

La subversión de lo sacrosanto es una constante en los textos narrativos de Severo Sarduy posteriores a *Gestos*. En *De donde son los cantantes*, este autor destruye el logos del Occidente, Cristo. Repite el procedimiento con Buda en *Maitreya*. Ya se han publicado estudios sobre la desacralización del cristianismo en *De donde...* y acerca del tantrismo en *Cobra*.¹ Sin embargo, aún queda por analizar la función que tienen las representaciones de deidades hindúes y búdicas en *Cobra* y *Maitreya*,² junto con la parodia de las leyendas de Maitreya, el Buda venidero. Propongo este vacío crítico, elucidando cómo Sarduy no sólo se burla de lo religioso trascendental, sino también utiliza la ambigüedad narrativa para aumentar la polisemia escritural e incrementar la participación del lector.

El ludismo textual de Sarduy hace enigmática la identidad del que habla. Tampoco es claro siempre a quién se dirige el narrador con "tú" o con la tercera persona singular. Un buen ejemplo de ello es la segunda parte de *Cobra*, en especial el "Diario indio". Allí, "tú" no se refiere al lector. Como la primera y tercera persona, se relaciona a personajes del libro o, frecuentemente, a dioses. Estas referencias las aclararé a continuación al enfocarlas desde la perspectiva de la iconografía oriental.

En "Cobra II" hay estatuas descritas como si tuvieran vida y animación propias, sin que el narrador revele que son imágenes religiosas. El caso más patente es el de un santo católico, San Lázaro, al que alude sin revelar su nombre: "Para descender la puerta del metal Cobra

1. Algunos de éstos sobre *De donde...* son los de Oscar Montero, "The French Intertext of *De donde son los cantantes*", tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1978; Justo C. Ulloa, "La narrativa de Lezama Lima y Sarduy: entre la imagen visionaria y el juego verbal", tesis doctoral, University of Kentucky 1973. Acerca del tantrismo, léase Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones* (México: Joaquín Mortiz, 1969), pp. 69-95.

Respecto al taoísmo tántrico en *Cobra*, son muy útiles los trabajos de Emir Rodríguez Monegal, "Las metamorfosis del texto", *Severo Sarduy*, ed. Julián Ríos (Madrid: Fundamentos, 1976), pp. 54-60; Judith Weiss, "On the Trail of the (Un) Holy Serpent: *Cobra* by Severo Sarduy", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 5, no. 1 (primavera 1977), 57-69. Por último, remito el lector a mi artículo, "Algunas metáforas somáticas -erótico-escriturales- en *De donde son los cantantes* y *Cobra*", *Revista Iberoamericana*, nos. 123-124 (abril-septiembre 1983), 497-507.

2. Las ediciones que uso de las novelas de Severo Sarduy son: *Cobra* (Buenos Aires: Sudamericana, 1972) y *Maitreya* (Barcelona: Seix Barral, 1978). En lo que sigue, las citas de estos libros aparecerán dentro del texto con el número de página entre paréntesis.

LA ICONOGRAFÍA ORIENTAL Y LA LEYENDA DEL FUTURO BUDA PARODIADAS EN COBRA Y MAITREYA



DE
SEVERO
SARDUY

Por Alicia
Rivero-Potter*

* Investigadora y maestra de Literatura contemporánea latinoamericana en la Universidad de North Carolina en Chapel Hill.

apartó a un pordiosero leproso cuyas concéntricas llagas lamían perros famélicos" (204). A primera vista el lector lo toma por una persona, pero se da cuenta de que el "pordiosero" es una estatua al examinar el contexto donde Sarduy intercala la oración. La pone después de que el narrador pormenoriza las figuras destrozadas de Maitreya, Avalokitesvara, Buda y otras divinidades, que yacen amontonadas en el almacén donde Cobra, Tótem, Tundra, Tigre y Escorpión producen opio, dentro de las cuales esconden la droga.

El coito cuando el narrador primero le habla a un "tú" femenino y luego copula al unísono con tres mujeres, es sorprendente debido a sus acrobacias sexuales. Una explicación es que semeja la descripción del San Lázaro. Severo Sarduy reproduce tal acto carnal de los templos hindúes como el Kandariya Mahadeva (Khajuraho, India, siglo XI). George Michell incluye una foto del Kandariya Mahadeva en *The Hindu Temple: An Introduction to Its Meanings and Forms*.³ En la fotografía las figuras esculpidas de un hombre y tres mujeres muestran la misma postura que el narrador y sus compañeras en *Cobra*. Sarduy transforma la escena un poco. Agrega detalles propios pues en el Kandariya Mahadeva no hay los servidores que vienen a ayudar a los personajes de la novela, pero la perspectiva es la misma en el templo y *Cobra*: el hombre ("yo") está parado de cabeza y la mujer central, la "tercera" (246) sentada entre los muslos de él, está vista de espaldas.

