



LECCIONES DE REENCARNACIÓN A LO CUBANO: EL *LIBRO TIBETANO DE LOS MUERTOS* DE SEVERO SARDUY

Ilka Kressner
Universidad de Albany (SUNY)

“tout se passe entre” (Jacques Ancet, “la transparence”)
“la muerte – la pausa que refresca”

La muerte es una constante en la obra del autor cubano Severo Sarduy (1937-1993). Es tanto tema como motivación de muchas de sus creaciones artísticas y críticas. Sus textos a menudo enfocan las muertes múltiples que sufren y de las que se deleitan los personajes.¹ Significativamente, la muerte y los rituales funerarios son momentos de revelación para los personajes (Macé, 49). A nivel extratextual, el enfrentamiento con el fin se convierte en una fuente para la creación literaria misma. Muchos críticos han interpretado el énfasis en el cuerpo humano en Sarduy –por un lado la afirmación hedónica y de *carpe diem* y por otro la insistencia en el cuerpo como portador de rasgos de la transitoriedad– como manifestación de la cosmovisión neobarroca del autor.² En toda su obra se destaca una actitud desconfiada ante una temporalidad concebida como entidad lógica y entendible y por ende un cuestionamiento de las suposiciones acerca de la muerte y del más allá. En muchas ocasiones la escritura ‘mortuoria’ neobarroca, postmoderna, paródica y radicalmente secular de Sarduy dialoga con textos canónicos sobre esa misma temática.³ Uno de sus hipotextos predilectos es la Biblia.⁴ Sin embargo, Sarduy no sólo establece un diálogo con la escritura cristiana. A partir de los años 80 teje una densa red intertextual, igualmente a base de la cuestión de lo corpóreo frente a su aniquilación, con obras sagradas orientales.

A continuación, propongo analizar un texto suyo en relación con un manual budista. Se trata del capítulo “El libro tibetano de los muertos,” incluido en la parte “Lección de efímero” de *El Cristo de la Rue Jacob* (1987). Esa obra autobiográfica consiste en una serie de viñetas e imágenes heterogéneas, basadas en su primera parte en recuerdos de cica-

trices y heridas corpóreas del mismo autor y en la segunda en meditaciones sobre la transitoriedad de la vida. Son, según la nota preliminar, un

inventario de marcas mnémicas: lo que ha quedado en la memoria de un modo más fuerte que el recuerdo aunque menos que la obsesión... incidentes, eventos, muertos... un encuentro fortuito, una frase banal... la foto de una niña atrapada en los escombros, que va a morir unos segundos más tarde y se despide de los suyos; una carta de Lezama Lima; algunos párrafos para completar el texto póstumo de un amigo (*OC I*, 43).

Se destaca una de las constantes de la obra de Sarduy, que es el vínculo entre lo corpóreo y lo textual. Igualmente se subraya la importancia del recordar, del afán de indagar las marcas corpóreas y textuales para intentar de entender —en el sentido más amplio de la palabra— el pasado y con eso el presente y un futuro posible.

La enumeración de recuerdos de experiencias físicas y psíquicas liminales en *El Cristo de la Rue Jacob* llega a su elucidación en el capítulo “El libro tibetano de los muertos.” Propongo leer ese texto corto como imagen condensada, similar a un emblema barroco, de la postura de Sarduy hacia este límite que es la muerte. Además de meditación crítica, leo ese texto como práctica o proceso en donde el vacío de la ausencia pueda transformarse en un principio dinámico y germinador. Así, propongo que el escribir a partir de la ausencia se convierte en un leve hacer coro a algunas voces cuyo eco todavía resuena. El “libro” del título del capítulo se refiere en su sentido literal a un cuaderno comprado durante un viaje en el Tibet, que Sarduy ha utilizado como su agenda personal más detallada y duradera, o, en sus propias palabras, como su “guía de nombres y coordenadas tan minuciosa y actualizada como lo requería mi fobia, mi falta inmediata de nexos: fantasma de todo exiliado” (*OC I*, 83). Partiendo de esa anécdota y descripción de una bibliofilia y obsesión personales, Sarduy se empeña en trasladar los meros nombres de los amigos muertos en “otro registro” (*OC I*, 84) textual.

