

una clave de interpretación que afina la mirada y la sensibilidad, y de algún modo prepara ya el viaje. Es sabido que, en el área que nos concierne, el libro de Paz que mayor influencia tuvo sobre el cubano es *Conjunciones y disyunciones*, obra de la que procede, entre otras cosas, la portada de *Cobra*. Sarduy lo lee con suma atención, pero, como ocurre con Frege, busca básicamente lo que le interesa: la noción de *sûnyatâ*.

Este concepto fundamental en la enseñanza del budismo mahayana, expresa la diferencia entre la vacuidad oriental y la nada occidental al señalar que vacío y no-vacío coexisten no ya en la alternancia sino en la total identidad. En palabras de Octavio Paz: «Por ser todo relativo, todo participa de la no realidad absoluta, todo es vacío; por tanto, se tiende un puente entre el mundo fenomenal (*samsâra*) y la vacuidad; entre la realidad de este mundo y su irrealidad. Por una parte, realidad e irrealidad son términos relativos, interdependientes y opuestos; por la otra, son idénticos». Desde la perspectiva dualista de Occidente, ciertamente, pocas ideas parecen más difíciles de aceptar que este principio de la vacuidad absoluta, *sûnyatâ*, que compendia realidad e irrealidad, ilusión y verdad. Pero lo que con él se afirma, hasta donde nos es dado comprender, es que nada existe de manera independiente ni por sí mismo, ya que la vacuidad constituye la esencia de todas las cosas y en ella se funden lo aparente y lo real, lo creado y lo increado, lo fugitivo y lo duradero. Así lo entiende Sarduy cuando hace del *sûnyatâ* la piedra angular de su concepción de la escritura en la entrevista que le concede a Danubio Torres Fierro en 1978:

La escritura, pues, es decir, el ejercicio de escribir, no conduce, por sí mismo, a ninguna percepción otra, a ningún conocimiento. Si nos atenemos a la práctica de la forma —¡o del contenido!— más bien limita y empobrece. Es en tanto que reflejo de la ilusión, en tanto que armadura que reproduce y da a ver la vacuidad de lo real, la vacuidad fundamental de lo más presente y palpable, que es importante. En ese sentido sí que tiene que ver con la realidad, sí la reproduce, debe ser tan material, tan barroca, tan seductora, tan llena de colores y formas como ella, pero tiene que estar sustentada (igual que la realidad) en un vacío fundamental, germinador. Eso es lo que habría que llegar a ver en la realidad y en la escritura como teatro de la realidad.

Fiel a estos principios, la noción de *sunyata* preside a la escritura de *Maitreya*, la novela del Buda futuro. Recordemos, en efecto, que, desde el primer capítulo, la doctrina de la vacuidad absoluta está presente en el mensaje que el viejo maestro moribundo lega a sus discípulos. Pues la frase «el vacío es la forma. La forma es el vacío...» no es otra cosa que el conocidísimo *Sutra del corazón* que miles de adeptos al budismo mahayana recitan a diario. En él se consigna el misterio del *sûnyatâ* al que también tiene acceso, en *Maitreya*, el cocinero Luis Leng aunque en circunstancias muy especiales: cuando, después de tomarse un Bacardí y de

rascarse las esférulas, concibe de pronto la realidad «como un lugar vacío, un espejismo de apariencias reducido al mito de su representación canjeada». Cabe citar, además, ese párrafo final de la novela donde se nos dice que, ya entregados al ocio y al desenfreno, la Tremenda y su corte de afganos «mimaron ritos hasta la idiotez o el hastío. Para demostrar la impermanencia y la vacuidad de todo».

Fuera de *Maitreya*, es en los ensayos de *La simulación* donde Sarduy evoca de un modo más claro la noción de *sūnyatā*, sobre todo en las páginas que, bajo el sugestivo subtítulo de la «Fluorescencia del vacío», dedica a las obras de Tapies y de Rauschenberg. Sin embargo, *La simulación* marca, en realidad, el momento de una síntesis en el pensamiento del cubano que, a la luz de las ideas que ha venido manejando, le permite afirmar abiertamente su convicción en la presencia del vacío como fundamento último de lo real. Los análisis del travestismo, la anamorfosis y el *trompe l'oeil* recogidos en el libro parecieran responder a la misma actitud antirrepresentacional de antaño, pero algo los separa ahora definitivamente del puro afán vanguardista de ruptura y de subversión. El autor nos lo explica en unos párrafos preliminares que vale la pena citar íntegramente:

Reverso del saber que se posee —también se poseen, entre nosotros, los idiomas y las cosas—, en Oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías —budismo, taoísmo—, no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación.