La madre universal

Un "tú" que duerme en "su lecho de cobras" (242, 252) se refiere a Visnú. Ese

3. (New York: Harper & Row, 1977), p. 75, foto 30 (a la derecha y hacia abajo). Michell, p. 76, explica que las figuras eróticas femeninas y la unión del hombre y la mujer en los templos hindúes expresan un concepto vital; se cree que tales representaciones son imágenes mágicas que protegen el templo y ayudan a mantener el bienestar de la comunidad.

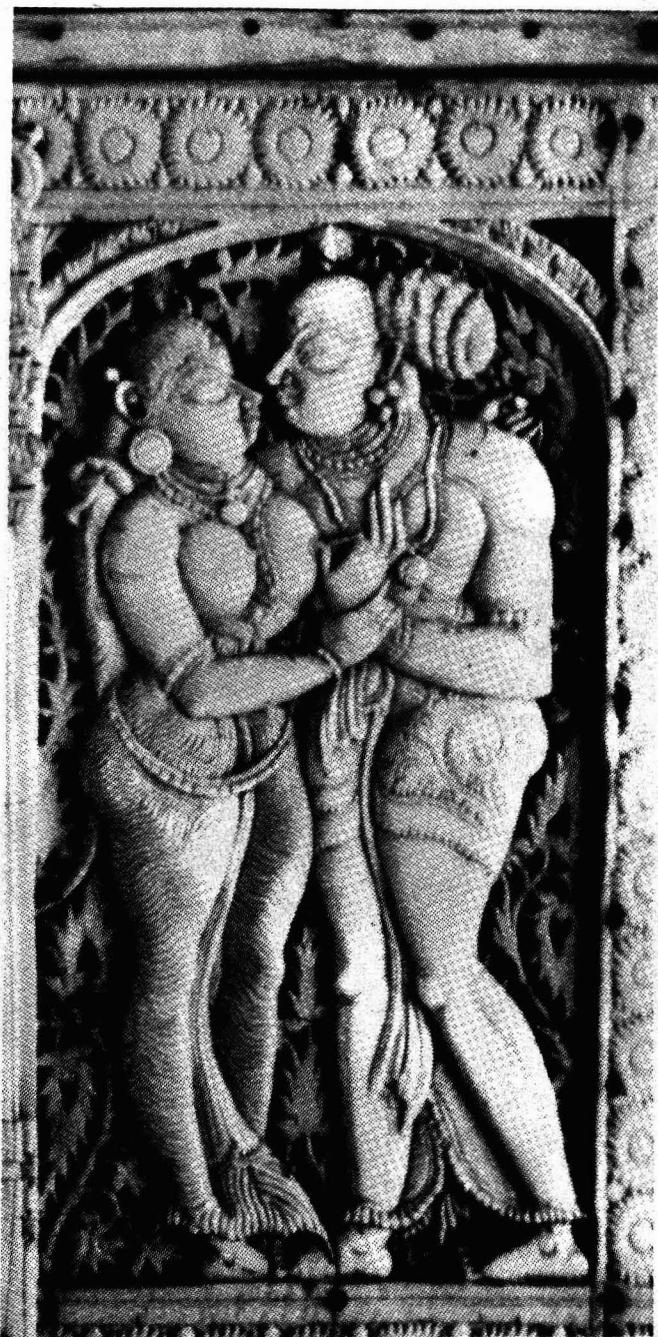
En su "Cronología", *Severo Sarduy*, ed. Julián Ríos, pp. 11-12, Sarduy hace referencia a "Bombay. Y a partir de aquí, es mejor leer el 'Diario indio' que cierra *Cobra*. Los pájaros dan vuelta sobre el jardín parsi, bajan, pican los cadáveres, dan vueltas otra vez. Los huesos, ya desnudos, pulverizados, salen por un desagüe hasta la bahía". Parte de esta descripción autobiográfica es similar al viaje al templo que vemos en "Diario indio". Puede no haber ido Sarduy a Kandariya Mahadeva pues el pueblo de Khajuraho, al centro de India, queda como a 600 millas de Bombay. Sea cual sea el templo descrito en la novela no importa porque este tipo de iconografía se encuentra en otros del país también.

benéfico dios hindú mantiene el equilibrio cósmico y sueña el universo acostado sobre una serpiente de mil cabezas.⁴ El “tú” cuyos brazos son como “hélices”, quien danza un “baile destructor” (253), es la fusión de Visnú con Krisna. Krisna es la encarnación de Visnú en el vencedor de sierpes.⁵ La macabra descripción de otro “tú”: “tu rostro es negro, sangrantes los colmillos, tu collar es de cráneos ensartados” (244) es una representación de Kali. La “madre universal” hindú y tántrica en su etapa de deidad devastadora,⁶ Kali es un aspecto de la esposa (sakti) de Siva, el dios destructor de la trinidad hindú. Brahma, el supremo creador universal, Visnú y Siva componen el Trimurti (o trinidad).