El sub-texto del que se sirve para llegar del nombre como signo de ausencia a una epifanía post mortem es uno de los manuales funerarios cardinales del budismo tibetano. El título hace referencia a *Bardo Thödol*, comúnmente llamado ‘Libro tibetano de los muertos.’⁵ Ese compendio del siglo XIII de nuestra cronología trata de la experiencia del intervalo (bardo) entre la muerte y la nueva reencarnación. Se compone de instrucciones para meditar, de descripciones para reconocer a las deidades y enseñanzas de comportamiento en ese lapso espacio-tem-

poral más allá de las experiencias humanas. Según mi lectura, el *Bardo Thödol* probablemente se ha convertido en un paradigma para Sarduy por el valor de dos parejas de conceptos, muy importantes también para el autor cubano: el del cuerpo en relación al vacío y el de la escritura en relación a la voz hablada. La primera parte de mi breve estudio comparativo se dedica al análisis del nexo del cuerpo al vacío en ambos textos, para luego abordar la temática del texto y de la voz hablada.

El Budismo desconoce la dualidad entre cuerpo y mente que informa el sujeto de las religiones monoteístas. Por el contrario, “niega el yo. Lo que hay es una serie de estados mentales” (Borges 88). También a diferencia de las otras grandes religiones mundiales, el cuerpo post-mortem budista no se esfuma, sino se convierte en un cuerpo mental. Según el *Bardo Thödol*: “Thy body being a mental body is incapable of dying even though beheaded and quartered. In reality, thy body is of the nature of voidness, thouth needst not to be afraid” (166). En una nota al pie, el traductor Evans-Wentz clarifica: “meaning that the ‘astral’ body... is incapable of ordinary physical injury. ‘As through a cloud, a sword can be plunged through the Bardo-body without harming it’ (166).⁶ La meta del *Bardo Thödol* consiste en liberar los muertos de sus cuerpos terrenales, sin abolir la noción de cuerpo, para llegar a una experiencia corpórea otra (196). Esa enseñanza de la continuación del cuerpo en una forma nueva debe haber sido iluminadora para nuestro autor, quien después de haber basado gran parte de su escritura en una indagación del cuerpo humano, se veía confrontado con la ausencia irremediable de los cuerpos físicos de los amigos. Cambiando del hipotexto al hipertexto, leemos que Sarduy llega a una percepción similar al *Bardo Thödol*, partiendo de un cuerpo ausente y llegando a una representación corpórea/textual nueva, sin las restricciones anteriores. Introduce ese proceso con la descripción de su estupefacción frente a la noticia de la muerte de su amigo Calvert Casey.⁷ Cuenta que poco después de haber comprado la agenda,

[me] llamaba Héctor Murena, para anunciarme, entre «vamos ché» y otros recursos idiomáticos que atenuaran el rigor de la noticia, la muerte de Calvert. Unas hora más tarde... nos repusimos de un silencio funeral engoroso con una ocurrencia que... me sorprendió, a tal punto son estrictos los rituales luctuosos del cubano: «Tomemos unos tragos para recordar a Calvert.» Del libro tibetano, nunca me atreví a borrar su nombre. Tachar las señas de un amigo ganado por esa ausencia que nos empecinamos en creer pasajera... marcarlo con un signo que señale la inutilidad definitiva de su dirección – una cruz sería el más brutal y grotesco –, borrar para dejar entre las letras alineadas e idénticas un renglón vacío... sería como anu-

larlo de nuevo, como entregarlo, cómplice de la vacuidad, a otra muerte dentro de la muerte, excluyéndolo para siempre del día azul de tinta... verdadera desaparición para quien ha vivido diseminando palabras (*OC I*, 83-4).

La ausencia del cuerpo primero crea una falta de comprensión total en el narrador. Al seleccionar el *Bardo Thödol* como ‘pre-texto,’ Sarduy se orienta hacia los rituales de un contexto cultural que se basa en una noción y experiencia del vacío menos paralizadoras que las occidentales.

