

Severo Sarduy y la evocación perpetua: topónimos, gentilicios y extranjerismos en Maitreya

José Darío Martínez Milantchi

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ABSTRACT

This article analyzes how Severo Sarduy uses toponyms, demonyms, and foreign loanwords in the novel *Maitreya* (1978). The narrator approaches these words from a deterritorialized perspective, rethinking geography as a science (toponyms), identity as a concept rooted in a homeland (demonyms), and the purity of language as a closed system (foreign loanwords). The analysis hypothesizes that the use of these words as visual-poetic flashes builds a rich idiolect without consideration for their referential function.

Keywords: Toponym, demonym, loanword, Severo Sarduy, deterritorialization.

Este artículo analiza cómo Severo Sarduy emplea los topónimos, gentilicios y extranjerismos en la novela *Maitreya* (1978). El narrador se acerca a estas palabras desde una perspectiva desterritorializada, poniendo en entredicho la geografía como ciencia (topónimos), la identidad como concepto arraigado en una patria (gentilicios) y la pureza del lenguaje como sistema cerrado (extranjerismos). El análisis postula que el uso de estas palabras como destellos poético-visuales construye un riquísimo idiolecto sin preocuparse por su función referencial.

Palabras clave: Topónimo, gentilicio, extranjerismo, Severo Sarduy, desterritorialización.

Introducción

Al leer la ficción de Severo Sarduy, su inconfundible pirotécnica verbal asombra al lector en su exceso y amplitud. En los distintos ensayos de *Escrito sobre un cuerpo* (1969), *Barroco* (1974), *La simulación* (1982) y *Ensayos generales sobre el barroco* (1987), Sarduy ha explorado la corriente artística sobreabundante por excelencia desde una perspectiva teórica y a lo largo de los años, los críticos han vuelto al neobarroquismo como eje central de su trabajo (Beverley 1988; Birkenmaier 2002; Chiampi 1994; Díaz 2010; Guerrero 1987; Iriarte 2017 y 2018; Quesada 2015; de Ulloa 1989). Sin embargo, la reinterpretación que hace Sarduy de este concepto en su narrativa no se limita al arte europeo ni tampoco al “Barroco de Indias” (Picón Salas 1994); sus novelas giran en torno a una apertura radical que se nutre de un canon diverso, acoplando elementos culturalmente heterogéneos incesantemente para aprovechar sus capacidades literarias sin detenerse en el supuesto lugar desde donde vienen o el idioma original al cual pertenecen¹. Por momentos, a toda consciencia y plagadas de sarcasmo, las obras de Sarduy se asemejan a las rimbombantes épicas históricas de Hollywood, solamente que en lugar de un gladiador romano con acento indeterminado entre estadounidense y británico o villanos nazis hablando inglés con inflexiones vagamente alemanas, el autor cubano construye tramas globales donde las fronteras entre países e idiomas se vuelven borrosas y las citas pretensiosas en distintos idiomas y las alusiones continuas a lugares recónditos se tornan sugerentes y cautivadoras. Esta tendencia llega a su expresión más extrema en la novela *Maitreya* (1978). En este texto, el autor emplea un léxico caracterizado por palabras que suelen tener una función taxonómica, pero que en manos de Sarduy se transforman en chispazos poéticos que prefieren la evocación impresionista, instaurando así una lógica propia que redefine el potencial expresivo de los topónimos, gentilicios y extranjerismos.

Para dar solo algunos ejemplos introductorios, la Iluminada Leng, personaje proveniente de Hong Kong viviendo en Sri Lanka, se ve traducida por el autor a una jerga caribeña, en la locura de la pasión susurra algo como “ay, qué rico, métemela más, en sánscrito oral o en tibetano antiguo” (Sarduy

¹ En cuanto a lo literario, el barroco se ha reevaluado desde América con la mencionada identificación del “Barroco de Indias” (Picón Salas 1994), pasando por el barroco como concepto fundamental en la obra de Alejo Carpentier (González Echevarría 1990; Márquez Rodríguez 1990; Rogers 2011), culminando en el neobarroco ejemplificado por José Lezama Lima y el propio Sarduy (Martínez 2011) y retomado más recientemente con el llamado “neobarroso” de Néstor Perlongher (Gundermann 2003).

2011, 173). Mientras tanto, en una *boîte* de Nueva York las descripciones se entonan en un *créole* transcontinental con tintes de cosmopolitismo parisino:

Después de las vociferaciones germanas, una musiquita regresiva, con guitarras y güayos de atardecer camagüeyano, volvía a resonar sobre las tarimas, cuando la reverenciosa gerente de aquel *dancing* para locas latinas del *downtown*, profería, baratadamente afrancesada un “... *et à present ... place à la danse*” (Sarduy 2011, 236).

Muy lejos del cine hollywoodense cuyos intereses comerciales inverosímilmente obligan a Juliette Binoche a hablar inglés con acento francés en una película que se desarrolla en París (Williams 2009), el efecto del delirio conjurado por Sarduy se aleja de la domesticación de lo extranjero que permea la tradición literaria angloparlante según Lawrence Venuti (1993, 2017), ese mundo donde el lector o el público no se pregunta cómo es posible que Eneas hable en inglés victoriano o por qué Cleopatra y Marco Antonio se intercambian promesas de amor en jerga contemporánea. Dicho esto, Sarduy tampoco se decanta por una simple exotización de lo extranjero. En cambio, este escritor parte de una premisa desarraigada que cuestiona lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari definen como el pensamiento arborescente (2004). Si, según Deleuze y Guattari (2004), el árbol vertical es el símbolo de la taxonomía jerárquica y determinista que caracteriza el pensamiento occidental científico, Sarduy está más cerca del rizoma horizontal más flexible y espontáneo. Los topónimos y gentilicios claramente son ejemplos de un afán clasificador: los topónimos buscan ordenar el mundo geográfico a través de nombres propios y los gentilicios convierten una asociación nacional, regional o municipal en un rasgo originario estable. Los extranjerismos son un caso distinto; al ser palabras marcadas como distintas en un idioma debido a su origen foráneo, implícitamente dividen un idioma entre palabras autóctonas y voces ajenas². En esta novela, Sarduy se aproxima a estos tres campos semánticos mediante un proceso muy similar a lo que Deleuze y Guattari llaman desterritorialización (2004), una ruptura donde las relaciones normativas se volatizan y se reconstruyen. La suposición básica de la escritura de *Maitreya* es la ausencia de una relación directa y lineal entre estas palabras y los territorios que normativamente designan o a los que teóricamente pertenecen.

Desde un punto de vista narrativo, está claro que Sarduy retira las anclas tradicionales de la novela: personajes definidos, acción fácilmente

² La frontera entre extranjerismos y palabras autóctonas es permeable y hay muchísimos ejemplos de palabras que han cruzado esa barrera. La naturaleza misma de lo autóctono es difícil de definir con precisión.

comprensible, escenarios concretos, pero dobla la apuesta al desarrollar un idiolecto variado y artificioso. En un inicio, parece utilizar palabras cuyo significado es conocido pero que están redefinidas desde otra perspectiva y que, por lo tanto, crean otros tipos de significado. Sobre el primer punto se han construido análisis agudos de los experimentos narrativos del cubano (Alberca 1981; Bertón 2010; Filer 1986; Kulawik 2015; Quesada Gómez 2009). En cuanto a lo segundo, sin embargo, con las notables excepciones de la minuciosa interpretación de Alicia Vadillo sobre la “metamorfosis del signo lingüístico” (1998) y las valiosas contribuciones de Pellón (1983) y Prieto (1985) que se discutirán más adelante, se ha escrito relativamente poco acerca de los detalles del léxico de Sarduy y sus implicaciones estéticas. En resumidas cuentas, muchas aproximaciones teóricas circundan el “significante” en Sarduy sin inmiscuirse en las palabras realmente empleadas por el autor en su experimento multilingüístico y transcontinental.