Hay más representaciones de éstos y distintos dioses hindúes en “Cobra II”, por ejemplo, las de Siva y Sakti bailando (158, 234); el hermafrodita Ardanarisvara (240), que conjuga a Siva y Sakti; el “falo de basalto” (240) (*lingham*), símbolo de la fertilidad y energía creadora de Siva; el Trimurti tricéfalo, con las cabezas de Brahma, Visnú y Siva (219, 232); Karttikeya, dios guerrero blandiendo “arcos y flechas” (165, 209), sentado en un pavo real.⁷ El “Diamante” y “la flor de loto” se mencionan repetidas veces —ambos están asociados a Buda; el loto, también a Brahma, entre otras deidades indias—, etc. Sin embargo, generalmente éstas no son referencias en segunda sino en tercera persona. Las alusiones a divinidades son menos frecuentes en *Maitreya*. O tienen que ver mayormente con Buda, o se mencionan las figuras religiosas directamente, como “Avalokichetvara” (18, 69), bodhisattva del budismo mayanana que, de acuerdo con Edgar Royston Pike, es el “más venerado (...; encarna) la piedad y la misericordia” redentoras.⁸ Desde luego, a Sarduy le interesa más Buda en *Maitreya* pues estructura una gran parte de la trama en torno a él como protagonista e incluso como personaje accesorio.

La primera persona ambigua se encuentra en varios sitios del “Diario indio” de *Cobra*. El narrador, que habla además en tercera persona, parece ser un monje o lama. Esto nos hace pensar en *Cobra*, especialmente durante la escena que sigue a los diálogos de Tótem, Tundra, Tigre y Escorpión con el Gran Lama, pero aquí no se nombra al personaje. El Gran Lama es tan farsante como el de la Rembrandtsplein y, en realidad, es una parodia del budismo, algo que continúa Sarduy en *Maitreya*. Al final de *Cobra* reaparece la primera persona que se aleja del templo de este “Diario indio” y lo contempla antes de irse.

No hay un “yo” específico en *Maitreya*. El narrador de *Maitreya* a menudo emplea la conjunción “o”, lo cual nos ofrece alternativas para lo que expresa y muchas posibilidades para lo que él y el lector presencian. A menudo niega lo que acaba de describir. Reitera “poco se sabe” o “no se sabe”, como si lo que relata fuera una leyenda o antigua historia incierta. En efecto, quiere darnos esta impresión bajo el pretexto de que leemos sobre el mítico Maitreya, el futuro



Buda. Por lo común, la narración está en tercera persona. No obstante, a veces alguien impreciso se expresa en primera persona, como cuando dice “nos miraban” (32), sin que sepamos a quién se refiere; es análogo al proceder de Sarduy en *Cobra*.

Las metamorfosis de los personajes

Severo Sarduy deja sus textos abiertos⁹ a numerosas interpretaciones intencionadamente. De esa manera, desea incitar una reacción de parte de los lectores para que entren de un modo activo en el ludismo escritural, descifrando lo que leen en *Cobra* y *Maitreya* conforme a sus propios medios. Veremos que las leyendas sarduyanas de Maitreya cumplen este fin; conjuntamente, destruyen la trascendencia religiosa.

9. Umberto Eco, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo* (Barcelona: Seix Barral, 1965), analiza por extenso el concepto de la apertura literaria.

4. De acuerdo con Michell, p. 26. Véase la foto 5, p. 27.

5. Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, ed. Joseph Campbell (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 83-85, explica la función del baile de Visnú/Krisna en la leyenda acerca de las serpientes.

6. Zimmer, pp. 212-215, y Michell, p. 44, resumen esta faceta de Kali.

7. La información que he enunciado acerca de los dioses está, respectivamente, en Michell, pp. 44, 24-25 y Edgar Royston Pike, *Diccionario de religiones*, ed. Elsa C. Frost (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 420, 450, y 270.

8. p. 47.

El Maestro de *Maitreya* es un lama o bodhisattva que ha llegado al estado de perfección espiritual; solamente necesita renacer una vez más para volverse un buda y obtener el nirvana.¹⁰ Predice que reencarnará en el Instructor. Este es Maitreya. Le da a sus discípulos una profecía de cómo y dónde va a nacer, pero los monjes buscan sus indicios al pie de la letra. Como lectores incautos, casi no pueden seguirlos por falta de “audacia metafórica” (34) para interpretar la realidad, sin regirse estrictamente a los hechos. Lo que el Maestro les anunció fue: “Junto a las geometrías de un mandala, que se desmoronan devoradas por dos tipos de hongo, cerca de un arroyuelo: allí renaceré. Me encontrarán en el

