

de la condición moderna. Pues, si algo define a ese neobarroco, es una verdadera pulsión de desmitificación que se traduce en la práctica de una escritura opuesta a cualquier versión del realismo, a cualquier tipo de *mimesis* o de ficción de la «creación de mundos». Todos los mecanismos de la parodia y de la descomposición de las estructuras del relato, el vasto carnaval que me fue dado examinar en *La estrategia neobarroca*, responden al mismo proyecto impugnador, irreverente, que denuncia la ilusión de las estructuras tradicionales de la representación narrativa y recusa un empleo del lenguaje literario como máscara de nuestra escasa realidad. Digamos que Sarduy, ante la disyuntiva del silencio o el simulacro, encuentra, con el neobarroco, una tercera vía que los engloba a ambos: la plena asunción del simulacro en tanto simulacro, como objeto paródico de un discurso autoconsciente y reflexivo que marcha hacia su propia disolución, es decir, hacia el silencio. Extremada y extremosa, la puesta en escena sarduyana lleva el signo de una teatralidad que no es otra que la del drama moderno, un drama que, en nuestras letras, alcanza uno de sus más altos grados de tensión dentro de la obra del cubano y que se abre en ella hacia esa dimensión «metairónica» a la que se ha referido Roberto González Echevarría. Las primeras definiciones que el autor nos ofrece del neobarroco denotan a las claras esta actitud beligerante que acusa la falla constitutiva de nuestro tiempo, la tierra baldía de la modernidad. Así, en 1972, en el ensayo titulado «El barroco y el neobarroco» que se publica en el volumen colectivo *América Latina en su literatura*, Sarduy escribe:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia.

Y añade unas líneas después:

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución.

O, simplemente, de la modernidad. En todo caso, lo esencial es que Sarduy entiende que su literatura, como arte estrictamente contemporáneo, no puede soslayar el problema de su precaria naturaleza: más allá de la impugnación y de la irrisión, más allá de los brillos y los oros del barroco y el neobarroco, él sabe que su escritura es, ante todo, una escritura «al

vacío», si se me permite la expresión, una práctica que se ejerce en la orfandad y la gratuidad.

Sin embargo, la *démarche* de Sarduy no se detiene en esta constatación. Como señala con sumo acierto el mismo González Echevarría: «la ausencia, la separación, la carencia marcan su obra, tanto como el deseo de una plenitud recuperada». Ya en el poema inspirado por Kline que citábamos anteriormente, se asoma la paradójica idea de que el silencio puede ser el habla del Otro, como el blanco, la fuga del color o la página vacía, el poema. La negatividad toma así un signo positivo que ha de orientar los pasos del cubano en busca de otra vacuidad que le permita fundar su lenguaje y su mundo. La frecuentación de la obra de Octavio Paz, los viajes al Oriente y la lenta maduración de una espiritualidad que, ya en Cuba, lo había llevado a iniciarse en la religión de los orishás, todos estos elementos y sin duda algunos más, marcan el sutil viraje que se observa en su obra a partir de los años setenta. Al blanco anonadante de *De donde son los cantantes* es posible oponer, de este modo, el blanco de los paisajes chinos de *Cobra* (1972) y de *Maitreya* (1978), pues ya en ellos trasluce la fascinación del autor ante el arte taoísta y su concepto del vacío como base ontológica. En efecto, en esas estampas de montañas, puentes, lagos y brumas, en su serena transparencia, la discontinuidad de los planos nos habla del vacío, pero ahora en los términos positivos de un principio creador y omnipresente, eje de las transformaciones y del devenir. Digamos que lo blanco cambia de signo y de sentido. Y es que, a diferencia de la nada occidental, la vacuidad del Tao, pieza central del pensamiento chino, constituye un elemento integrador y activo, forma primordial del origen y de la plenitud. Como señala François Cheng en su estudio *Vide et plein, le langage pictural chinois*: «En la óptica china, el vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang, el vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo». La traducción que aquí utilizo es del propio Sarduy, que leyó con fruición los análisis del sinólogo francés y supo emplearlos en los ensayos de *La simulación* (1982). Mucho antes, empero, como puede verse en *Cobra*, el Tao despunta ya en el horizonte de las inquietudes del autor. De hecho, tras la China de bazar y baratillo que Flor de Loto encarna en *De donde son los cantan-*

