena crucial de *Paradiso*, la de la tirada de los yaquis, a la que se alude en la cita ya vista del retorno de las reliquias, y que



según Lezama fue el origen de *Paradiso* en su mente. Aquí establece *Maitreya* un paralelismo entre la doctrina budista y la teoría cosmológica del *Big Bang*. Las partículas están en expansión, como las sílabas del lenguaje según el tantrismo –esta expansión determina la gordura de los personajes de la segunda parte, las Tremendas, cuyo modelo pictórico, por supuesto, es la obra de Botero. El texto de *Maitreya* es, a su vez, una expansión o ampliación de un fragmento del de Lezama. La biografía de Luis Leng dilata el fragmento de *Paradiso* antes citado. Este efecto de expansión repercute en escenas donde evidentemente el personaje ha tomado una droga, o también cuando una escena relativamente amplia se refleja en una superficie pequeña, como cuando toda la habitación se dibuja en una gota de semen sobre el glande de Leng<sup>7</sup>.

La posible interpretación de *Maitreya*, aun como alegoría del budismo, choca contra dos preceptos doctrinales del mismo: el primero es que Buda se negó a dar respuesta a las preguntas que la tradición occidental considera fundamentales (unidad del ser, límites del universo, realidad de la existencia); el segundo, más cerca del tantrismo, afirma la relativa autonomía del fragmento, dudando de la posibilidad de integrarlo a un todo coherente y armónico. De este modo, el todo sería como una enorme galaxia de la que sólo podemos ver parte, con la cual tenemos que contentarnos, sin aspirar a abarcarla toda. Sarduy ha dado este método como manera de leer *Paradis*, la obra de Philippe Sollers; un regodeo en las sílabas y sus combinaciones que rehúsa pasar a segmentos sintácticos mayores, divididos, cortados por reglas de puntuación que remedan la respiración humana, y que así pretenden naturalizar la escritura: «*Paradis* remite por lo tanto a modelos paleográficos planos, sin ficción de

---

<sup>7</sup> Sobre el tantrismo me he informado en *Conjunciones y disyunciones*, y sobre todo en *The Tantric Way: Art, Science, Ritual*, de Ajit Mookerjee y Madhu Khanna (1977). El paralelismo entre el tantrismo y la ciencia contemporánea en Sarduy proviene de este libro, citado en el trabajo de Sarduy (1978d) sobre Sollers.

profundidad, figuración sin fondo de iluminaciones, grafía continua, filigranas y arabescos, oro ensartado que suscita una lectura sin cortes entre las palabras, escanciada, no por los conceptos que éstas simulan, sino únicamente por las leyes de su propio ritmo» (Sarduy 1978d). Sarduy pide, para este tipo de texto, una lectura en *close-up*, como si nos acercáramos demasiado a una pizarra para perder de vista el todo, y con la nariz casi sobre el encerado, leyéramos las palabras dentro del campo visual limitado que nos quedara. La negativa a responder a preguntas trascendentales, y la insistencia en la autonomía del fragmento, o de los núcleos formados por varias partículas, parecen obviar la posibilidad de interpretar la obra, de sacar de ella un tema o mensaje al que se sometan todos sus componentes. De ser así, tendríamos que leer *Maitreya* como la expansión de un pasaje de *Paradiso*, texto sagrado que representaría aquí la tradición recibida, el canon. *Maitreya* es otra versión de *Paradiso*, ya que según vimos, en la doctrina budista Maitreya, el tiempo de Maitreya, es una figuración del paraíso: *ParadisolMaitreya*. Antes que alegoría del budismo, *Maitreya* parecería ser una práctica textual del mismo, aplicada a la tradición literaria. Pero aun esto se complica, porque a diferencia de *Paradiso*, *Maitreya* sí está dividida en períodos sintácticos por una puntuación convencional, y los fragmentos mayores sí parecen apuntar a significados rescatables, como la reiteración de paisajes y acontecimientos estudiada revela, aun si estos significados son negativos.