10. Véase Pike, pp. 66, 276-277, acerca de las reencarnaciones de un lama y de un bodhisattva.



agua, con los ojos cerrados. Seré el Instructor. Un arcoiris (sic) de anchas franjas me rodeará los pies” (21). Ellos lo- gran encontrar la primera clave, un lugar con una construc- ción concéntrica y dos tipos de hongos, similar a un manda- la, pero sólo adquiere tal apariencia en vistas aéreas. Esto es un pretexto irónico de realismo, pues la única realidad en Maitreya es la que crea la escritura.¹¹ Los lamas no podían ha- ber contemplado la arquitectura en avión puesto que, siendo pobres, viajaron en tren de carga. En cuanto al “arroyuelo”, “los ojos cerrados” y el “arcoiris”, no se percatan de que se refiere al agua de una palangana plástica de muchos colores donde las Leng bañan al niño Maitreya, que cierra los ojos para protegérselos del jabón; en el líquido se reflejan dife- rentes tonalidades. El infante es un ser extraordinario. Com- prueba que el Maestro reencarnó en él, adelantándose a las pruebas de los lamas. Ha vivido en diferentes encarnaciones desde hace más de once generaciones. El niño había revela- do con anticipo a la llegada de los lamas que ésta sería su últi- ma encarnación antes de entrar en el Nirvana: “Esta es la últi- ma vez que nazco. No volveré más, *but all pure, I shall go, from here, to Nirvana*” (32). Así, su dictamen bilingüe y humo- rístico cierra el ciclo de vidas del lama/Maestro/Instructor, no el de Maitreya. Típico de las metamorfosis constantes de los personajes sarduyanos, se transforma en el hijo de Tre- menda hacia el final del texto.

Con la multitud de fuentes que nos ofrece la cuarta novela de Severo Sarduy para recrear la leyenda de Maitreya, existe tanta mediación que casi todo y todos quedan en duda y burlados. Sarduy confiere cierta verosimilitud a la leyenda al usar la profecía de textos sagrados búdicos sobre Maitreya para subvertirlos a propósito.

Severo Sarduy se mofa tanto de la personalidad, compor- tamiento y preceptos de Maitreya como de su nacimiento. La descripción del parto de Tremenda y del recién nacido Maitreya es la siguiente:

Agarrada al árbol plástico, lleno de frutas diversas y abri- llantadas, y de pajaritos trinadores, de pie, la Tremenda dio un gran pujo. Sobre una colcha de hilos blancos y ne- gros, restos de un tapiz iranio, cayó parado, como sobre una flor de loto, la mano derecha alzada y abierta, sonrien- te y rojo, como de sangre fresca o de porfirio, el engendro tramado por el enano.

Abarcó el espacio entero con el “vistazo del león” y dio siete pasos: a la derecha, a la izquierda, al norte y al sur.

(...) Piel fina y dorada. Cuerpo a la vez flexible y firme, como tallo de yaro; amplio de torso, pecho de toro, hom- bros redondos, muslos llenos, piernas de gacela (181).

La irrisión que mina el simbolismo de las escrituras budistas no es evidente hasta que se coteja este trozo sarduyano con los que reproduce Edward Conze, cuyo libro, *Buddhist Scrip- tures*, es la fuente del epígrafe a la novela *Maitreya*.¹² El pri- mero, acerca del Buda histórico, Gautama (o Sakyamuni), reza: “*Instantly he walked seven steps, firmly and with long strides.*

11. Lo compruebo en “La estética mallarmeana comparada con la teoría y práctica de la novela de Gómez de la Serna, Huidobro y Sarduy”, tesis doc- toral, Brown University, 1983.

12. (Baltimore: Penguin Books, 1971) es la edición que empleo para mis citas de Conze. Las oraciones que Sarduy tradujo están en la p. 237 de *Budd- hist Scriptures*, en el capítulo intitulado “Maitreya, the future Buddha”.

(...) *With the bearing of a lion he surveyed the four quarters, and spoke (...)*¹³ El segundo es sobre el Buda venidero, Maitreya:

*Maitreya, the best of men, will then leave the Tushita heavens, and go for his last rebirth into the womb of (his mother... She) will go to a grove of beautiful flowers, and there, neither seated nor lying down, but standing up, holding on to the branch of a tree, she will give birth to Maitreya. He, supreme among men, will emerge from her right side, as the sun shines forth when it has prevailed over a bank of clouds. No more polluted by the impurities of the womb than a lotus by drops of water, he will fill this entire Triple world with his splendour. As soon as he is born he will walk seven steps forward, and where he puts down his feet a jewel or a lotus will spring up (...); his skin will have a golden hue, a great splendour will radiate from his body, his chest will be broad, his limbs well developed, and his eyes will be like lotus petals.*¹⁴