Para lograr un mayor entendimiento de esta dinámica típica de Sarduy y plena de resonancias contemporáneas, este estudio examina en detalle el rol de los tres campos semánticos mencionados: los topónimos, gentilicios y extranjerismos, en la novela *Maitreya*³. Postulo que estas palabras dejan atrás cualquier función referencial o taxonómica para ofrecer una especificidad poética-visual que enriquece el *collage* estético de la novela y modifica sus posibilidades significativas. Mi análisis busca trazar qué hace Sarduy frente al vacío de contenido normativo y cómo se deleita en la posibilidad de redefinir desde su propia posición artística. Su uso particular de topónimos, gentilicios y extranjerismos les brinda flexibilidad y ese carácter maleable los transforma en sustantivos y adjetivos poetizados en un derroche continuo de combinaciones y redefiniciones inesperadas.

Topónimos: lejanías, exilios y no-espacios

Aunque como novela *Maitreya* pasa por una variedad vertiginosa de escenarios, es notable que, sin estar completamente ausentes, los topónimos concretos no sobran. En cuanto a este tema, hay una diferencia importante entre la primera parte, dedicada a la historia paródica de un lama tibetano reencarnado en un apático joven, y la segunda, un carnaval sexual multinacional centrado en dos gemelas cubanas que se fusionan en una sola mujer escoltada en sus peripecias por una extraña caravana de compañeros de viaje. En la primera parte, los topónimos son escasos y solo se utilizan lo

³ He escogido *Maitreya* en lugar de novelas como *De donde son los cantantes* (1967) o *Cobra* (1972) por su amplio y fascinante uso de este tipo de palabras, así como por la escasez de profundidad crítica que la rodea en comparación a otros textos del autor.

suficiente para darle un escenario geográfico reconocible al texto. El efecto desorientador nace más bien de las características de los lugares elegidos.

La acción comienza en el Tíbet con la agonía de un viejo lama en los momentos inmediatamente anteriores a la invasión china y después se transfiere a Sri Lanka (Ceilán) pasando por la India. Un lector atento podría deducir que el capítulo inicial se desarrolla en el Tíbet por algunas referencias culturales al budismo de esta región (lamas, mandalas, etc.) y por el contraste de un forastero que “no habla el dialecto tibetano” (Sarduy 2011, 158). Respecto a topónimos, se encuentra una mención de la región tibetana de Surmang (Sarduy 2011, 166) y una referencia explícita al “Tíbet” al final de la primera parte (204). En cuanto a la historia del joven lama reencarnado, el lector cuenta con referencias puntuales a Colombo (Sarduy 2011, 169), Kandy (199) y Kataragama (184), que ubican la acción firmemente en Sri Lanka. Se menciona que el joven y dos ancianas llegan “a la isla” a través de la India y se sitúa el origen de la sobrina Iluminada Leng en Hong Kong (Sarduy 2011, 172). Finalmente, Iluminada y su novio el Dulce embarcan hacia Matanzas (Sarduy 2011, 188) mientras que sus tías venden las reliquias del joven lama muerto a museos en Boston (199) y otras se adorarán erróneamente bajo el altar mayor de la catedral de Cuenca (199). Estas últimas tres referencias a Matanzas, Boston y Cuenca preparan la transición a la segunda parte de la novela que comenzará en Cuba para luego pasar por Miami, Nueva York y otros lugares que se discutirán más adelante.

El hecho de que las reliquias contemporáneas de un líder espiritual desconocido terminen en el Museum of Fine Arts de Boston, Sotheby's y erradamente en la catedral de Cuenca representa la parodia de las expectativas europeas sobre el “Oriente” exótico (Filer 1986; Kushigian 1991; Levine 1991; Quesada Gómez 2011; Rodríguez Sepúlveda 1996) que se desarrolla a lo largo de la novela. En este falso Oriente, el coleccionismo, el discurso académico y los movimientos *new-age* y *hippies* conspirarán para construir un “Oriente de pacotilla” (Quesada Gómez 2001, 60) que Sarduy explota conceptual y humorísticamente. Por ejemplo, Rodríguez de Sepúlveda (1996, 141) y Quesada Gómez (2011, 54) han notado que Sarduy desacraliza y se burla de la imagen estereotipada de viajeros europeos que buscan en el Oriente un paraíso espiritual solo para toparse con un joven lama que proclama con desidia: “Esta misma noche, después que den los resultados del fútbol, entraré para siempre en nirvana” (Sarduy 2011, 69). Importantemente, el Oriente que desilusiona al público exotista, “contaminado, en todos los sentidos” (González Echevarría 2008, 4), comienza con la aplicación que hace Sarduy de los topónimos.

A lo largo del siglo XX, el Tíbet se ha representado como un paraíso terrenal donde la teocracia del Dalai Lama lideraba un pueblo pacífico y

moralmente inocente (Brauen, Koller y Vock 2004; Dodin y Räther 2001). No obstante, el autor complica esta representación idealizada al mostrarle al lector una versión del Tíbet donde el líder espiritual de una comunidad agoniza mientras llega la invasión china en 1949: “el recién llegado los reconoció en seguida: eran disparos de fusiles chinos...” (Sarduy 2011, 159). El espectro de la violencia comunista establece un “puente metafórico” con la historia cubana (González Echevarría 1987a, 152) y, a la vez, dramatiza la destrucción de una tradición espiritual “antigua” a manos de una ideología “moderna”. En este sentido, el espacio donde Sarduy ubica la acción del primer capítulo de *Maitreya* es mucho más un final que un comienzo, un lugar que, para todos los efectos, pronto dejará de existir. Como se sabe, desde 1959, el Dalai Lama lidera un gobierno tibetano en el exilio desde la India y la violenta asimilación de este territorio a la China comunista ha sido objeto de controversia internacional (Grunfeld 2015; Sperling 2004; Smith 2019). En otras palabras, el Tíbet ya no se encuentra totalmente en el Tíbet. Sarduy hace eco de esta sensación en una entrevista con Julia Kushigian: “El Occidente ahora toma ese *rélai* (relevo) del budismo. Para concluir y responder a tu pregunta: el papel de Occidente es capital, ya que no hay más Tíbet hoy en día; el pensamiento budista está aquí ahora” (2016, 46). Entonces el significado del topónimo, normalmente identificable con un lugar delimitado en el mapa completo con latitudes y longitudes, se pone en duda y la geografía pasa de ser una disciplina tangible y terráquea a una fuente de alusiones amorfas y evocativas. El exilio y vaciamiento implícito en el Tíbet permite su resignificación desde la poética de Sarduy, rellenando la fachada del topónimo con humor, parodia y una catarata de imágenes. La trayectoria de la novela refleja esta redefinición del topónimo al situar al próximo “iluminado” en la India solo para después ser llevado a Sri Lanka.

Ahora bien, si el Tíbet retratado por Sarduy complica la idea del topónimo al invocar un lugar que efectivamente ya no existe, la elección de Sri Lanka y su capital Colombo como trasfondo de los capítulos siguientes adopta una estrategia más lúdica. Como han notado González Echevarría (1987a, 155) y Quesada Gómez (2011, 61), hay otra resonancia cubana al escoger una isla como lugar de la acción. Más allá de esto, el nombre mismo de la capital refuerza el paralelo con las “Indias Occidentales” a través de la asociación con Colón, parodiado en su diario reescrito por Sarduy en *Cobra* (Quesada Gómez 2011, 60). Sin embargo, más interesante es el hecho de que la posición marítima y comercialmente ventajosa de Sri Lanka permite o alienta la construcción de un espacio donde los personajes son, en su gran mayoría, extranjeros. Mientras que el Tíbet desalojado por los rifles chinos encarna un pueblo condenado al exilio, un topónimo vaciado, aquí Sarduy presenta el otro lado de la moneda: una

tierra donde los habitantes locales se han marginado dentro de su propia patria, dando paso a una focalización en los que han llegado desde fuera, un topónimo sobredeterminado al más puro estilo barroco.