Pero incidamos en esta lectura de *Maitreya* como continuación de *Paradiso*, o mejor, como expansión de un pasaje del texto de Lezama. La escena a que nos referimos más arriba es aquella en que Rialta, madre de José, se pone a jugar a los yaquis con sus hijos pequeños, poco después de la muerte de su marido, el Coronel José Eugenio Cemí. Hay insinuado un complejo juego numerológico en este deslumbrante texto, ya que a medida que Rialta lanza la pelota, va recogiendo un número creciente de yaquis, hasta que, con el doce,

tiene la visión, como si un álgebra superior determinara la forma que ésta toma:

Las losas eran para los cuatro jugadores de yaquis un cristal oscilante, que se rompía silenciosamente, se unía sin perder su temblor, daba paso a fragmentos de telas militares, precisaba rípidos tachonazos, botones recién lustrados. Desaparecían esos fragmentos, pero instantáneamente reaparecían, unidos a nuevos y mayores pedazos, los botones iban adquiriendo sus series. El cuello de la guerrera se iba almidonando con más precisión y fijeza, esperaba el rostro que lo completaría. Rialta, tranquilamente alucinada, iba aumentando en la progresión de los yaquis, se iba acercando al número doce, como quien adormecida sube una escalera, llevando un vaso de agua con tal seguridad que sus aguas permanecen inmóviles. El contorno del círculo se iba endureciendo, hasta parecer de un metal que se tornaba incandescente. De pronto, en una fulguración, como si una nube se rompiera para dar paso a una nueva visión, apareció en las losas apesadas por el círculo la guerrera completa del Coronel, de un amarillo como oscurecido, aunque iba ascendiendo en su nitidez, los botones aun los de los cuatro bolsillos, más brillantes que su cobrizo habitual. Y sobre el cuello endurecido, el rostro del ausente, tal vez sonriéndose dentro de su lejanía, como si se alegrase, en un indescifrable contento que no podía ser compartido, ver a su esposa y a sus hijos dentro de aquel círculo que los unía en un espacio y en un tiempo coincidentes para su mirada. Penetrando en esa visión, como dejada caer por la fulguración previa, los cuatro que estaban dentro del círculo iluminado tuvieron la sensación de que penetraban en un túnel; en realidad, era una sensación entrecortada, pues se abría dentro de un instante, pero donde los fragmentos y la totalidad coincidían en ese pestaño de la visión cortada por una espada. (Lezama 1968: 216)

La cifrada visión de Rialta configura la imagen del Coronel, sobre el espacio cuadriculado del piso, como si las partículas dispersas de la imagen paterna se ensamblaran impelidas por la geometría mágica del juego. Es notable que la figura del Coronel se rehaga de

abajo hacia arriba, quedando por un momento como decapitada. Al reescribir esta escena en *Maitreya*, Sarduy también separa la cabeza del cuerpo del maestro, según ya indicamos. Sarduy repite además el movimiento de ascensión de los yaquis, que en el aire dispersan el cuerpo paterno. La bóveda craneana es templo y morada del logos; la cabeza signo de identidad, depósito de conocimiento y vehículo de la voz. La convergencia y dispersión de los yaquis en Lezama y los huesos en Sarduy señalan la ruptura y continuidad de la tradición recibida. Los yaquis-huesos son como las sílabas de un texto mayor que restauramos a la vez que diseminamos —*corpus* al que restituimos la cabeza perdida, al que regresamos su semblante. La visión de Rialta, momentánea conjunción de guarismos, sugiere que persiste un logos ordenador tras la muerte del Coronel, que el texto no está decapitado.

En Sarduy, la cabeza, volátil y en expansión, disemina todos estos significados, los amplía como una foto que agrandamos tanto que los puntos negros rebasan los contornos de las formas. El parentesco del texto de Sarduy con el de *Paradiso* es evidente; un anticipo de la novela publicado en *Vuelta* 16 (véase Sarduy 1978e) que contiene este fragmento está dedicado a Lezama. Después de incinerar el cuerpo del maestro, los discípulos ponen los huesos sobre un tapiz de lana blanca, «sin perturbar su orden», y luego de agitarlo como si tamizaran, los lanzan al aire.