La madre venerable de Maitreya no se parece en nada a la lasciva Tremenda, cuyo nombre es muy apropiado para su conducta. En vez de venir del “cielo Tusita” a reencarnar en la matriz maternal, el enano es el responsable del “engendro”, o sea, del Maitreya de Sarduy. El alumbramiento es irónico. No sale Maitreya nítido del “costado derecho”, sino por el ano de Tremenda, objeto predilecto de su hedonismo y el de su gemela. El árbol al que se agarra Tremenda, quien está de pie como la verdadera madre de Maitreya, no es natural: es artificial, “plástico”. El Maitreya de Sarduy tiene el mirar leonino de Gautama y da “los siete pasos” hacia los puntos cardinales como Sakyamuni y el Buda venidero. En este autor la “flor de loto” que brotaría al contacto mágico del legendario Maitreya no es sino la postura que toma la criatura al pararse en la colcha. La piel del Maitreya parodiado y del santo sí son del mismo color dorado. Los cuerpos de ambos son similares, pero Sarduy prosigue la leyenda. Si el Maitreya budista tendría el pecho “amplio”, él lo hiperboliza con “amplio de torso, pecho de toro” y lo deshumaniza en otra identificación grotesca con un animal —sus piernas son “de gacela”—, lo cual no está en el texto original de la leyenda profética.

Sin duda alguna, en su cuarta obra narrativa Severo Sarduy combinó el nacimiento de Sakyamuni con el de Maitreya y juega con ambos natalicios, especialmente con éste. Sarduy utiliza otras citas intertextuales sobre los dos Budas genuinos en la novela. Las que analicé no son las únicas, pero son paradigmáticas del procedimiento de Sarduy.

13. *Ibid.*, p. 36.

La traducción en español es la siguiente: “Instantáneamente dio siete pasos, firmes y largos. (...) Con el porte de león examinó los cuatro puntos cardinales y habló (...)”.

14. *Ibid.*, pp. 239-240.

Maitreya, el mejor de los hombres, dejará entonces el cielo Tusita e irá a la matriz de (su madre...) para renacer por última vez. (Ella) irá a una bella arboleda floreada y allí, ni sentada ni acostada, sino de pie, agarrándose de una rama, dará a luz a Maitreya. El, hombre supremo, emergerá de su costado derecho como sale el sol cuando ha prevalecido sobre un cúmulo de nubes. Sin estar más contaminado por las impurezas de la matriz que el loto por gotas de agua, llenará este Triple mundo entero con su esplendor. En cuanto nazca dará siete pasos hacia adelante y donde ponga el pie una gema o un loto brotará (...) tendrá al piel dorada —un gran resplandor le irradiará del cuerpo—, el pecho amplio, las extremidades bien desarrolladas, y los ojos como pétalos de loto.

De acuerdo con Pike, p. 451, para los budistas Tusita es “el cielo donde Gautama Buda residió inmediatamente antes de su encarnación y donde Maitreya espera el momento propicio de aparecer sobre la tierra”.

El narrador consciente de su papel en *Maitreya* indica que se sabe un descriptor (y no del todo capacitado) cuando el “supuesto budista” como lo llama, haciendo incierta su legitimidad, ve a Iluminada Leng maquillándose. Lo que ella presencia enmarcado en el espejo es “mucho menos verosímil” que el budista “y —peor para mí— descriptible”, confiesa el narrador (44). Resulta ser el ayuntamiento entre una aparición macabra e insólita de Siva y Sakti. Iluminada ni sabe que son estos dioses ni nos lo explica el narrador. De hecho, el proceder sarduyano que parodia la iconografía oriental en *Maitreya* es parecido al de *Cobra*. Aunque observamos que hay más variedad de dioses burlados y una mayor proliferación de ejemplos en *Cobra*, su empleo en *Maitreya* es distintivo por la befa del futuro Buda, a la vez que por la intensificación de la complejidad narrativa.