Las ancianas Leng y su protegido arriban a Colombo desde la India, la Iluminada, como ya se ha mencionado, viene de Hong Kong y el Dulce, personaje pintor que se convertirá en amante de la Iluminada, se describe como “mandarinal” (Sarduy 2011, 180). Llegan marineros cubanos en guayaberas (Sarduy 2011, 188), en la costa se ven “viejos hoteles ingleses de madera blanca” (187), los suburbios de Colombo contienen “canales holandeses” (174), turistas estadounidenses visten suéteres “de la universidad de Indiana” (171) y en la isla se escuchan sonos de Madrás (176). La abundancia de nacionalidades y puntos de origen que convergen en Colombo le pesan al topónimo “Sri Lanka” hasta el punto de no poder operar como un territorio definido sino más bien como una intersección temporera donde se cruzan los enrevesados caminos globales. Como han señalado varios críticos (González Echevarría 1987a; Mumford y Mumford 1992), el tiempo de la novela *Maitreya*, y del buda Maitreya que invoca, es apocalíptico, pero el fin de los tiempos también se combina con el caos geográfico de la novela para formar un tiempo-espacio colapsado y constantemente rehecho en el despliegue del lenguaje. Si el Tíbet fue el origen edénico que ahora solo sobrevive exiliado del paraíso, Sri Lanka es la ejemplificación del mundo caído, donde todos los habitantes son desplazados y todos los objetos están fuera de lugar.

Una lógica heterogénea similar, pero levemente modificada, también regirá la aparición de topónimos en la segunda parte de *Maitreya*, que comienza con el nacimiento de gemelas dotadas de poderes curativos en Sagua La Grande, Cuba y que seguirá un rumbo impredecible por un itinerario multinacional y desorientador. Al perder sus facultades mágicas después de su primera menstruación, las gemelas conocidas como la Divina y la Tremenda pasan a actuar en la ópera china. Como explica González Echevarría en detalle (2008), la colonia china de Sagua la Grande es una de las más importantes y antiguas de Cuba y al situar a las hermanas en este contexto, Sarduy le da al lector un topónimo, ya no desposeído ni sobredeterminado, sino mestizo o híbrido donde “Sagua la Grande” no puede significar solamente Cuba o cubano sino también China o chino.

Las gemelas se encuentran con Luis Leng, hijo de la Iluminada y el Dulce criado en Cuba que sirve como el único enlace verdadero entre la primera parte de *Maitreya* y la segunda. Interessantemente, el narrador menciona que Luis Leng ha pasado por París y Carolina del Norte en calidad de chef. La yuxtaposición ridícula y dispareja de París, capital cosmopolita, y Carolina del

Norte, estado del Sur poco conocido para un lector latinoamericano, enfatiza lo aleatorio de las rutas que definirán el camino de los personajes.

Aquí es importante notar cómo Sarduy inserta el personaje de Luis Leng a la prehistoria de la novela *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima: “De regreso a Cuba, [Luis Leng] 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” (Sarduy 2011, 226). En *Paradiso* de Lezama, el mulato Juan Izquierdo es el cocinero cuyos banquetes han sido analizados como exploraciones de la identidad cubana y manifestaciones neobarrocas (Escobar-Trujillo 2012; Ingenschay 2007). Luis Leng se menciona explícitamente en *Paradiso* como el maestro de Izquierdo (Lezama Lima 1998, 121) y al colocar su propia novela que columpia por un sinfín de países lejanos dentro del trasfondo invisible de la novela cubana por excelencia, Sarduy intenta reventar los límites geográficos del canon desde dentro. La forma subordinada de crear ficción es una manera de autorizar el tono profético de *Maitreya* (González Echevarría 1987a), pero es aún más sugestiva porque Luis Leng no aparece hasta la segunda mitad de la novela y el autor está desubicando a un personaje de otro texto, el mulato Juan Izquierdo, desarrollando el trasfondo de su maestría culinaria fuera de Cuba y añadiéndole sellos en el pasaporte al movilizarlo de la mano de Luis Leng. Incluso para un lector cuidadoso, Sarduy presenta una trampa inevitable. El comienzo de *Maitreya* se desarrolla en las montañas del Tíbet donde termina su novela anterior *Cobra*, una aparente continuidad que significaría la profundización de su descubrimiento del “Oriente”. No obstante, al pasar a la segunda mitad de la novela, aparece una alusión pasajera a un personaje de Lezama: lo que aparentó ser un descenso del Himalaya hasta el subcontinente indio y luego a la isla de Ceilán se transforma en el recuento enredado del origen profesional de un personaje creado por Lezama en una novela que se desarrolla en La Habana.

A diferencia de la novela de Lezama, que solo se aleja de La Habana en los enigmáticos fragmentos oníricos, el texto de Sarduy rápidamente pasa del contexto original cubano con una teletransportación repentina de la protagonista de la segunda parte: “La Tremenda aterrizó, o más bien quedó zambullida en una piscina, frente a una iglesia de la Caridad, en las afueras de Miami” (Sarduy 2011, 215). En el escenario estereotipado de la diáspora cubana en Florida, reaparece la compleja relación entre los topónimos y el exilio. Al enano artista que recibe a la Tremenda le apodan despectivamente “Pedacito de Cuba” por su afán de conservar las tradiciones isleñas. Su “furor folclórico” (Sarduy 2011, 216) lo lleva a pintar un absurdo mural de *summa* botánica, retratando todas las especies que terminan en *cubensis*, aunque se le escapan

“unas nueces. También fresas para romper la monotonía de los verdes, una ardilla colorada, un gato marsupial, y hasta un ratón-canguro de la Sierra de Sonora” (216). La impureza del mural es un correlativo de la novela en sí, que también se podría considerar una reflexión oblicua sobre Cuba (Machover y Sarduy 1998) decorada insólitamente con figuras disparejas. En una reproducción artificial limitada a las especies endémicas que no corresponde a ningún paisaje real, ya modificado por el extenso intercambio internacional, el enano no puede evitar algunos elementos “incongruentes”. El ingenuo artista improvisado es aquí un avatar reducido del autor, mucho más insaciable en su propósito de escribir una novela donde elementos heterogéneos, banales y bellos se mezclan sin preguntarse nunca si están en el lugar apropiado. Así, el retrato nacional idealizado del enano pasa a ser exactamente como la novela *Maitreya* de Sarduy, donde la obligación nativa rápidamente cede a una pluralidad incontrolable “para romper la monotonía”.

La siguiente estación en el viaje de los personajes alrededor del mundo los lleva a Nueva York, donde el doble Cuba-Florida da paso a un espacio mucho más disparejo y abierto. Las únicas referencias concretas a la urbe son una mención de la Octava Avenida (Sarduy 2011, 227) y, más tarde, una escena que ocurre en Washington Square Park (246). La Octava Avenida es una elección apropiada por su nombre mutante, más allá de cierto punto del cuadriculado de Manhattan adopta el nombre de Central Park West, y después Frederick Douglass Boulevard. Como es típico en Sarduy, hasta dentro del cuadriculado reglamentado de la ciudad de Nueva York se instala un caos que dota la topografía de fluidez. Washington Square Park, por otra parte, se ha conocido como un lugar de encuentro de artistas y un *hub* cultural, un escenario apto para el encuentro fortuito entre la Tremenda y un “iranio” que desatará el viaje relámpago al “Oriente” que cierra la novela.

En este “Oriente”, Sarduy lleva la confusión geográfica y toponímica al máximo. En los capítulos anteriores, la escasez de topónimos contribuía a una desorientación general, pero detalles específicos revelaban los lugares donde se desarrollan los capítulos, eso sí, siempre representando una geografía inestable y elástica. En los últimos dos capítulos, se asomarán ligeramente más topónimos, pero tan incompatibles que el espacio de la ficción se vuelve un no-espacio confundible y confuso, evocando diferentes países del Golfo Pérsico sin nunca decantarse por uno en particular. Mientras la extraña troupe de la Tremenda infiltra un culto de la práctica sexual extrema del “fist-fucking” entre hombres musulmanes, Sarduy utiliza los topónimos “Maracaibo” (Sarduy 2011, 260), “Omán” (264), “Dubái” (270) y hasta menciona los “compinches del shah” (270). González Echevarría (1987a, 155) ha utilizado la presencia del “iranio”, el ambiente petrolero y la posterior reacción conservadora como prueba de que la

segunda parte de la novela ocurre en un Irán sacudido por la Revolución Islámica y algunos críticos han aceptado este análisis (Munford y Mumford 1992; Rodríguez de Sepúlveda 1996). Lamentablemente, esta revolución culminó con la partida del monarca y la llegada del ayatolá Jomeiní en enero y febrero de 1979, un año después de la publicación de *Maitreya*, y aunque las protestas antigubernamentales comenzaron a inicios de 1978 y Sarduy tuvo una visita larga al país en 1974 (Guerrero 2008), sería equivocado postular que el mundo descrito en las páginas de la novela se refiere a ese contexto político tan definido. A pesar de que Irán sin duda es una parte de la mezcla geográfica que define la segunda parte, y es importante notar que la mención de los “compinches del shah” es la única alusión concreta a este país, los topónimos Omán y Dubái y la ausencia de cualquier alusión específica a ciudades o geografía iraní sugieren un espacio genérico asociado al Golfo Pérsico y el islam⁴.