Los restos subieron primero a igual nivel, girando rápidamente sobre sí mismos, homóplato-bumerang blanco, hasta la altura de un granero, o de un chörten de piedras apiladas; quedaron un instante sus pendidos sobre el vacío, fijos, como una banda de pájaros boreales ante un peligro; luego iniciaron a distintas alturas, según su peso, un descenso lento. 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 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 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. (Sarduy 1978e: 23)

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, la voz del maestro, a un ritual de dispersión y recuperación. Es de notar que la cabeza volante traza una figura helicoidal en el espacio, especie de retruécano visual, que convierte la cabeza elidida del Coronel en concha marina por la que mana un sonido sin hiatos. Podemos imaginar un Magritte en que el busto, con guerrera, del Coronel tuviera encima no una jaula, sino una enorme concha marina, y cuya boca fuese la cavidad rosada, pero hacia el fondo oscura, enmarcada por la espesa valva. El fragmento sobre Leng convertido en *Maitreya* es la práctica expansiva que la teoría implícita en este pasaje esboza. El texto es la ampliación del fragmento de otro mayor, a la vez que una inversión. La expansión es de *un* fragmento de ese texto mayor, lo cual parece establecer una relación de dependencia, muy familiar en la tradición postromántica. Este *statu pupilari* parecería condenar el nuevo texto a la ironía, tropo mayor de esa tradición. Pero precisamente la fragmentación del maestro –de su cuerpo, yaquis, huesos– le resta un significado global, lo condena, en vez, al espejeo del retruécano, o de la figura helicoidal. Porque el fragmento, al ampliarse y convertirse en el nuevo texto, es superior a la partícula de donde surge. Desde un aspa de la hélice, *Paradiso* es *Maitreya*; desde la otra, *Maitreya* es *Paradiso*. El viento impersonal que atraviesa la calavera/concha es el mismo que mueve los molinos de plegarias en las cimas nevadas del Tibet. Estos molinos son la metáfora más común del propio texto en la obra de Sarduy: signos en rotación. Yaquis, huesos, sílabas, todo

está en expansión, todo es atravesado por un viento cósmico que logra abolir al sujeto metafórico, que lo difumina sin sacrificarlo. Así cualquier fragmento de *Paradiso* puede convertirse en una *Maitreya*. El budismo es lo que inspira a Sarduy a este desmantelamiento del tropo mayor del postromanticismo, la ironía<sup>8</sup>.

La eliminación de la ironía equivale a la abolición de la perspectiva en pintura, a quitarle al cuadro ese punto de fuga donde se encuentran la intención del pintor y del espectador, que repite la posición de uno en el otro. La ironía surge cuando hay un desajuste entre ambos focos, sugiriéndose que la intención del autor sobrepasa o se queda corta en su actividad significativa. La ironía supone un saber trascendental que informa las figuras. De ahí precisamente que en *Maitreya* se parodie a Borges —ese maestro de la ironía a través de su cuento «El jardín de senderos que se bifurcan». El tugurio de Leng en Nueva York, El Jardín de Song, ofrece una perspectiva que junta los senderos en el último cuarto donde cocina Leng sus recetas chino-cubanas: «El enano y las otras gasolinas, viendo a su máximo líder perderse en los senderos, que se reúnen en el último cuarto, del Jardín...» (Sarduy 1978b: 115). El texto de Sarduy pretende alcanzar una superficialidad absoluta, que niegue el saber trascendental que la teología negativa de Borges siempre supone. El texto elimina, de esta manera, la intertextualidad, ya que para que ésta exista tiene que haber una jerarquización temporal, o de otra índole, que diferencie los textos que se juntan. Ni ironía ni parodia

---

<sup>8</sup> En un lúcido ensayo, Gustavo Pellón demuestra cómo Sarduy, tanto en *Cobra* como en *Maitreya*, se vale de un recurso llamado por el crítico «indecisión paradigmática» para manifestar un proceso de ironía interminable, una indecisión permanente ante las opciones que el lenguaje ofrece. Pellón ve con claridad que este nirvana postestructuralista —el término es de Kristeva, a quien critica con razón— es posible sólo temáticamente, ya que en el despliegue, en la actuación o *performance* del discurso, sí se hacen decisiones. Para desvirtuar el idealismo kristeviano, Sarduy presenta una versión desacralizada de las religiones orientales, como se ha venido exponiendo aquí. Véase Pellón 1983.