Es el vacío, o el cero inicial, el que en su mimesis o simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria —como lo postulan las teorías cosmológicas actuales— sino de una pura no-presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro.

A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo, deben de leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máxima, vistos desde la vacuidad inicial, de todos los otros.

Desde la nueva perspectiva que así se establece en *La simulación*, importa menos denunciar el carácter facticio de la representación que probar la efectiva ausencia de todo modelo representado. La diferencia es sutil, muy sutil, pero no deja por ello de traducir un cambio crucial en la visión de Sarduy. Pues, a través los ensayos, lo que trata de mostrarnos es que el travestido, la anamorfosis o el *trompe l'oeil*, en realidad —en verdad—, nada imitan. Como el uno o el color, sólo constituyen la extensión o la proyección de un vacío original o, para decirlo con los conceptos de Luis Leng, son «un espejismo de apariencias reducido al mito de su repre-

sentación canjeada». Sarduy es muy claro en esto cuando escribe, por ejemplo, casi como una provocación: «El travestí no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien lo inexistente del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación». En el caso del *trompe l'oeil* es aún más radical, ya que llega a decirnos que, en el cotejo entre la obra y su supuesto modelo, «ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia» y «no hay jerarquía de lo verosímil, es decir, prioridad ontológica» (24). Lejos de un simple tremendismo, hay que leer tales enunciados sobre ese telón de fondo que constituye la vacuidad inicial de todo.

Este cambio en el pensamiento de Sarduy va a afectar también su idea del neobarroco. Recordemos que, en los textos de *Barroco*, interpretando el fenómeno estético como una *retombée* o causalidad acrónica de los esquemas cosmológicos, el neobarroco ya aparecía vinculado a la teoría del *Big Bang*. Su signo era el de la expansión sin centro de un átomo de hipermateria cuyo estallido inaugural proyectaba una luz fósil, la luz del principio del universo. No es un secreto que, como motivo capital en esa búsqueda moderna del origen que se esboza en la obra de Sarduy, la teoría cosmológica del *Big Bang* llega a convertirse en auténtico tópico del discurso del autor en el transcurso de los años setenta. Es verdad que mal pareciera compaginarse con la idea de una vacuidad germinadora; pero el cubano no duda en asociarlas dentro de su acercamiento al neobarroco, primero, de una manera muy velada, que apenas puede leerse entre líneas en *Barroco*, y luego con toda claridad en un texto de mediados de los ochenta.

La cosmología puede servir hoy de modelo a toda interpretación, como sirvió la astronomía a finales del Renacimiento.

Pues bien: *eso es el barroco*. El arte que se vuelve hacia la fundación, hacia el estampido inicial, que su sitio sea el de la proliferación ilimitada o el del vacío.

Como testimonio de un cambio, la delicada correlación que aquí se instaura entre el *Big Bang* y el vacío, entre la proliferación y la vacuidad, aunque se exprese en una optativa, resulta fundamental. Y es que no sólo está llamada a desempeñar un papel decisivo en las últimas aproximaciones de Sarduy a una definición del neobarroco, sino que marca, como un tema mayor, la fase final de su obra. Los ensayos de *Nueva inestabilidad* (1987) y la novela póstuma *Pájaros de la playa* constituyen, desde esta perspectiva, el testamento literario de Sarduy, ya que, en ambos libros, el autor se aboca a buscar una síntesis entre las dos imágenes que rigen su

concepto de lo real y de la escritura. Sin embargo, en mi sentir, la balanza se inclina suavemente hacia una recuperación del *Big-Bang* dentro del espacio de la vacuidad. Así, el enfoque que se propone de la teoría científica en *Nueva inestabilidad* se centra, al margen de toda certidumbre, en la dimensión imaginaria de las diversas maquetas del universo elaboradas por la cosmología actual. Digamos que Sarduy aborda la ciencia menos como un conocimiento sistemático del mundo de la representación que como una pura representación del mundo, como una hermosa ficción. Aún más, aunque en el texto de los ensayos no deja de manifestarse su fascinación por el *Big Bang* y acaba ofreciéndonos una nueva definición del neobarroco conforme a la teoría —neobarroco del estallido y de la expansión—, no por ello se priva de reducirla casi a una aporía en una brevísima nota a pie de página que habría que leer con atención:

Nada más próximo a lo radicalmente impensable —añadiríamos— que la teoría del Big Bang: el tiempo, podría esquematizarse, surge del no-tiempo; el espacio, del no-espacio; la materia, de la nada inicial. Pero esta formulación es aproximativa. Más bien: la formulación misma de la teoría invalida, en sus términos, la pregunta del origen, el enigma de la fundación.