De hecho, la confusión es el rasgo definitivo de este no-espacio futurístico cuyo denominador común es una combinación de lo musulmán como contexto cultural (mezquitas, minaretes, suras, letras árabes, etc.) y los petrodólares que han llevado a un despilfarro kitsch: “La expansión del islam y/o del petróleo había desencadenado en ese país, como en muchos otros, una arrafatada manía de ‘verlo todo en grande’” (Sarduy 2011, 262). Ahora bien, no aceptar la localización de los últimos capítulos de *Maitreya* en Irán y postular la existencia de un escenario intencionalmente híbrido, genérico y heterogéneo que no corresponde a ningún lugar en el mapa tiene consecuencias conceptuales significativas. Gustavo Pellón ha examinado la ambigüedad como táctica narrativa en Sarduy y sobre este tema comenta: “One of the choices generally contributes to the exotic oriental and mystical backdrop of the action while the other, which usually carries a prosaic interpretation, destroys it” (1983, 9). Según esta interpretación, el narrador en *Maitreya* suele presentar dos opciones en descripciones y paisajes donde cada alternativa se puede asociar con una versión opuesta del “Oriente”. A esta observación de Pellón habrá que añadirle otra forma de indeterminación que consiste en negar la especificidad geográfica con el fin de poder añadirle significados sucesivos al territorio ficticio, un proceso análogo al que Prieto identifica como “the contiguity of antithetical fictions” en su análisis de la ambivalencia violenta en Sarduy (1985, 52). Entonces, no solamente está presente la ambigüedad y la ambivalencia como notan Pellón y Prieto, sino otra irresolución toponímica que despliega posibilidades mutuamente exclusivas, imposibilitando identificar el escenario

⁴ Algo muy similar se podría argumentar más generalmente sobre la geografía muy concreta de la segunda parte de *Maitreya* (Irán-Argelia-Afganistán) que propone González Echevarría (1987a).

de la segunda parte de la novela con el agonizante Irán monárquico de los Pahlaví ni con ningún país o región individual del Golfo. En la segunda parte de *Maitreya*, Sarduy se empeña en crear un escenario ambiguo, no mediante la falta de especificidad o nombres alegóricos (como suele hacer con los personajes, por ejemplo) sino a través de la proliferación de topónimos incompatibles. En muchos sentidos, Sarduy ya preveía el contradictorio mundo contemporáneo en el que vivimos donde los petro-estados del Golfo crean ciudades futurísticas que parecen deslocalizadas al ojo extranjero.

Volviendo a la novela, después de verse perseguido por una autoridad conservadora, horrorizada por sus experimentos sexuales extremos, el clan de la Tremenda escapa y encuentra refugio en “el Gran Hotel de Francia” (Sarduy 2011, 273). Obviamente, el autor no se refiere a Le Grand Hôtel ni al Grand Hôtel du Louvre, edificios decimonónicos en el centro de París. Invadido por la lógica del texto de Sarduy, el topónimo Francia, y la expresión Grand Hotel, no son nombres propios que localizan un edificio en el plano urbano; se han vuelto genéricos y encapsulan las dinámicas del marketing de finales del siglo XX que crean la extraña situación de que haya Grandes Hoteles de Francia desde México hasta Jordania. El nombre propio se transforma en sustantivo común, operando como leve indicación de elegancia o irónicamente imitando una grandilocuencia vagamente *ancien régime*.

Lo mismo ocurre desde otra perspectiva con el único otro topónimo que se encuentra en estas secciones finales, “la Medina” (Sarduy 2011, 283, 287). De nuevo, no se refiere a la ciudad de Medina, el segundo lugar más sagrado en el islam al que huye Mahoma al ser expulsado de La Meca. La palabra árabe “medina” (مدينة) significa “ciudad” y también se utiliza para denominar el centro de una ciudad, la medina de Marrakech, por ejemplo. Al igual que en su mención del “Gran Hotel de Francia”, la poca referencia geográfica que ofrece el narrador es una especie de trampa o espejismo donde la palabra marcada en mayúsculas que atrae el ojo del lector como topónimo, paradójicamente significa que los personajes podrían estar en cualquier sitio, menos Francia o Medina. Adaptando la terminología de Deleuze en un análisis de varios novelistas del comienzo de este siglo, Gustavo Guerrero utiliza el concepto de lo “desterritorializado” (2012), lo que Castany Prado llamaría “posnacional” (2007), para describir ficciones que ya no sienten la obligación de adoptar lo nacional como contexto *default*. Esta misma característica, ampliada e incorporada no solo a los escenarios sino al método de significación de los topónimos, podría identificarse más de veinte años antes en *Maitreya*. De palabras inescapablemente ligadas a un punto particular, los topónimos se ven liberados de contenido exclusivamente geográfico, en su lugar denotando redes

de migración y exilio y construyendo extraños no-espacios que se asemejan mucho al mundo contemporáneo globalizado.

Estos no-espacios se distinguen por referencias que a primera vista parecen toponímicas, pero cuya calidad ambigua e interrelación no les permite crear un significado geográficamente comprensible. A pesar de su falta de arraigo o raíz rastreable que facilite su clasificación, los no-espacios no carecen de un significado interno a las dinámicas del texto; se ven poblados por topónimos redefinidos que los vuelven entes flotantes perfectamente compenetrados con los personajes delirantes de Sarduy. Los no-espacios pueden no referirse a una localización geográfica definida, pero Sarduy les otorga una nitidez visual y una especificidad conceptual que presentan otro tipo de contenido más allá de lo geográfico. De una manera mucho más artística, Sarduy logra crear el efecto que hoy en día asociamos con visitar un aeropuerto: la seguridad de no estar verdaderamente en ninguna parte y la inquietante sensación de poder estar en cualquiera.

Este procedimiento sarduyano, tomar una palabra con contenido referencial muy específico y ponerla en circulación dentro de una ficción cuya física interior altera su función y significado completamente, se manifestará de otra manera en su uso de los gentilicios. A la par que la premisa del topónimo como palabra que designa un espacio definido se ve cuestionada, las palabras que expresan la relación entre las personas o las cosas y su territorio de origen también se verán irremediabilmente modificadas.

Gentilicios: ni de aquí, ni de allá

Más que los topónimos, que brillan por su escasez pero que cuando sí aparecen se ven cuestionados y vaciados de contenido de una forma que desubica la acción constantemente, los gentilicios en *Maitreya* son legión y casi se podría decir que Sarduy abusa de este recurso. Hay como mínimo treinta y dos gentilicios distintos que alternan entre nacionalidades, etnias y denominaciones de origen urbano, y varios se utilizan en repetidas ocasiones⁵.

⁵ Por orden de aparición, se utilizan los siguientes gentilicios: nepalés (Sarduy 2011, 153), coreano (155), tibetano (158), chino (158), tolosano (163), japonés (164), javanés (165), cantonés (167), pakistano (168), indio (169), parsi (169), inglés (170), holandés (174), americano (175), mandarinal (180), turco (183), cubano (188), marroquí (200), colombino (202), zacateca (202), afrocubano (205), egipcio (206), suizo (208), filipino (211), ceilanés (211), santiaguero (219), balinés (220), italiano (220) africano (220), árabe (221), indonesio (222), soviético (223), abisinio (223), napolitano (224), yoruba (224), martiniqués (224), tahitiana (225), camboyano (228), vietnamita (228), libanés (231), asiático (233), habanero (235), canario (235), germano (236), camagüeyano (236), puertorriqueño (237), húngaro (237), tejano (237), peruano (239), boricua (239), poblano (240), mexicana (240), colombiana (241), vasca (245), tunecino (246), iranio (247),

Como se podría entrever en un uso tan extenso, los gentilicios no adoptan una función única en la novela: en algunos momentos ejercen una función normativa para definir el origen de un personaje y en otros casos se utilizan como adjetivo para fijar la procedencia de un objeto. Sin embargo, estos ejemplos más tradicionales se ven supeditados dentro de un armazón poético que enriquece el lenguaje con la evocación de un rasgo estético normalmente asociado a un lugar sin necesariamente trazar la ruta de vuelta a ese punto de partida.