—sin anterioridad o diferencia son imposibles—, *Maitreya* aspira a alcanzar un nirvana textual, que corresponde a su título. No hay carencia, no hay deseo. Por eso la ausencia de sacrificios y de violencia en esta novela, en contraste con *Cobra*. Sin embargo, como hemos visto, hay argumento en la novela, un antes y un después que se articula en base a las profecías del maestro al morir y sus sucesivas reencarnaciones, hasta el nacimiento del monstruo al final de la obra. Es aquí donde entra en juego la llamada interpretación figural.

Como en las anteriores novelas de Sarduy, la genealogía no vertebrada la obra, no marca el tiempo. Los personajes aparecen o desaparecen siguiendo otras reglas de reproducción: el Instructor tiene dos nacimientos, el mítico que le atribuyen los monjes, y el desconocido por las Leng, que lo han recogido de un hospicio. No hay vínculo de sangre. Luis Leng sí nace de Iluminada y el Dulce, pero su apellido señala una genealogía matrilineal, cuyo origen desconocemos, ya que Iluminada es una sobrina de las viejas de antecedentes inciertos. Las Tremendas nacen unidas como pareja dioscúrica, pero no sabemos de quién. El chofer iranio que funge de padre del engendro que para la Tremenda por vía estrecha se le aparece a ésta en una fuente del Washington Square. No sabemos su procedencia. En el texto surge del agua como una figura mítica, pero sabemos que su aparición se narra desde la perspectiva de la Tremenda, y que ésta anda drogada. Como hemos visto, estas transformaciones podrían ser transmigraciones, según la doctrina budista; tal vez todas estas metamorfosis de los personajes sean reencarnaciones del Maestro, y hasta podría suponerse que toda la obra es su sueño después de la muerte. En todo caso, existe una relación entre los diversos incidentes de la novela que milita contra el aparente desorden de los fragmentos, aunque ésta no se valga ni de la metáfora de la genealogía, ni de la metáfora de la causalidad narrativa. Esa relación es, apropiadamente, figural.

Parafraseando a Auerbach, cuyo ensayo «Figura» es la exposición más completa del proceso, la profecía figural implica la interpreta-

ción de un acontecimiento terrenal a través de otro<sup>9</sup>. El primero significa el segundo; el segundo cumple y completa el primero. Ambos continúan siendo acontecimientos históricos; sin embargo, ambos vistos así tienen algo de provisional e incompleto. Apuntan el uno al otro, y ambos anuncian algo futuro, algo que todavía no ha llegado, que será el suceso real, presente, definitivo. Esto no ocurre así únicamente en las prefiguraciones del Antiguo Testamento, que señalan la encarnación y la proclamación del evangelio, sino que éstos son en sí también figuras, la promesa del final de los tiempos y del verdadero reino de Dios. Por lo tanto la historia, con todo su poder concreto, permanece siempre como figura, oculta y necesitada de interpretación. A esta luz, la historia de ninguna época tiene jamás la autosuficiencia práctica que, desde el punto de vista tanto del hombre primitivo como de la ciencia moderna, reside en el hecho cumplido, fáctico. Toda la historia, en vez, queda abierta y sujeta a interpretación, apunta a algo que todavía no se revela del todo, y por lo tanto lo provisorio del suceso en la interpretación figural es fundamentalmente distinto de la falta de definición de los acontecimientos en la visión moderna del desarrollo histórico. En el concepto moderno de la historia, el acontecimiento provisional es tratado como un paso en un proceso horizontal ininterrumpido; en el sistema figural la interpretación se busca siempre desde arriba. Los acontecimientos no son considerados por su relación ininterrumpida de unos con otros, sino desgajados, cada uno individualmente, cada uno relacionado a otro que ha sido prometido pero que no está aún presente. Mientras que en la visión moderna el acontecimiento es siempre autosuficiente y constatable, al paso que su interpretación es incompleta, en la interpretación figural el hecho queda subor-