El libro tibetano de los muertos describe el trayecto (*tao*) del muerto a través de distintos estratos de conciencia para poder aprehender la realidad del estado intermediario. A través de la lectura en voz alta del texto, los adeptos pueden hasta cierto punto vislumbrar y por ende compartir esa experiencia del vacío. Según el *Bardo Thödol*, “voidness... is the one great aim... the primordial state of uncreatedness” (10).⁸ Recordemos que el vacío es también un concepto cardinal en la cosmovisión barroca, aunque tradicionalmente se presenta en clave negativa (*horror vacui*). En contraste con esa interpretación, según el libro tibetano de los muertos y la versión de parte de Sarduy, el vacío es ahora un comienzo, la fuente de una creación nueva.⁹ En las palabras de Adriana Méndez Ródenas, después de haber sido introducido a la cosmovisión budista, para Sarduy “la Nada (la muerte). [se convirtió en] el elemento principal, dado que ésta es la categoría que sostiene el móvil de la significación” (112). Volviendo al texto de Sarduy, después de haber mencionado su pasmo ante el horror de la ausencia, y después de haberse resistido a borrar el nombre de la agenda personal,

el Libro [sic] cada año más inútil, va teniendo acceso, en la medida misma de su ineficacia, a otro registro, tan insospechado como generoso: lo novelesco, la ficción biográfica. Su lectura inventa, para los desaparecidos, una vida de papel,... más libre o apócrifa cuando más pasa el tiempo y se acentúan el error o el olvido, escenas o capítulos que quizás nunca vivieron, pero que, gracias a mi perseverancia repertoriadora, los mantienen en otra vida... apenas menos engañosa que la supuesta realidad; vida que consumo minuciosa y paralelamente a cada día, al utilizar, escribiendo o telefoneando, las coordenadas aún válidas (*OC I*, 84).

De modo análogo al ejemplo en el texto de Sarduy, leemos en la introducción del *Bardo Thödol* que, “death is itself only an initiation into another form of life than that of which it is the ending” (xxviii).¹⁰ Mientras que ese concepto también se encuentra en las tres religiones monoteístas, lo específico de la enseñanza budista consiste en su afir-

mación de la primacía del pensamiento y la absoluta transitoriedad de todos los fenómenos (tanto de la vida como de los estados intermedios post-mortem) (169). De allí repercute el cuestionar de Sarduy de “la supuesta realidad” y aceptación de la posibilidad de “otra vida... apenas menos engañosa.” Esa *vita nova*, ideada por Sarduy, empieza cuando concibe un recuerdo ficcionalizado del amigo. El texto afirma (ahora en el presente): “Veo así a Calvert... sentado en la barra del Tencén... de La Habana” (*OC I*, 84). Y en el párrafo siguiente, “aparece otra vez Calvert... en mi casa de Sceaux. Estamos en el balcón... Me habla de la India... es uno de los primeros en hacerlo con esa pasión... que ahora [] comparto...” (*OC I*, 84-5). Así, la escritura se convierte en una disciplina (*yoga*) o ‘performance’ del recuerdo, presentando el nombre del muerto en la página como punto de partida de una ficción biográfica, que se vuelve gráfica más allá de la representación anterior.¹¹

También el nexo entre texto y voz hablada, que es según mi lectura el segundo conjunto de nociones claves en el capítulo de Sarduy, se puede interpretar como ejemplificación y actualización íntima de las enseñanzas del *Bardo Thödol*. El texto presente se gestiona a través de otros textos. Sarduy, como buen amigo de Roland Barthes y miembro del círculo *Tel Quel*, desconfía de toda autoridad auctorial y subraya el estatuto de pluri-textualidad creativa y dialógica.¹² A nivel formal, se destaca la recurrencia de citas y referencia a cartas de y para los amigos, que Sarduy relee mientras va escribiendo el capítulo. En el contexto del enfoque presente llama la atención que todos los autores mencionados en su texto sobre los muertos, están muertos. En su nota final, Sarduy subraya que,

los nombres citados en estas páginas, casi por azar, pertenecen a esos que no he borrado del *Libro Tibetano de los Muertos*. Los recuerdo hoy con la dedicatoria de uno de ellos: «le soir, en automne, je pense à mes amis»¹³: Calvert Casey, Héctor Murena, María Rosa Oliver, Roland Barthes, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz. Addenda de junio 1986 a la nota final: Italo Calvino, Emir Rodríguez Monegal, José Bianco (*OC I*, 85).