En cuanto a los personajes definidos con gentilicios, como ya se ha discutido, la novela *Maitreya* presenta un retrato heterogéneo de la humanidad, en la mayoría de los casos, personajes lejanos o desplazados del lugar definido por sus gentilicios. Pero, entre los cubanos en Miami, tibetanos en la India y chinos en Cuba, también hay un eclecticismo que puebla el texto de una increíble diversidad, en roles secundarios aparecen “un canario feíto” (Sarduy 2011, 235), “jovencitos boricuas” (239) y un “mulatón colombiano” (236) entre muchos, muchos otros. Lo fascinante en este caso es que la coexistencia de tantos personajes nunca sorprende en la novela, los cambios bruscos de escenario combinados con el lenguaje barroco de Sarduy dan por sentado que pueden aparecer “curanderas del archipiélago indonesio” (Sarduy 2011, 254) en una página y un “omanita enchumbado” (264) en otra. La premisa de *Maitreya* es una extrema movilidad humana que posibilita los *cameos* de un sinfín de personajes secundarios venidos de cada rincón del planeta.

Dentro de este desfile estilo Miss Universo, hay un ejemplo que puede mostrar la creatividad de Sarduy en su definición de personajes mediante los gentilicios: en el capítulo que se desarrolla en Nueva York, la Tremenda huye a Washington Square Park y lanza una pastilla envenenada a una fuente. De allí, engendrado como un Frankenstein improviso, emerge un personaje que se identifica simplemente con las palabras “Soy iranio” (Sarduy 2011, 247) aunque parece haber nacido literalmente de las aguas sucias del parque en Manhattan. A pesar de ser una palabra aceptada en los diccionarios, “iranio” es, de lejos, el gentilicio menos común para definir a un natural de Irán comparado con “iraní” y el término más históricamente común, pero etnocéntrico, “persa”. De hecho, hay un ligero cambio de significado, “iranio” se refiere más bien a algo o alguien que se relaciona con la civilización antigua de Irán (RAE “iranio”), como los aqueménidas de Ciro el Grande o el zoroastrismo. Por lo tanto, el hombre creado en las aguas de la fuente no es solamente un “iranio” fuera de Irán, pero también está desplazado en el tiempo, el anacronismo del referente

alemán (248), marsellés (249), helénico (249), bayreuthiano (250), palermitana (254), céltico (257), bávaro (257), andaluz (259), pompeyano (262), asirio (263), caspio (264), omanita (264), persa (273), argelino (278), mozabita (282), saharuita (285), bereber (288) y afgano (289).

antiguo frente a un ser contemporáneo. Al recurrir a esta palabra, Sarduy jocosamente emplea un tono arcaizante que podría ser una burla del orientalismo europeo más académico mientras simultáneamente crea una serie de juegos de palabras (iranio-ano) que se relacionan con las prácticas sexuales explícitas de la segunda parte de la novela. La terminología mustia recuerda la predilección europea por un Oriente clásico que sobrepasa cualquier versión contemporánea (Said 1979), pero el error en su aplicación muestra los peligros intelectuales inherentes a acercarse a lo foráneo. Aunque iranio también puede significar simplemente iraní, según la herramienta Ngram de Google Books su uso ha ido en declive frente a “iraní” desde 1973 y siempre ha estado muy por debajo de “persa” (Google Books Ngram Viewer “persa, iranio, iraní”)⁶.

Más allá de esto, la movilidad migratoria en Sarduy también se refleja en los objetos que definen la materialidad de la novela, que en un intercambio sin fricción circulan por *Maitreya* con absoluta facilidad, representando una naciente habilidad de adquisición de productos extranjeros que reciben su gentilicio como una denominación de origen de producción. Por esta razón, el narrador describe un ruido metálico que puede ser “de una quicallería siciliana cuando tiembla la tierra o la de un gamelán javanés” (Sarduy 2011, 231). En un tugurio inesperadamente se encuentra “caviar caspio” (264), se habla de una “una motoneta japonesa” (238) y como resto colonial en Sri Lanka permanece “un viejo ventilador inglés” (170). Como efecto de la “niponización de la electrónica” (250), las enemigas de la Tremenda pueden miniaturizar un arma que utiliza microondas para mutilar su voz. Además, el comercio no es siempre lícito, el tráfico de drogas es un tema constante y también se asocia a un lugar de origen, hay “yerba colombiana” (241), “coca peruana” (239) y un “barco napolitano” que transporta opio (224). Está claro que, de una forma carnavalesca, la realidad de *Maitreya* es un paraíso del libre comercio, tanto para los humanos como para los objetos, sin arbitrios ni visas. Si se puede imaginar *Cien años de soledad* (1967) como una novela que, sin nunca salirse del territorio de Macondo, muestra cierta apertura al comercio regional-mundial a través de la figura de los gitanos itinerantes que arman su mercado y la estadia de José Arcadio Buendía como marinero circunnavegando la tierra, *Maitreya* retrata una situación más contemporánea donde las cadenas de suministro son multinacionales, complicadísimos de trazar con precisión en un mapa y donde

⁶ Aquí es interesante notar que el gentilicio más común, “iraní”, imita la formación de adjetivos de origen en persa y árabe donde la “i” final transforma el topónimo en gentilicio. Por esta razón existen palabras en español como “yemení” y “marroquí” que adoptan la misma estructura. Aunque esta morfología ya se siente natural en español, Sarduy prefiere el término arcaico que no es una simulación del idioma hablado por la cultura señalada, reimponiendo una distancia invisibilizada que remarca la diferencia entre exónimos y endónimos.

es probable que la mayoría de cosas no son producidas en el país donde finalmente se consumen.

Más allá del elenco cosmopolita y trasfondo eclético que crean los gentilicios de Sarduy al incluir personajes y objetos heterogéneos en un mismo plano de ficción, la función más importante de estas palabras es otra. En su empleo más sorprendente, los gentilicios operan como adjetivos que modifican un sustantivo para darle una especificidad poética-visual, como parte de un símil en algunos casos y en otros dentro de un símil implícito presentado por la preposición “de”. El gentilicio pierde su posición como característica personal o denominación de origen para evocar algo mucho menos tangible, “una luz de catacumba palermitana” (Sarduy 2011, 254) o “un delantal de comadrona austriaca” (261). Se utilizan para representar sonidos como “un estrés germánico” (248) y “garganteos célticos” (257) o elevarse como clave de una comparación inesperada, “como una luzbelada vasca” (245), “como brujas coreanas” (229), “como el brazalete de un esclavo abisinio” (223). En todos estos ejemplos se puede observar cómo el gentilicio no denota la presencia de una nacionalidad ni describe algo en términos de origen, más bien invoca un referente o una cualidad que Sarduy asocia con un lugar como ente postizo que se puede añadir y quitar para lograr el efecto deseado. De ser esencia, la nacionalidad o el origen pasa a ser un ornamento. La inclusión constante de gentilicios dentro de símiles o símiles implícitos tiene como consecuencia que estas expresiones ya no señalan una relación directa con el territorio de origen sino una característica asociada poéticamente por el autor a ese lugar; es distinto, por ejemplo, referirse específicamente a “la luz de una catacumba palermitana” que aludir impresionísticamente a “una luz de catacumba palermitana”, la primera pertenece a un lugar inamovible, la segunda es una evocación que, de hecho, solo haría sentido si no se refiere al lugar mencionado (“una luz de catacumba palermitana” para caracterizar la luz de una catacumba palermitana sería un sinsentido tautológico). La desubicación geográfica del gentilicio se ve compensada por un contenido estético. Al perder su especificidad, los gentilicios no trazan una relación directa entre objeto o persona y origen, pero el autor combina este vacío con su propia sensibilidad poética para incorporar los gentilicios a una imagen o evocación específica. Sarduy practica una especie de alquimia estilística: su escritura destila los gentilicios, pero no para intensificar su supuesta esencia, sino con el propósito de extraer el elemento necesario para completar el símil, el vapor sobrante, por así decirlo, que despierta las asociaciones estéticas deseadas.