---

<sup>9</sup> El ensayo de Auerbach apareció originalmente en *Neue Dantestudien*, pero traduzco y parafraseo de la versión en *Scenes from the Drama of European Literature: Six essays* (1973). La University of Minnesota Press sacó una nueva edición de este hermoso libro en 1984, con prólogo de mi buen amigo Paolo Valesio.



dinado a una interpretación que está totalmente asegurada desde el principio. El acontecimiento surge según un modelo ideal que es esencialmente un prototipo situado en el futuro, y hasta ahora solamente prometido. Este modelo situado en el futuro e imitado en las figuras recuerda nociones platónicas, pero las figuras nos llevan aún más lejos, porque cada modelo futuro, aunque incompleto como historia, está ya cumplido en Dios, y ha existido por toda la eternidad en su providencia. Las figuras que los encubrieron, y la encarnación en que reveló su significado, son por lo tanto profecías de algo que siempre ha sido, pero que seguirá oculto a la humanidad hasta el día que pueda contemplar al Salvador *revelata facie*, tanto con los sentidos como con el espíritu. Por lo tanto las figuras no son sólo provisorias, sino además la forma provisorio de algo eterno e intemporal. Anticipan no sólo al futuro concreto, sino también algo que siempre ha sido y siempre será, o algo que tiene que ser interpretado, que en efecto será cumplido en un futuro real, que siempre está presente, cumplido en la providencia de Dios, para quien no existen distinciones de tiempo. Esta cosa eterna está ya figurada en las figuras, siendo por lo tanto la realidad fragmentaria y provisorio, y la realidad encubierta y eterna.

La trabazón de acontecimientos en *Maitreya* obedece a un plan figural, cuyo cumplimiento es el engendro que pare la Tremenda al final de la obra. Cada acontecimiento existe en función de otro que anuncia, y ambos son en virtud de un cumplimiento al final. Ya hemos visto la serie de «nacimientos» que anuncia el del hijo de la gorda por vía caudal. Es casi literalmente, o demasiado literalmente, una profecía escatológica lo que excreta la Tremenda. Por lo tanto el plan figural deviene nadería barroca; el fin de los tiempos es esta figura de la mierda. Es decir, lo provisorio de la figura, de las figuras, no se cumple, como en Auerbach, contra la promesa del reino de Dios, sino que ese reino se hace concreto en su esencial vacuidad, o mejor, putrefacción. El tiempo de *Maitreya* es el presente del texto,

cuya figura es el engendro, el monstruo que pare la Tremenda, monstruo hecho de partes diversas, figura de la muerte y de la disolución definitiva. El sentido de esta versión de la figura es vasto en términos de la literatura hispanoamericana, cuyo tono profético, desde Colón, es una de sus características fundamentales. América como utopía que cumple las figuras del Viejo Testamento y de la literatura clásica es uno de los temas de grandes ensayistas hispanoamericanos como Alfonso Reyes. Aquí América es cumplimiento de la profecía, figurada en el mundo oriental por el que fue tomada al principio. Pero el cumplimiento de esa profecía sigue siendo un presente caído, fenoménico, mixto. El *ghetto* internacional de los países postcoloniales, devastados por la modernidad, esa profecía de bienestar y progreso que arrasa los templos para crear un basurero cósmico. El tiempo de *Maitreya* es el presente del texto, que es el tiempo del exilio, del llano de donde han huido los dioses. Como el Buendía con la cola de cerdo que nace al final de *Cien años de soledad*, el monstruo que pare la obesa anuncia el apocalipsis, por eso nace un «cordero con cara humana» y hay terremotos al final de la novela de Sarduy. Desde un aspa de la hélice, de la forma helicoidal, la figura cumple y completa la otra; el Oriente es el poniente. Desde la otra aspa, el poniente es el Oriente. Retruécano, visión barroca del fin de los tiempos como principio de los tiempos. Anillo de Moebio. Origen orlado. *Maitreya* es *Paradiso*, *Paradiso* es *Maitreya*. Origen recuperado.