A primera lectura, ese párrafo se presenta justamente como lo que no pretende ser, como lista de nombres de los muertos. Sin embargo, tomando en cuenta el architexto del *Bardo Thödol*, se nos puede abrir una interpretación nueva. El manual elabora sobre un detalle curioso del ritual funerario: explica que unos días después de la incineración, las cenizas del muerto se mezclan con arcilla. Luego, se secan en un molde que lleva la forma de letras (a menudo las letras iniciales del

nombre del difunto) (*Bardo Thödol*, 24). Una de esas formas se guarda en el altar familiar, las otras son depositadas en otros lugares, por ejemplo los espacios predilectos del muerto o en casas de amigos de éste. Esa práctica funeraria ilustra una concepción de la letra más allá de la de un mero signo memorativo que apunta a una ausencia. Es el resultado de una transformación del mismo cuerpo a una forma nueva. La forma no se guarda en un recinto separado del de los vivos como en la práctica cristiana, sino comparte su espacio vital.¹⁴ De modo similar, los nombres de los muertos en el texto de Sarduy, además de ser grafías de ausencia, se pueden interpretar como signos de una presencia transformada nueva. Así la afirmación ya citada “aparece otra vez Calvert” (*OC I*, 84) se puede leer casi en el sentido literal, como aparición del amigo a partir del ejercicio de escribir su nombre, similar al ritual de formar la letra inicial del muerto con las cenizas de éste.¹⁵

Pero tanto para Saduy como según la práctica funeraria del texto tibetano, la letra escrita apunta a otro medio superior, que es la voz hablada. Volviendo al compendio tibetano, leemos que únicamente los adeptos que saben escuchar y enunciar correctamente ciertas palabras puedan acceder a un nivel superior de percepción.¹⁶ De modo similar, Sarduy indaga el valor sonoro de las palabras más allá de su mera referencialidad narrativa.¹⁷ En su texto, llama la atención la repetición de ciertas palabras, como los nombres de los amigos y la insistencia en imágenes sonoras. Por ejemplo, el narrador compara el intento fracasado de comunicarse con el amigo muerto con la imagen de “teclas de un piano que no se levantan al ser hundidas por los dedos” (*OC I*, 85). Pero después de evocar esa imagen sonora sigue que, encontrada la vibración exacta, en un momento dado, “Gombrowicz a través de Piñera, van ganando los decorados, las habitaciones hoscas y manchadas” (*OC I*, 85). El sonido, afín a los sonidos de los amigos, logra revivir las voces de éstos en el aquí y ahora del discurso. En ese sentido, algunas de las palabras son comparables a mantras budistas, palabras que despliegan su poder al pronunciarlas con la entonación correcta o, siguiendo el *Bardo Thödol*, según su propia “ley de vibración” (219-221). Juntarse a la vibración, a “lo último que queda” (*OC I*, 34) de los amigos desaparecidos puede ser una práctica límite de comunicarse, de revivir el recuerdo en la realidad del escribir solitario.

Para concluir, el filósofo Jacques Ancet observa que en Sarduy, “l’écriture se diffracte en systèmes d’échos” y que “tout se passe toujours entre... [dans] le vide... l’espace germinateur du sens” (*OC II*, 1573).¹⁸ Analizado a la luz del texto budista, el libro tibetano de los muertos de Sarduy ejemplifica ese acto protéico y concepción de la muerte como fuerza germinadora. Así, el manual personal de un sobreviviente fren-