tes, el Tao abre paso a otra China que brinda al cubano la posibilidad de encontrar un tipo de pensamiento en el que el vacío se despliega, omnipresente, como una fuerza germinadora. «En el origen no hay Nada (wu) —reza el *Tao-te ching*—; la Nada no tiene nombre. De la Nada nace el Uno; el Uno no tiene forma». Como tantos otros escritores de su generación marcados por el contacto con el Oriente, Sarduy sigue, en un principio, esta enseñanza del taoísmo que viene a compensar las carencias del pensamiento desacralizado de Occidente y el desgaste de las referencias espirituales del cristianismo. Su actitud no es por ello menos moderna, pues ya sabemos que la modernidad no ha cesado de esbozar, a lo largo de dos siglos, el camino de un mítico regreso al origen perdido, que expresa su búsqueda de un fundamento en el presente y a menudo encubre un afán de trascendencia. Bien escribe Argullol que, en nuestro tiempo, «la experiencia estética es, también, obligar a que se manifieste aquello con respecto a lo que el hombre moderno se siente abandonado». El blanco de la pintura china le muestra a Sarduy la ruta de ese retorno que, más allá de la Cuba de *De donde son los cantantes*, lo conduce hasta el Tao y a una cosmovisión totalizadora que incorpora la vacuidad a la dinámica de lo real. Lo que era una intuición apenas en los poemas o los cuadros de Kline adquiere así amplitud y profundidad en un texto autobiográfico de 1971, «La noche escribe».

Ni negro sobre blanco, ni blanco sobre negro. No hay soporte. No hay figuras. Positivo y negativo, yin y yang, noche y día se evocan y sustentan. Los pintores de la dinastía Song y Franz Kline, de este otro lado, nos han dejado ver este equilibrio. El ciruelo de invierno, la escarcha sobre las hojas, el puente quebradizo, las franjas sucesivas de la bruma y, más allá, en las quebraduras de un farallón, la cabaña de los mudos escrutadores del vacío, todo «forma cuerpo» con la frágil seda que se va desplegando, cascada sobre el muro. Las barras autoritarias, de asfalto, los signos negros, rápidos, gestos puros, escritos bailando, la traza nocturna —indescifrable teatro de sombras— dejada por Kline está en el mismo plano que el tejido blanco que parece soportarla.

Dentro de la misma línea de pensamiento, en uno de los ensayos de *Barroco* (1974), este interés en el vacío como principio germinador e integrador lleva a Sarduy a intentar prácticamente una lectura taoísta de Frege y de su idea del cero en tanto que extensión del concepto *no idéntico a sí mismo*. Influida por las interpretaciones que Miller y Lacan ya habían hecho de la noción de Frege, el cubano trata de elucidar con ella el sentido de las secuencias de los *fiberglass sleeves* del minimalista norteamericano Robert Morris. No obstante, en tal ejercicio, lo que en realidad parece importarles es establecer una equivalencia entre el cero y el blanco para demostrar cómo de ambos dependen, respectivamente, la serie de

los números y de los colores. En otras palabras, lo que le entusiasma es que el cero y el blanco puedan constituirse en principios generativos y fundadores.

La sucesión «natural» de los colores, la serie metonímica del prisma también se produce, como la de los números, a partir de un primer salto, de una metáfora original: el blanco metaforiza al no-color, y ese paso crea en su abertura una gama infinita de desplazamientos cromáticos contiguos. El paso de un color al color siguiente —como el paso de un número entero al que lo sigue— se basa en el hecho de que se toma al blanco como no-color, así como la serie numérica funciona porque se cuenta al cero como uno.

Y luego concluye:

La secuencia insiste en esas franjas vacías, en esas huellas huyentes del cero, en esas marcas ciegas, y no en los elementos llenos que parecen constituirlos, éstos que, en realidad, no hacen sino cubrir el vacío que los soporta y organiza...

La aritmética de Frege acaba confirmando así, en el plano de la lógica, la intuición de la vacuidad taoísta como base de lo existente. De los *fiberglass sleeves* de Robert Morris, Sarduy sólo se ocupa en los últimos párrafos del ensayo donde propone una lectura del intervalo de la secuencia, una lectura del vacío y del cero. Repitamos que, en el fondo, no otra cosa le interesa. Sin embargo, aunque el Tao, como puede verse, representa una esencial referencia ontológica e incluso un instrumento de interpretación, ya en la época en que se publica *Barroco*, los viajes a la India desplazan la atención del autor hacia el budismo.

El «Diario Indio» de *Cobra*, dictado a la vuelta del primero de estos viajes en 1971, registra con fidelidad la fascinación del descubrimiento del vasto subcontinente. Más que nunca, Sarduy se entrega, en ese texto, a una auténtica fiesta del lenguaje, como si no hubiera palabras suficientes para describir todas las formas, todos los aromas, colores y sensaciones. Y en el centro de tanta abundancia, como en el corazón de la novela misma, está el budismo mahayana. No en vano *Cobra* termina con el conocidísimo mantra *OM MANI PADME UM*: «Que a la flor de loto, el Diamante advenga». Las posteriores estadías de Sarduy en la India amplían este contacto o, mejor, esta vivencia del budismo, una experiencia directa que el autor nunca tuvo con el Tao y que explica, en gran parte, la importancia que el pensamiento del Buda ha de cobrar en su obra. Sin embargo, no todo se desprende de los viajes. Ya en Cuba, Sarduy empieza a familiarizarse con el budismo a través de un grupo de reflexión teosófica al que se acerca en Camagüey. Luego, en París, el encuentro con Octavio Paz resulta decisivo, pues el poeta de *Blanco* y de *Ladera Este* ofrece a Sarduy una manera de entender la India y el budismo en relación con Occidente,