Desde esta perspectiva, los gentilicios en Sarduy forman un contrapunto interesante con las mitologías analizadas por Roland Barthes (1957), su amigo e interlocutor en el París de los años sesenta. Aunque ambos (gentilicios y

mitologías) son signos que ya no señalan su referente original y reciben un sentido nuevo, adicional, operan de manera contraria. Mientras las mitologías analizadas por Barthes se construyen socialmente y refuerzan las ideologías hegemónicas, los gentilicios en *Maitreya* son fruto de un idiolecto individual que convierte un concepto tan fundamental como la nacionalidad en un giro estilístico. En el caos de *Maitreya*, el origen puede surgir fuera de lugar, o incluso imitar, ser un disfraz. Si los topónimos en la novela cuestionan la ciencia geográfica como disciplina estable, y quizás la ciencia misma por su renuncia a la capacidad onomástica de otorgar nombres propios supuestamente únicos, los gentilicios abdican la función normativa de denotar una nacionalidad u origen como característica esencial y permanente a favor de una evocación más lúdica, temporera y variable.

En la profusión verbal de Sarduy, los gentilicios aparecen por doquier sin respeto al mapa e incluso se mezclan en combinaciones alucinantes como muñecas rusas donde uno puede existir dentro de otro: “Unos caracoles *balineses* con listas de diferentes rojos, copiados de caramelos *italianos*” (Sarduy 2011, 220), “Un pulverizador *americano*, que había que alejar de los ojos y mantener siempre recto, esparcía el olor inconfundible de los oasis *argelinos* [mi énfasis]” (278). Al elevar el gentilicio al cuadrado — como el mismo Sarduy postula sobre la metáfora en Góngora (2013) — el narrador cubano crea un mecanismo que presenta la hipótesis implícita de que cualquier “origen”, nacional o geográfico, puede ser rastreado hasta encontrar un punto anterior y así *ad infinitum*. El origen en Sarduy, y por lo tanto su expresión léxica a través del gentilicio, no es mitológico ni falso sino impuro y condicionado por una cadena eterna que lo convierte en una ruta constante alrededor del planeta. En este sentido, el argumento de González Echevarría sobre cómo el Oriente se convierte en un origen quimérico en *Maitreya* (1987a, 157) podría ampliarse para incluir todos los posibles orígenes, no es que la India sea un origen que se descubre ser falso, sino que la idea misma de origen pierde su función cuando los “atardeceres camagüeyanos” aparecen en Nueva York. En esta novela, los gentilicios se desentienden de la idea de origen al evocar características efímeras y ornamentales.

Es importante destacar que Sarduy no está participando directamente en el discurso de la crónica o bitácora de viaje; su empleo de los gentilicios es de segundo orden, no se enlaza con un posible viaje a Palermo ni una referencia a un monumento o sitio de interés particular, por ejemplo, sino que busca reunir las asociaciones implícitas en un destello adjetival. Aquí reside la clave del uso de gentilicios en la prosa de *Maitreya*: mientras que el gentilicio normativo denota una relación con una geografía concreta, Sarduy lo desnaturaliza para poder incluir una impresión o asociación del lugar para apuntalar su imagen o

descripción. El gentilicio es poético más que patrio, un cuarto puede ser “un *livingroom* tejano a lo Kienholz” para construir la imagen de las instalaciones del artista estadounidense unido a una decoración vaquera de la frontera, tanto, así como la Tremenda puede contener “arcos tunesinos de *strass*” en su peinado (246), donde lo visual asociado al Magreb, su desierto, las ruinas cartaginesas y arcos romanos de Túnez, se impregna en rizos de diamantes falsos.

Extranjerismos: al borde de un *créole* global

Este juego constante que consiste en incorporar lo radicalmente distinto concentrándose más en su potencial estético que en su contenido referencial también se refleja en la adopción audaz de extranjerismos a lo largo del texto. Al igual que los gentilicios, los extranjerismos son constantes y ocurren de distintas maneras. Como en muchas de sus obras, el narrador en *Maitreya* adopta un tono cosmopolita donde un español variado se ve condimentado con términos en inglés como *self-control* (Sarduy 2011, 190) o *coolness* (248) y en francés como *trompe-l’oeil* (273) o *habitué* (267), entre tantos otros que incluso es difícil encontrar una página en la novela sin un extranjerismo⁷. En la primera parte de *Maitreya* ambientada entre el Tíbet, la India y Sri Lanka se despliega un amplio repertorio de palabras de origen sánscrito que hacen referencia al budismo como *arhats* (167), *ashram* (180) y *tanka* (152) y otras de origen tibetano como *chörten* (156) y *tsampa* (158)⁸. En la segunda parte, en cambio, aparecen otras que implican un contexto más árabe como *sheik* (266) y *mihrab* (275), mientras que en toda la novela regularmente se incluyen palabras y frases de distintas lenguas europeas.

⁷ En este rubro aparecen muchísimas palabras y frases de lenguas europeas como *et lumière* (Sarduy 2011, 151), *overdose* (167), *Golden lotuses* (171), *pendant* (174), *new look* (179), *rice and curry* (186), *break-down* (191), *cake* (196), *chaise-longue* (207), *fouettes* (208), *gate-sauce* (211), *a la facón cubaine* (211), *garconniere* (212), *mezzanine* (212), *pas de deux* (212), *bouquet* (212), *pied-a-terre* (212), *scaccia pensiere* (213), *summa* (215), *artnoveau* (219), *soufflé* (220), *african look* (220), *strass* (222), *girls* (223), *Fist Fucking of America* (223), *maitre d’autel* (224), *penis need* (226), *closeup* (226), *confiture* (226), *fifties* (227), *in petto* (227), *French can can* (229), *after-shave* (231), *in mente* (232), *mise-en-scene* (232), *fort-da* (233), *leitmotive* (236), *downtown* (236), *kitsch* (236), *tropical look* (237), *glacées* (237), *boite* (238), *artdecó* (239), *danke* (240), *crispies* (244), *curriculum vocis* (249), *in gola* (250), *il y en a* (251), *je vous jure* (251), *plus vrai que nature!* (252), *clochards* (252), *Play-girls* (253), *ma non troppo* (256), *Gillette* (256), *rentrée* (257), *appoggiatura* (257), *bel canto* (258), *candy* (261), *businessmen* (263), *pushingbacks* (264), *habitué* (267), *walkie-talkie* (268), *madame* (274), *spray* (274), *regisseur* (277), *crema de vie* (283), y hasta frases enteras de diálogo “But all pure I shall go from here to Nirvana” (164) y “*c’est ca...oui*” (208).

⁸ En este grupo de palabras también aparecen *yak* (Sarduy 2011, 151), *dakini* (152), *yeti* (157), *mantra* (159), *sungdü* (166), *khata* (166), *brahmán* (166), *dhoti* (168), *sarong* (169), *shinden* (180), *koen* (182), *dharma* (182), *ginseng* (184), *dazibao* (190), *kalpa* (193), *yaki* (204) y *OM* (204).

En cuanto a resaltar estas palabras, no hay regularidad absoluta, aunque en líneas generales los extranjerismos no-europeos no reciben marca alguna mientras que los europeos se suelen distinguir con bastardillas. En este sentido, la estrategia de Sarduy incorpora los extranjerismos asiáticos sin aspavientos mientras anuncia y extranjeriza los europeos; no sería descabellado suponer que la mayoría del público lector tendría mayor familiaridad con lenguas romances como francés e italiano y la *lingua franca* global del inglés por encima del sánscrito o el tibetano. Los extranjerismos en estos idiomas podrían integrarse sin ninguna seña adicional con poco esfuerzo. Sin embargo, son las palabras menos conocidas del sánscrito, tibetano y árabe que Sarduy presenta como si fueran vocablos “naturales” en el idioma en el que se escribe la novela. De esta manera, el narrador desarrolla un lenguaje que incorpora diferentes referencias culturales provenientes de Asia al español mediante una adopción léxica directa. Siguiendo la línea del humor y la parodia en *Maitreya*, el narrador y los personajes explotan los extranjerismos hasta un punto risible. Aunque se podría argumentar que en varios casos no hay un equivalente apropiado en español, como con los términos religiosos budistas o hinduistas, en la mayoría de las instancias los extranjerismos son formas de estilizar el lenguaje con acentos insólitos y brillantina sensacional.