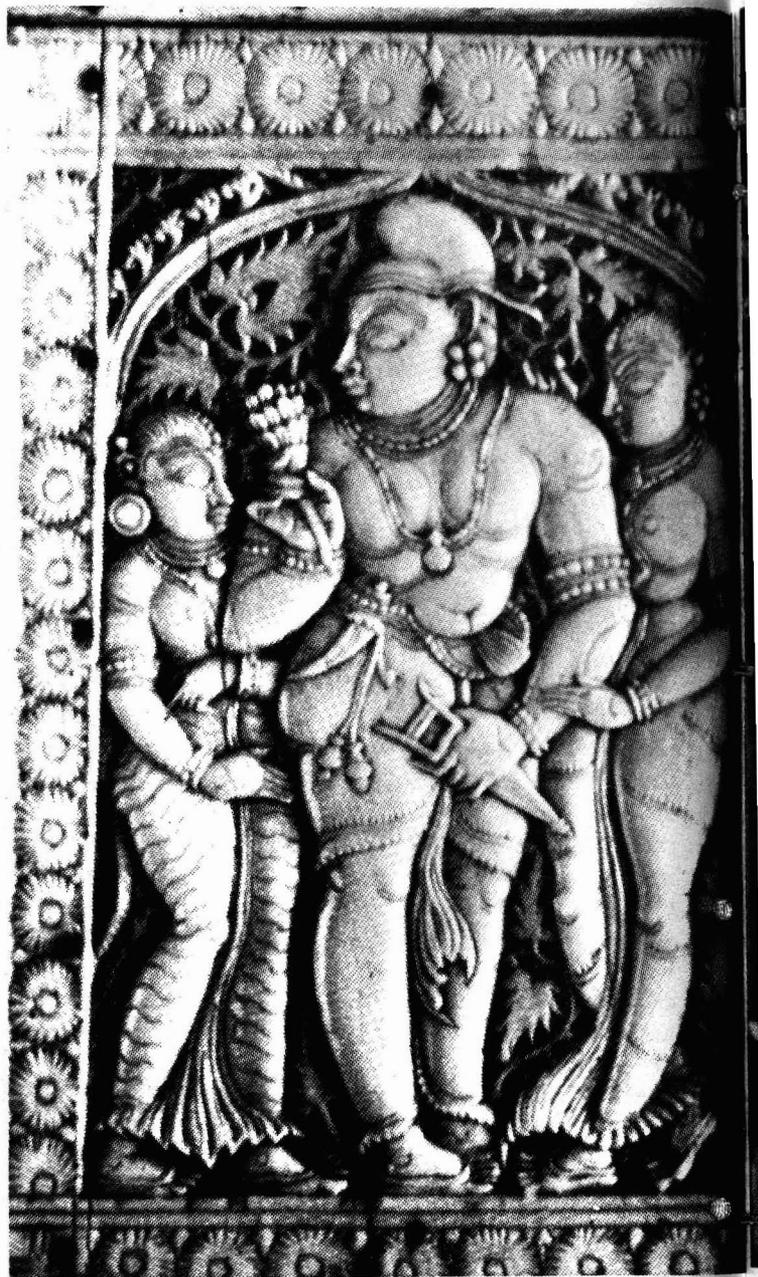


El narrador de *Maitreya*, quien se dirige directamente a los lectores, comenta que en el relato de los capítulos anteriores a “Guerra de reliquias” “habrán notado, acogía con amplitud —es el término que se emplea— las versiones de Iluminada” (65). Muestra autoconciencia al señalar “es el término que se emplea”. Pretende que si ella no hubiera sido la narradora, no tendrían explicación (“si no, ¿cómo explicar (...)?” (65)) todo tipo de pormenores que realzan su persona, menudencias con las que el narrador principal no está de acuerdo. Nos hace desconfiar de la narración y del narrador deliberadamente. Sarduy destruye la credibilidad de *Maitreya* en un juego constante con el lector. Antes de la “Guerra”, nombra a Iluminada Leng exclusivamente en las páginas 44-45. El “si no, ¿cómo explicar (...)?” del narrador es importante porque nos hace notar ese aspecto lúdico. Advierte el lector que, siendo una ficción sarduyana, no hay necesidad de justificar realistamente los detalles que acaba de enumerar el narrador, hasta algunos como “el perfume de sus pretendientes” que sólo una entidad omnisciente o Iluminada —no el lector— podría saber.

El narrador no pone en duda meramente la objetividad de Iluminada¹⁵ en lo contado por ella, sino el conjunto narrativo. Afirma que hasta las páginas posteriores fueron reconstruidas “a partir de algunas tabletas que, dada su escasez, pronto se erigieron en canon”; por ende, “es contradictorio y deshvilvanado. La desidia del adolescente (Maitreya) para despejar infundios conceptuales abrió la puerta a más de una revisión” (65). Esto aumenta la incertidumbre de lo narrado pues existen muchas y contradictorias explicaciones de los hechos.

Las viejas Leng cambian las versiones del total y el narrador nos hace sospechar que el budita no “estaba entre ellas” ya, puesto que las Leng van enmarañando los preceptos y van multiplicando las “discrepancias y enredijos” (66). Durante la pelea de las Leng se traspapelan “las escrituras —de allí el orden tergiversado de muchos aforismos” (66). Opina el narrador que el oportunismo de las hermanas las hace decir y contradecir constantemente, aprovechándose de la “indiferencia total del encarnado” (66). A pesar del extravío, del desdén por lo escrito que tiene el budita de sus negociaciones, una de las Leng conserva las hojas porque “aunque cifrados a empujones y escritos en pali, estos canutos endebles, reunidos en una triple canasta, dejarán constancia de lo poco que ha desembuchado el presunto guía, cuando no le ha dado por responder a todo con un repelente ‘¡no!’” (67). Se vislumbra que ni ellas están del todo seguras de que el joven sea realmente Maitreya, con eso de “presunto guía”. Porque les es provechoso, una insiste en dejar un legado para la posteridad y reliquias de él cuando muera, lo cual dará lugar a la “Guerra de reliquias”. Además, perpetuará el culto. Las exequias sarduyanas de Maitreya parodian las de Sakyamuni.¹⁶ De hecho, los discípulos de Gautama también guardaron reliquias de su cuerpo.