4.

Al pasar por Alemania  
me dijo un sabio francés;  
en la costa americana  
alumbra el sol al revés.

(Petenera)

Creo que nuestro comentario de *Cobra y Maitreya* nos permite ya esbozar una síntesis del sistema de Sarduy. Hemos visto que hay una geografía simbólica que se manifiesta como una alternancia entre monte y llano, entre lo sagrado y lo profano. La misma alternancia parece darse entre Oriente y Occidente, con el mismo significado. El Oriente es lo sagrado, el Occidente lo profano; aquél es lo permanente, éste lo histórico. La obra de Sarduy pretende juntar ambos espacios en uno que representa, por supuesto, una mezcla; yo quisiera ver esa mezcla como algo inconcluso, que preserva las diferencias, pero que por ello mismo motiva un deseo de recuperación. Los signos del presente caído están imantados por el ansia de ser sagrados. Esta ansia aparece siempre frustrada. Los signos carecen de permanencia, son vacíos, moldes huecos. Esto se debe a que el origen que podría garantizar su solidez se revela siempre falso, un simulacro que apenas encubre la muerte, la aniquilación. Los nacimientos poco usuales de los personajes, sus agrupaciones no tradicionales, y ciertamente no filiales, señalan esa ruptura genealógica. Esa falta de genealogía le sustrae a personajes y signos la pertenencia a familias de significación, o a categorías, por así decir. Reina una mezcla que nunca llega a ser caótica, pero que sí pone en entredicho la relación entre el signo y su contexto o procedencia. En medio de la proliferación aparece insistentemente la figura del autor, del creador, ya sea directamente como tal, o reflejado en algún personaje protagónico como *Cobra*, cuya posición central lo hace hipóstasis del ser en general. El autor se revela

a veces mediante alusiones a sí mismo, o a textos que sólo un cubano de más o menos su formación puede recordar. Así, por ejemplo, lo que parece una alusión dispersa a una «almohadilla de olor» (1972a: 199) en *Cobra* es parte de «La niña de Guatemala», poema de Martí que todos aprendimos en la escuela: «Ella dio al desmemoriado, / una almohadilla de olor». Estos simulacros de autor o figuras centradas aparecen ya sea sometidas a un ritual de sacrificio, o sepultadas por la avalancha de textos. En *Cobra* ocurre lo primero; en *Maitreya* el proceso es lo opuesto, pero en ambos se sufre una sacralización que marca la presencia, a la vez que decreta su desaparición. En *Maitreya* tal vez esa figura, ese ser sacralizado que es el engendro al final, sea una hipóstasis del autor a la vez que una imagen de esa deidad cubana creada por Lezama, el Ángel de la Jiribilla. Estos rituales marcan una nostalgia de significación cuyo origen es romántico, por mucho que simultáneamente se niegue su sentido trascendental. El hecho parece ser que, en la era de exilio en que vivimos, según Sarduy, todo texto, para ser, tiene que estar tocado por este deseo de sentido que no puede ser sino trascendental.

Es inútil considerar la validez de las teorías de Sarduy sobre el barroco que sirven más bien de soporte a su ficción, y a su retorno, con Lezama, al barroco de Indias, y desde luego su antecedente en Góngora y Quevedo. Las razones para este retorno se encuentran, a mi modo de ver, en la historia literaria más que en la cosmología. Octavio Paz nos ha hecho ver en *Los hijos del limo* que en español no tuvimos poetas románticos de primera fila, y que por lo tanto, al buscar los poetas de vanguardia un lenguaje innovador, moderno, tuvieron que acudir a los barrocos. Los poetas barrocos habían llevado a cabo la última revolución poética en el idioma. Por ello, como ya vimos, le atribuye Lezama al barroco un carácter creador, afín al de la poesía romántica alemana e inglesa. El ingenio barroco —el ingenio