te a la muerte, ese resultado de un escribir para responder a un absurdo, se convierte en una respuesta poetológica al dilema de vivir el estado intermedio cara a cara con la muerte (la muerte pasada de otros y la propia muerte futura del 'yo' consciente de su fragilidad). Con la ayuda de la lectura en filigrana del *Bardo Thödol*, el texto de Sarduy se presenta como una caja de resonancia de las voces ausentes además de fuerza amplificadora de la propia voz en ese lugar intersticial que es el pensar la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ANCET, Jacques. "La transparence." Severo Sarduy *Obra completa - II*. Coord. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999: 1571-1581.
- BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- GUERRERO, Gustavo. *La estrategia neobarroca. (Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy)*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- . "La religión del vacío." Severo Sarduy *Obra completa - II*. Coord. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999: 1689-1703.
- MAC ADAM, Alfred. "Severo Sarduy – Vital Signs." *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1977. 44-50.
- MAÇÉ, Marie-Anne. *Severo Sarduy*. Paris: L'Harmattan, 1992.
- MÉNDEZ RÓDENAS, Adriana. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. México: UNAM, 1983.
- MORESTIN, Marc. "Baroque, puis Néo-Baroque. Un état d'esprit. (Severo Sarduy). Quelques remarques sur la création et la lecture." *Co-textes. Le roman néo-baroque cubain: Severo Sarduy. Guillermo Cabrera Infante*. Ed: Jean Franco, Daniel Meyrand, Marc Morestin. Montpellier: Centre d'Études et de recherches sociologiques (CERS), 1997: 115-126.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Conversación con Severo Sarduy." *Revista de Occidente*. 93. 1970 (315-343).
- SARDUY, Severo. *Obras I*. Pról. Gustavo Guerrero. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . *Obra completa* (2 tomos). Coord. Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999.
- The Tibetan Book of the Dead or The After-Death Experiences on the Bardo-Plane, according to Lāma Kazi Dawa-Samdup's English Rendering. (Bardo Thödol)*. Trad. y notas: W. T. Evans-Wentz. Intro. John Woodroffe. London: Oxford UP, 1927.
- ULLOA, Justo C. y Leonor A. "La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy." Severo Sarduy *Obra completa - II*. Coordinadores Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999: 1624-1643.

NOTAS

¹ Para dar unos ejemplos de la presencia del morir y la muerte, cabe mencionar las novelas *Cobra* (1972) y *Maitreya* (1978). *Cobra* termina con una descripción larga del ritual de la incineración del protagonista. *Maitreya* abre con otra muerte, la del maestro budista, y ese evento se vuelve nudo semántico del texto entero que se retrabaja en numerosas ocasiones.

² Según Gustavo Guerrero, en su estudio del resurgimiento de la poética barroca en Sarduy, “asistimos a una exaltación del carácter efímero de la existencia que traduce una actitud trágica ante la temporalidad” (78). Mientras que la descripción de una “exaltación” me parece plenamente justificada, no calificaría la postura siempre de “trágica,” ya que la gama de presentaciones de lo efímero es más variada. Sobre todo el matiz irónico y burlón con que se presenta la temática merma el tono funesto.

³ Ese estilo burlón y paródico es una constante en Sarduy. Por ejemplo, a finales de su vida escribió una serie de décimas sobre sí mismo, que emulan el género de epitafios, en los que, según Guerrero (quien ahora también parece distanciarse del postulado de la actitud trágica), en el prólogo de *Obras I. Poesía*, “de una manera muy cubana –iba a decir muy quevediana–, le falta el respeto a la muerte. La irreverencia, el choteo y la ironía, que estuvieron desde el principio en su vida, le acompañaron así como una ética fundamental hasta el último momento” (23). Un ejemplo de esa actitud, tan alejada de lo trágico, se encuentra en la primera de las décimas:

Yace aquí, sordo y severo
 quien suelas tantas usó
 y de cadera abusó
 por delantero y postrero.
 Parco adagio – y agorero
 para inscribir en su tumba
 -la osamenta se derrumba,
 oro de joyas deshechas-:
 su nombre, y entre dos fechas,
 “el muerto se fue de rumba” (*OC I*, 251).

⁴ Véase entre muchos otros “Severo Sarduy – Vital Signs” de Alfred Mac Adam, “La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy” de Justo C. Ulloa y Leonor A. Ulloa, “Baroque, puis Néo-Baroque. Un état d’esprit (Severo Sarduy). Quelques remarques sur la création et la lecture” de Marc Morestin y la entrevista de Sarduy con Emir Rodríguez Monegal “Conversaciones con Severo Sarduy.”