Resulta que, apropiadamente, la historia del budita y sus súbditos no llega a ser más que “alegorías desviadas, leyen-



das municipales, habladurías y anécdotas” (81), recalcando que no podemos fiarnos de ella. Por un lado, lo que leemos entonces no es fidedigno en absoluto, a pesar de las referencias al “pali” y a la “triple canasta”, que apuntan al canon pali —escrituras primitivas del budismo. Edgar Royston Pike indica en su *Diccionario de religiones* que la tradición budista fue oral primero (como la cristiana) y se escribió para no perderla después de la muerte de Buda; señala que las escrituras del “canon contienen, si no las palabras exactas de Buda, sí cuando menos las doctrinas que los budistas de las primeras generaciones aceptaron como las que él sostuvo y enseñó. El canon pali es dos veces mayor que la Biblia. Contiene tres *pitakas* o ‘canastas’, cuyo conjunto ha recibido el nombre de *tipitaka* (*tripitaka* en sánscrito)”.¹⁷ Sarduy usa esa terminología en *Maitreya*.

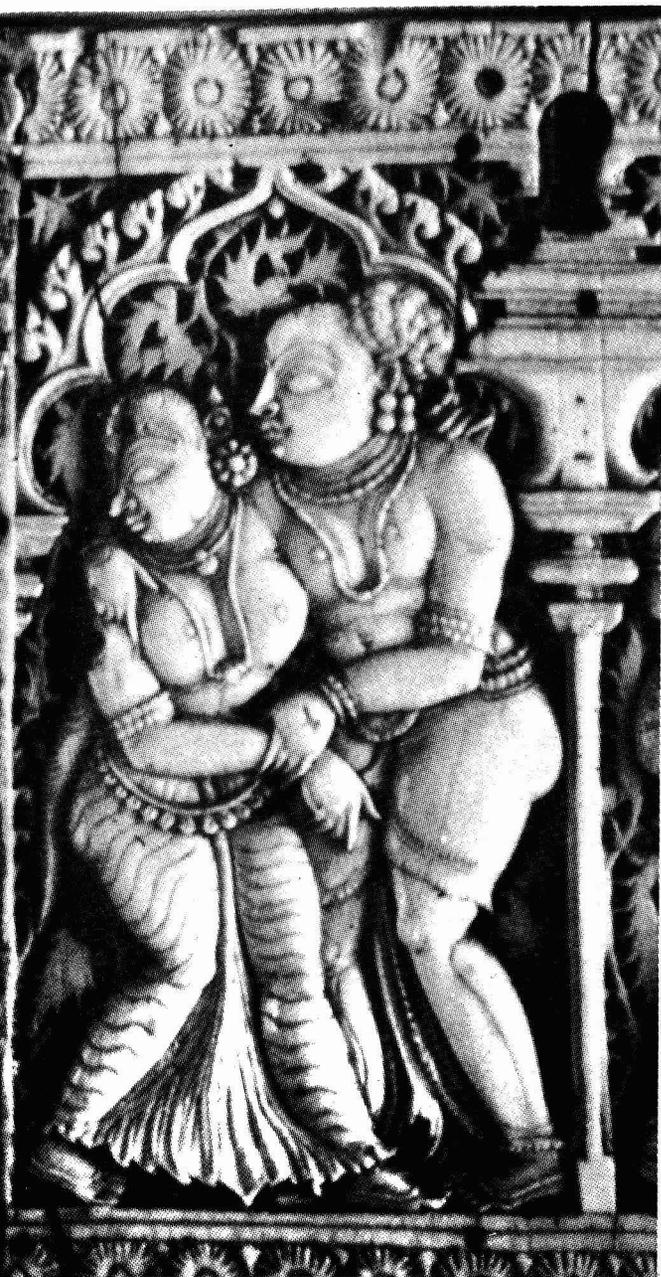
Por otro lado, como se sirvió Cervantes de Benengeli,¹⁸ el narrador se divierte con las fuentes de la historia. La compli-

15. Desde *De donde...* en adelante, Sarduy satiriza cualquier pretensión de objetividad narrativa, como lo demuestro en la tesis doctoral.