Perfectamente consciente de este límite, Sarduy cierra *Nueva inestabilidad* con un capítulo intitolado «Fórmulas para salir a la luz» en el que dialogan citas de artículos de cosmología y fragmentos de textos sagrados procedentes de las tradiciones preislámica, judía, hindú y, por supuesto, cómo olvidarlas, taoísta y budista. Su papel, en la economía del libro, queda definido al comienzo de ese último capítulo donde se ofrecen como «cosmologías alternativas y terminadas que pueden servir de reemplazo o de sustitución a las teorías científicas de un período dado».

Este desigual intercambio entre ciencia y religión, prosigue en *Pájaros de la playa*, encarnado por la figura del cosmólogo que trata de escuchar el rumor del *Big Bang* y por un sinnúmero de alusiones que, como aquella que me sirve de epígrafe, remiten a la presencia de la vacuidad. Pero hay que reconocer que, a lo largo de la novela, el desequilibrio entre las dos posturas se hace cada vez más agudo no sólo porque el vacío acaba convirtiéndose en tema medular del discurso sino también porque el propio cosmólogo, en sus diarios y en sus poemas finales, llega a contemplar la realidad como una vacua ilusión. Quizás el verdadero diálogo que la novela plantea se sitúa ya entre dos tipos de experiencia de la vacuidad: la que representa, con una cita de Baruzi, san Juan de la Cruz, y la que afirma, desde el Oriente, que «al vacío central / su movimiento / debe la rueda» y «al blanco / su fulguración / el color». Aquella supone la existencia de un alma individual y de un Ser supremo e inefable; ésta niega tales

realidades y niega también tal negación. No es otra la última instancia del tan comentado encuentro entre Oriente y Occidente en la obra de Sarduy. La misma tensión, el mismo espejeo entre coincidencia y disyunción, se observa en los lúcidos y estremecedores fragmentos póstumos que se publicaron bajo el significativo título de «El estampido de la vacuidad». En ellos, la *noche* del místico español convive con la revelación de la irrealidad del *atman* o del *brahmán*, alma universal o conciencia cósmica; en ellos, se evoca la muda palabra del carmelita junto al silencio final del Buda, como dos caras de un solo misterio o dos misterios de un solo rostro.

Sea cual fuere la última convicción del cubano, lo cierto es que, en un muy largo trecho de su vida y su obra, el vacío fue su más íntima verdad, su concepción del mundo y, ya es hora de decirlo, también su auténtica religión. Como muchos escritores de nuestra modernidad, Sarduy no se negó a aceptar una forma de trascendencia ni dejó de plantearse las preguntas que esto conlleva. Lo que nunca admitió fue los degradados cánones de una espiritualidad institucional: «No seguir ningún guía, no adoptar los preceptos de ninguna religión ni secta, descartar toda autoridad espiritual o moral», escribió. De ahí que, más allá del culto a los orishás, más allá del taoísmo y del budismo, y, sobre todo, de un catolicismo oficial que siempre detestó, la vacuidad fue su religión, en la acepción más honda y más amplia del término, como *re-ligación* con un fundamento y búsqueda de un origen cierto. Al igual que Lezama Lima, Sarduy fue, a la vez, fiel a su inquietud y soberano en su búsqueda, señor de una escrupulosa constancia y de una apertura de pensamiento reñidas con cualquier tipo de credo u ortodoxia. Por ello —y por tantas otras cosas— su trayectoria, dentro de la literatura latinoamericana, sigue siendo menos representativa que ejemplar: lo que nos lega es un paradigma de curiosidad, de libertad y de dignidad intelectual.

No quiero concluir sin dejarle la palabra otra vez, sin volver a oír la voz del escritor y del amigo. Él, que imaginó el neobarroco como una explosiva proliferación de trazos, escribió uno de sus más serenos y límpidos poemas en homenaje al Buda. Se trata de un soneto intitulado «Palabras del Buda en Sarnath», que no recogió en ninguno de sus libros. Cito la versión que se publicó, con un dossier sobre el autor, en un número de *Quimera* en 1991. Creo que constituye por sí solo la mejor conclusión de estas páginas.

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

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

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

que aparece un instante a contraluz.  
O el timbre inolvidable de una voz.  
Pero nunca el encuentro de los dos.

**Gustavo Guerrero**