⁵ En su introducción a la primera traducción al inglés, John Woodroffe subraya similitudes de ese libro del buen morir budista con el *De arte moriendi* católico medieval, el manual órfico *Descenso al Hades* y el *Libro egipcio de los muertos* (xxvi).

⁶ “Tu cuerpo siendo cuerpo mental no puede morir, aunque si es decapitado o descuartizado. En realidad, tu cuerpo está hecho de vacío, [por eso] no tengas miedo” (166). “... eso significa que no se le puede dañar físicamente al cuerpo ‘astral.’... Como si fuera a través de una nube, una espada puede atravesar el cuerpo-Bardo sin hacerle daño” [trad. mía].

⁷ Casey era un amigo entrañable de Sarduy durante sus años en la Habana (1956-59). También se exilió de la isla poco después de la Revolución. Se suicidó en 1969 en Roma a los 45 años.

⁸ “El vacío... es la única gran meta... el estado primordial de lo que queda por crear” [trad. mía].

⁹ El vacío como fuente germinal es un concepto clave en toda la escritura de Sarduy. Por ejemplo, su ensayo “Comment je n’ai pas écrit tous mes livres” de 1982 [“Como no he escrito todos mis libros”] abre con la frase a la vez concisa y reveladora: “D’abord, faire le vide.” (*OC I*, 22) [“Al principio, hacer el vacío,” trad. mía.]. Varios críticos han elaborado sobre esa función del vacío en la obra de Sarduy, entre ellos, Guerrero en “La religión del vacío.” Sin embargo no encontré estudios detallados que relacionen esa temática en Sarduy con el *Bardo Thödol*, a excepción de la corta mención por parte de Marie-Anne Macé: “Si la cérémonie confirme l’horreur du vide attaché au monde baroque, le corps lui-même appartient à ce vide car, comme l’affirme le livre des morts tibétains, le «corps est en réalité de la nature du vide»” (126). [“Si la ceremonia confirma el horror al vacío, ligado al mundo barroco, el cuerpo mismo pertenece a ese vacío, ya que, como afirma el libro de los muertos tibetanos, el ‘cuerpo es en realidad de la esencia del vacío’” trad. mía].

¹⁰ “La muerte misma es sólo el inicio de una forma de vida diferente de la que es el fin” [trad. mía].

¹¹ Ese procedimiento de crear un cuerpo nuevo a partir del vacío se intensifica cuando Sarduy describe cómo logró imaginarse al amigo muerto, justamente en el momento cuando se acordó de una charla cuando éste le había hablado de la muerte de su madre. Así, la representación de la representación (técnica barroca por excelencia) de la muerte se convierte en una ‘representación’ del amigo en la página (*OC I*, 85).

¹² La “rue Jacob” del título refiere a la dirección de la editorial Seuil en París, cuya revista *Tel Quel* fue el forum por excelencia del movimiento estructuralista y luego postestructuralista de los años 60-75, en los que participó Sarduy.

¹³ “Por la noche, en otoño, pienso en los amigos” (subtítulo del capítulo, *OC I*, 83).

¹⁴ Efectivamente, hay pocos espacios tantas veces parodiados por Sarduy como los cementerios católicos.

¹⁵ En su ensayo “Para una biografía pulverizada en el número – que espero no póstumo – de *Quimera*,” Sarduy reitera esa práctica de crear realidades paralelas a través de su libro tibetano de los muertos: “Ese presente, que se va nublando, es la única realidad. La otra, mucho menos serena, es la de mi agenda, la de mi libreta de direcciones que, como un nuevo diario de la peste, se ha convertido en otro libro: el *Libro Tibetano de los Muertos*” (*OC I*, 15).

¹⁶ “[This] doctrine is liberating by the hearing [of it] alone” (*Bardo Thödol*, 136). “[Esa] doctrina libera sólo al escucharla” [trad. mía].

¹⁷ Véase al respecto el análisis de Guerrero, según el que, en Sarduy, “el discurso renuncia con frecuencia a su condición narrativa y tiende a convertirse en una palabra poética, desprovista de una anécdota” (*Estrategia neobarroca*, 81).

¹⁸ “La escritura se difracta en sistemas de eco... todo tiene lugar en medio de... [en] el vacío, espacio germinador del sentido” [trad. mía].