16. Compárense los funerales de Maitreya con los de Sakyamuni en Conze, pp. 64-65.

17. P. 77.

18. *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Martín de Riquel (New York: Anaya-Las Américas, 1974).



ca y la termina sin aclarar nada definitivamente. La sume en el misterio propio de una leyenda que Sarduy desmitifica. El antecedente a este complicado tratamiento de Maitreya fue el más sencillo de Cristo en *De donde son los cantantes*, la primera novela estructuralista de Severo Sarduy.¹⁹

Lo curioso es que el supuesto budista, consciente de su

19. *Gestos* no es todavía ni una novela estructuralista ni post-estructuralista. Por lo tanto, no es típica de la evolución que hubo en la escritura posterior de Sarduy. Roberto González Echevarría, "In Search of the Lost Center", *Review* (Fall 1982), p. 28, apunta que

Gestos manifested Sarduy's contacts with the *Tel Quel* group during its first period (1960-64), a period marked by the discovery of Russian Formalism (Todorov's anthology of Formalist writings appeared in 1965), support (although brief) of the *nouveau roman* and an uncertain position with regard to literature and political commitment. The basic tenet during this first period was the consideration of literature as an autonomous system of signs, homologous to the structure of language.

Gestos muestra el contacto que Sarduy tuvo con *Tel Quel* durante el primer periodo del grupo (1960-64), un periodo marcado por el descubrimiento del formalismo ruso (la antología formalista de Todorov apareció en 1965), el apoyo (aunque breve) del *nouveau roman* y una posición incierta con respecto a la literatura y al compromiso político. El axioma básico

"función en el relato"(69), decide dejar de vivir: terminado su ciclo, no quiere que hablen ni de él ni de sus doctrinas. Este tránsito artificial, por capricho del autor y poco digno —"Esta misma noche, después que den los resultados del fútbol, entraré para siempre en el nirvana"(69)—, se burla del óbito voluntario y meditativo de Gautama.²⁰ Es semejante a la muerte de la Señorita en *Cobra*. La Señorita estorba para el resto de la narración, al parecer del narrador. Como molesta a la Señora, la quita del texto. Sarduy hace algo similar en *Maitreya* cuando Divina asesina a Tremenda, desinflándola con un pinchazo para no compartir a Luis Leng con ella. Saca a Tremenda del relato con pretextos estrafalarios.

En ocasiones posteriores al fallecimiento de Maitreya, Sarduy sigue mofándose de la literatura sobre el futuro Buda y diferentes divinidades. El narrador de *Maitreya* hace una observación, a primera vista gratuita, acerca de la inmovilidad del chofer, Tremenda y el enano. Ellos tienen "la tiesura alelada que requieren estos milagros" relacionados con el nombre del "profeta" (Mahoma)(171). Su centro es la tumba de un imán, próxima al morabito en el que Tremenda y compañía están de pasada. Por medio de un nuevo viraje iconográfico, Sarduy incorpora el simbolismo musulmán al libro. Lo hace con el taoísmo tántrico, el budismo y el hinduismo en otras partes de la obra. El texto habla de sí mismo; la realidad está vista en términos escripturales. El narrador trunca el destino de estos personajes. Nos deja en el aire con un "no se supo más nada" (184) de lo que pasó ni al chofer ni a Tremenda, de quien se rumorea que era la de los chismes resumidos por el narrador, pero agrega, "seguro no era ella" (185). Los últimos pormenores sobre el entierro del enano y del niño Maitreya, y acerca de la nueva religión de Tremenda y su séquito, constituyen una versión distinta de los hechos. Por consiguiente, desconfiamos de ella igual que de las anteriores. Cierra la novela con uno de sus temas principales: "demostrar la impermanencia y la vacuidad de todo" (187).²¹ El final se presta perfectamente al ambiente oriental y caótico de *Maitreya*, que arrasa con conceptos trascendentes, desde los literarios hasta los religiosos, según lo he mostrado.

En conclusión, Severo Sarduy se vale de leyendas sagradas para destruir lo sacrosanto búdico en *Maitreya*. Las socava mediante la burla solapada o explícita. De ese modo, Sarduy parodia a Sakyamuni y, sobre todo, a Maitreya. Mientras desmitifica lo sagrado oriental en *Cobra* y *Maitreya*, simultáneamente incrementa la polisemia textual. Tanto en *Cobra*, donde abundan más las descripciones iconográficas de deidades hindúes y budistas, como en *Maitreya*, Sarduy inmiscuye al lector. Le exige su participación activa a través de una narración cuya potencialidad inagotable es deliberadamente ambigua. ◇

durante este primer periodo era considerar la literatura como un sistema autónomo de signos, homólogo a la estructura del lenguaje.)

Evidentemente, no se habían definido los cánones del grupo aún, ni tampoco los de Sarduy.

20. Léanse los detalles de óbito de Sakyamuni en Conze, pp. 62-64.

21. En *La simulación* (Caracas: Monte Avila, 1982), p. 20, Sarduy comenta que "en el centro de las grandes teogonías (orientales) —budismo, taoísmo—, (...encontramos) una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible (...)." Indica que "la metáfora del vacío" y "de la nada" son las "que constituyen la 'trama' de *Maitreya*", p. 112 y n. 5.

Con frecuencia, Sarduy cita *Maitreya* intertextualmente en los ensayos de *La simulación*.