Dependiendo más del francés que se convirtió en su segunda lengua, Sarduy prefigura el desarrollo del “espanglish” contemporáneo con su fusión de idiomas sin acongojarse por la pureza ni la corrección. El lenguaje de Sarduy no pertenece a un territorio en particular, pese a los cubanismos como “choteo” (192) y “jimaguas” (207) que también engalanan el texto. Su léxico existe en una eterna frontera donde el lenguaje mismo se dobla ante la presión de una atmósfera globalizada. En su discusión de la teatralidad en Sarduy, Gustavo Guerrero adopta una posición inesperada al argumentar que, a pesar de una tendencia posmoderna por incluir discursos heterogéneos sin jerarquías, el autor no busca un caos sin diferenciación sino aproximarse y enfatizar el borde de la representación, como si se enfocara en el marco de una pintura (2017, 142). En cuanto a *Maitreya*, este efecto empieza desde lo semántico y las palabras foráneas integradas al español se convierten en cicatrices que rotulan los variadísimos puntos de contacto de un idioma con otros. La inclusión sostenida de extranjerismos convierte el lenguaje de la novela en un *créole* en el sentido en que lo emplea Wai Chee Dimock en su revalorización del lenguaje literario afroamericano:

For to think of language as not self-contained is to multiply its lines of filiation exponentially. It is to reorient the field in some fundamental way, giving increasing emphasis to that zone of interaction where nonverbal input

combines with the verbal “lexifier” to generate a more complex geometry (2018, 290).

Aquí el *créole* representa al lenguaje diferenciado por sus contactos, contextualizado en una ecología planetaria donde es imposible encasillar el idioma⁹. Los extranjerismos de Sarduy en *Maitreya* no anhelan crear un lenguaje universal como el esperanto, sino que reconocen los múltiples puntos de contacto del español con lo lingüísticamente distinto, el marco del idioma para utilizar la metáfora de Guerrero.

Dicho esto, a diferencia de los textos considerados por Dimock, el *créole* de Sarduy no corresponde a la lengua de un grupo particular, es un idioma individual al que solo accede el lector de sus textos. No se basa en la interacción entre solo dos idiomas ni se limita a la necesidad de comunicación entre un grupo dominante y uno oprimido. Estas relaciones se ven amplificadas en un contexto sin límites donde el español del autor se cruza con muchas otras lenguas. El *créole* de Sarduy es performático, intencionalmente melodramático y afectado, pero a la vez representativo de las líneas de filiación mencionadas por Dimock. Las rutas contemporáneas del exilio y la migración generan una nueva forma de expresión donde la pureza ya no tiene validez como concepto lingüístico, donde ya todos hablan un “espanglish” que no es síntoma de pérdida ni de decadencia cultural sino de intercambio expresivo. Los extranjerismos de Sarduy no son prácticos, como algunos neologismos tecnológicos, *laptop* o *chat*, por ejemplo, todo lo contrario, estas palabras se convierten en afeites del idiolecto de Sarduy, vocablos marca de la casa que moldean su estilo decididamente impuro, el cual nunca desechará una oportunidad expresiva debido a su etimología extranjera.

Anteriormente, se ha analizado cómo los topónimos y los gentilicios pierden su relación con una geografía determinada para flotar más libremente como transmisores de otros tipos de significado. Como todo en Sarduy, el autor lleva este concepto al límite. No es suficiente escribir una novela que ocurra en un no-espacio, donde los adjetivos de origen cambien de función. El lenguaje mismo se tiene que contaminar para ser todavía español y ciertamente también otra cosa, un español que quizás solo podría darse fuera del mundo hispanoparlante.

La falta de bastardillas o itálicas en algunas palabras extranjeras crea una interferencia para el lector que se topa con palabras como “yoni” o “mani” y no sabe si ha tropezado con una errata o un vocabulario rebuscado que no conocía. La decisión de Sarduy crea una falsa cercanía que coquetea con la

⁹ He preferido el uso del término francés *créole* por encima de “criollo” más que nada por enfatizar la idea de mezcla lingüística que no persiste con tanta fuerza en la palabra en español.

incomprensión total. Al evitar presentar un glosario o notas al pie de página, como famosamente hacían los novelistas “de la tierra” (Alonso 1990), y mostrar una variabilidad a veces frustrante en la grafía de palabras extranjeras, Sarduy recalca la distancia que existe entre un idioma y otro en teoría, mientras los acerca en práctica. Por ende, en *Maitreya*, el léxico no se aproxima a la fusión armónica entre Oriente y Occidente, más bien se desarrolla un *créole* heterogéneo que sin ser cómodo del todo, reconoce la diversidad de idiomas mundiales en un *patois* abierto, ya no solo limitado a las lenguas de potencias coloniales. El lenguaje, liberado de un contexto nacional monolingüe, es capaz de absorber e incorporar nuevos elementos y el autor se regocija en esa libertad para escribir sin frenos. Los extranjerismos tienen significados individuales, pero también evocan todo el andamiaje cultural y migratorio discutido anteriormente.

Una prueba de que este constante barullo lingüístico es un pilar de la novela llega desde el epígrafe. La cita es una explicación del término “Maitreya” en español que lleva la atribución “*Buddhist Scriptures*, traducción al inglés de Edward Conze” (Sarduy 2011, 151). Está implícito que Sarduy mismo tradujo al español el inglés de Conze, en sí traducido del idioma original de los escritos citados. Así, desde el comienzo Sarduy implanta el desorden filológico fundamental que define el texto: una novela que se desarrolla entre el Tíbet, la India, Sri Lanka, Nueva York y un lugar vagamente asociado al Golfo Pérsico se narra en un español *créolizado* que deshecha la pureza del idioma como virtud moral y acoge el extranjerismo como potencia estilística y entramado intertextual. Si bien la novela la leemos en español, se sugiere la existencia de un texto virtual original cuyo idioma sería inclasificable. La escritura de Sarduy no acepta el límite de escribir con palabras de abolengo castizo, agranda su diccionario para contar con un abanico más extenso de materia prima.

Conclusión: *Maitreya*, novela sin tierra

El epígrafe y los extranjerismos crean un desconcierto que puede parecer natural a primera vista, pero cuyas consecuencias se hacen cada vez más patentes mientras se avanza en la lectura de la novela *Maitreya*. Sarduy parte de una premisa radicalmente desterritorializada, pero lejos de crear una narración abstracta, vaga o excesivamente alegórica, redefine los topónimos, gentilicios y extranjerismos dentro de un lenguaje único en su fuerza poética e idiosincrasia estética. La redefinición de estas palabras contribuye a la lógica alucinante de la novela: el lector no sabe muy bien dónde están los personajes, de dónde son verdaderamente, ni siquiera qué idioma están hablando. La versión sarduyana

de los topónimos, gentilicios y extranjerismos crea un texto en movimiento constante, proteico en sus incesantes imágenes e inagotable en su léxico *créole*.

Al concluir este análisis, es evidente que *Maitreya* es una novela trotamundos *sui generis*. En la obra de Sarduy, los lugares no son escenarios tomados de la realidad contemporánea ni del pasado histórico, se erigen como no-espacios trastocados y trastornados. Las ciudades pueden operar como referente inicial pero siempre están contaminadas con un elemento externo, son zonas contradictorias e imposibles de definir geográficamente, aunque estén retratadas con nitidez visual. Los gentilicios no pueden señalar correctamente a una persona, se despojan de su carácter lineal que traza una ruta unidireccional desde origen hasta la persona u el objeto. En su sitio, el autor elabora decoraciones que extraen de la referencia genitiva una asociación pensada para completar la imagen. Finalmente, los extranjerismos no son síntoma de la falta de relación con la madre patria ni de enajenación social o cultural, sino que representan una permeabilidad del lenguaje que se regodea en la presión internacional. Los extranjerismos llevan al lector al borde de la incompreensión para subrayar los puntos de contacto y sugerir, de forma paródica y exagerada, una nueva sensibilidad *créole* que parte de su propio uso en el texto.

La novela de Sarduy internaliza la desterritorialización hasta descubrir una nueva lógica para su ficción, una lógica que, a la vez, configura cómo se desplazan los personajes en el argumento, cómo escribe el autor y cómo las palabras se interrelacionan a lo largo del texto para crear significado. *Maitreya* es un mapa trazado desde una geografía distinta, un atlas de escritura sin coordenadas concretas con los distintos puntos entremezclados, redefinidos y presentados como experiencia literaria más que como escenario cartográfico. Más allá de ser un texto que se puede relacionar con varias temáticas muy discutidas como el cuestionamiento del empirismo y el positivismo de la geografía, la identidad nacional como construcción artificial o el lenguaje como ente híbrido y cambiante ante actitudes puristas o proteccionistas, *Maitreya* representa el atrevimiento de Severo Sarduy al narrar desde un quiebre fundamental entre los espacios y las palabras. En sus infinitos topónimos, gentilicios y extranjerismos, Sarduy encarna las posibilidades poéticas de un lenguaje sin tierra que rechaza la definición categórica y se deleita en la evocación perpetua.

Bibliografía

Alberca Serrano, Manuel. 1981. "Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid.

- Alonso, Carlos J. 1990. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. París: Seuil.
- Bertón, Sonia Alejandra. 2010. "La construcción de la subjetividad en la narrativa de Severo Sarduy". Tesis de doctorado., Universidad Nacional de La Plata.
- Beverley, John. 1988. "Nuevas vacilaciones sobre el barroco". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 14 (28): 215-227.
- Birkenmaier, Anke. 2002. "Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy". *Ciberletras* 7.
- Brauen, Martin, Renate Koller, y Markus Vock. *Dreamworld Tibet: Western Illusions*. Bangkok: Orchid Press.
- Castany Prado, Bernat. 2007. *Literatura posnacional*. España: Editum.
- Chiampi, Irlemar. 1994. "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno". *Criterios, La Habana* 32: 171-183.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz, Valentín. 2010. "Severo Sarduy y el método neobarroco", *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 2 (1): 40-59.
- Dimock, Wai Chee. 2007. "African, Caribbean, American: Black English as Creole Tongue". En *Shades of the Planet*, editado por W.C. Dimock y L. Buell, 274-300. Princeton: Princeton University Press.
- Dodin, Thierry, y Heinz Rätther, editores. 2001. *Imagining Tibet: Perceptions, Projections, and Fantasies*. Boston: Simon and Schuster.
- Escobar-Trujillo, María Adelaida. 2012. "De alimento a poesía: la identidad cubana en Paradiso de José Lezama Lima". *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 3 (5): 65-80.
- Filer, Malva E. 1986. "Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos". *AIH Actas* IX.
- Gonzalez Echevarria, Roberto. 1987a. "Narrative and Prophecy in the Post-Modern Novel: Sarduy's Maitreya". *World Affairs* 150 (2): 147-162.
- González Echevarría, Roberto. 1987b. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte.
- — —. 1990. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Austin: University of Texas Press.
- — —. 2008. "La ruta china de Severo Sarduy". En *El Oriente de Severo Sarduy*. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/sarduy/articulos/gonzalez.htm>.
- Google Books Ngram Viewer. Creado 2022. "persa, iranio, iraní".

- Grunfeld, A. Tom. 2015. *The making of modern Tibet*. London: Routledge.
- Gundermann, Christian. 2003. "Perlongher el neobarroso y sus homosexualidades anti-neoliberales", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 29 (58): 131-156.
- Guerrero, Gustavo. 1987. *La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Edicions del Mall.
- . 2008. "El Oriente de Severo Sarduy". *Letras libres* 80: 51-54.
- . 2012. "Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional". *Revista de Estudios Hispánicos* 46 (1): 73-81.
- . 2017. "Severo Sarduy: Teoría y práctica de un teatro de la estética". *ALEA* 19 (1): 139-158.
- Ingenschay, Dieter. 2007. "Festines neobarrocos. El menú literario entre el exceso y el populismo (José Lezama, Laura Esquivel, Juan José Saer)". *Revista de filología románica* 5: 305-321.
- Iriarte, Luis Ignacio. 2017. "Severo Sarduy, the Neo-baroque and the Politics of Literature". *Alea: Estudios Neolatinos* 19 (1): 91-105.
- . 2018. "El barroco anacrónico de Severo Sarduy". *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 9 (14): 9.
- Kulawik, Krzysztof. 2015. "Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17 (1): 207-244.
- Kushigian, Julia. 1991. *Orientalism in the Hispanic Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- . 2016. *Crónicas orientalistas y autorrealizadas.: Entrevistas con Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Elena Poniatowska, Severo Sarduy y Mario Vargas Llosa*. Madrid: Editorial Verbum.
- Levine, Suzanne Jill. 1991. "Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a Maitreya)". *Revista Iberoamericana* 57 (154): 309-315.
- Lezama Lima, José. 2008. *Paradiso*. Madrid: Cátedra.
- Machover, Jacobo y Severo Sarduy. 1998. "Conversacion con Severo Sarduy: 'La máxima distanciaci3n para hablar de Cuba'". *América. Cahiers du CRICCAL* 20 (1): 67-78.
- Márquez Rodríguez, Alexis. 1990. "Alejo Carpentier: Teorías del barroco y de lo real maravilloso." *Nuevo Texto Crítico* 3 (1): 95-121.
- Martínez, Luz Ángela. 2011. *Barroco y neobarroco: del descentramiento del mundo a la carnavalesización del enigma*. Santiago: Editorial Universitaria de Chile.

- Munford, María E. y María E. Mumford. 1992. "Parodia apocalíptica en "Maitreya" de Severo Sarduy: Pérdida de orígenes y mimesis ad infinitum". *Revista Hispánica Moderna* 45 (2): 252-267.
- Pellón, Gustavo. 1983. "Severo Sarduy's Strategy of Irony: Paradigmatic Indecision in *Cobra* and *Maitreya*". *Latin American Literary Review* 56 (4): 483-492.
- Picón Salas, Mariano. 1994. *De la Conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, René. "The Ambivalent Fiction of Severo Sarduy". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 39 (1): 49-60.
- Quesada Gómez, Catalina. 2009. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*. Madrid: Arco Libros.
- — —. 2011. "De la India a las Indias y viceversa: relaciones literarias entre Hispanoamérica y Asia (siglo XX)". *Iberoamericana* 11 (42): 43-63.
- — —. 2015. "Coronando el (NEO) Barroco. Espejos gongorinos en la obra de Severo Sarduy". *Romance Notes* 55 (2): 285-299.
- Real Academia Española. Sin fecha. "iranio". Disponible en <https://dle.rae.es/iranio>.
- Rodríguez De Sepúlveda, César. 1996. "La imagen de Oriente en las novelas de Severo Sarduy". *Inti* 43/44: 135-145.
- Rogers, Charlotte. 2011. "Carpentier, Collecting, and 'Lo Barroco Americano'". *Hispania* 94 (2): 240-251.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.
- Sarduy, Severo. 2011. *Maitreya en Obras II: Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- — —. 2013. *Obras II: Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Smith, Warren. 2019. *Tibetan Nation: A History of Tibetan Nationalism and Sino-Tibetan Relations*. Londres: Routledge.
- Sperling, Elliot. 2004. "The Tibet-China Conflict: History and Polemics". Washington, D.C.: East-West Center Washington.
- de Ulloa, Leonor A. 1989. "Signos en rotación en el neobarroco pictórico de Severo Sarduy". *Hispanamérica* 52: 97-108.
- Vadillo, Alicia E. 1998. "La metamorfosis del signo lingüístico, artificio creativo de Severo Sarduy en el texto artístico *Maitreya*". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 52 (2): 95-103.
- Venuti, Lawrence. 1993. "Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English". *Textual Practice* 7 (2): 208-223.
- — —. 2017. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.

Volpi, Jorge. 2012. *En busca de Klingsor*. México: Debolsillo.

Williams, John R. 2009. "Global English Ideography and the Dissolve Translation in Hollywood Film". *Cultural Critique* 72: 89-136.

José Darío Martínez Milantchi fue becario posdoctoral del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México (2020-2022). Criado en San Juan, Puerto Rico, recibió su doctorado de la Universidad de Yale en el 2020 y su maestría de la Universidad de Oxford en el 2013. Publicó su primera novela, *Versión original*, en el 2018.

Contacto: j.dario.martinez@gmail.com

Recibido: 09/06/2022

Aceptado: 14/04/2023