

# El Big Bang de Severo Sarduy

## o la explosión poética

PERLA ROZENCVAIG

Desde 1963, a raíz de la publicación de Gestos, la crítica le ha venido prestando gran atención a la novelística de Severo Sarduy. Con cuatro novelas en su haber, Gestos (Barcelona: Seix Barral, 1963); De donde son los cantantes (México: Joaquín Mortiz, 1967); Cobra (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972) y la reciente publicación de Maitreya (Barcelona: Seix Barral, 1978), Sarduy ha logrado situarse entre los narradores más distinguidos de Hispanoamérica.

Su poesía, recogida casi toda en Big Bang, objeto de estudio del presente análisis, no ha corrido la misma suerte. Sólo los comentarios del propio autor en la entrevista que le hiciera Jean Michel Fossey ejercen el oficio de la crítica del texto. Publicado en

Barcelona en 1974, Big Bang comparte con Barroco - una compilación de textos críticos sobre este modo de interpretar el mundo - el año de publicación. Aunque pudo haber sido un fenómeno coincidente, no por ello es menos válido destacar la relación que existe entre ambos libros. En Barroco, mediante el estudio detallado de la cosmología prebarroca, barroca y postbarroca, Sarduy revela sus propias concepciones poéticas, concepciones que materializa en Big Bang.

El pensamiento común se satisface al proponer en la crítica un empleo metafórico de la formulización científica, esa metáfora mantiene al texto, al cuadro, lejos de un rigor que la sociedad reserva al discurso matemático, relegando en los antípodas de éste a toda práctica significativa connotada por los prejuicios románticos.<sup>2</sup>

Big Bang parte de una identificación entre algunas figuras geométricas - el círculo de Galileo en oposición a la elipse de Kepler - con la elipsis - figura retórica - que se complace en suprimir en el nivel textual uno de los elementos necesarios a una construcción completa con el fin de generar metáforas metalingüísticas que al transgredir los límites de la lengua tradicional permiten que el lenguaje poético se manifieste plenamente. La proliferación gracias a la ausencia del signo es uno de los mecanismos que utiliza el poeta para organizar sus contextos geométrico-poéticos. Este fenómeno que Sarduy define como la "retombée", es decir, fenómeno de ecos entre la ciencia y el arte, es para Fossey como una cámara de ecos donde "el eco precede a la voz."<sup>3</sup>

De ahí que la propuesta en Barroco de una nomenclatura científica para juzgar el producto literario o pictórico trascienda el dominio del enjuiciamiento crítico para con su substancia nutrir al poema de forma poligonal, elíptica o atrapado en una espiral.

## ESTRUCTURA

Big Bang se divide en cuatro secciones: "Flamenco", inspirado en los movimientos del baile; "Mood Indigo"<sup>4</sup> inspirado en Duke Ellington y en el jazz; "Big Bang", de cuyos textos en prosa emana una serie de datos científicos sobre el origen del mundo en los que se infiltran la sexualidad y el erotismo característicos del barroco. "El universo se hincha"<sup>5</sup> y el hablante poético en uno de los textos se dirige a su oyente implícito: "Rompe contra el suelo las cantarillas de agua podrida, te sacas el sexo, hueles a oliva, te aprietas el 'glande', lo marcan tus dedos manchados de azafrán, de tintura púrpura".<sup>6</sup> Y, finalmente, "Otros poemas", huellas sueltas de la estancia del poeta en Indonesia. Cabe señalar la repercusión de la palabra KETJAK, nombre de un baile que el poeta presencié en un teatro rural balinés. Muchos de estos poemas en cada unidad enjendran la multiplicidad de la fusión Oriente/Occidente.

Los dos primeros bloques tipográficos de la primera parte forman un rectángulo de palabras que nos sumergen en un cosmos geométrico, en el más sencillo de todos los contextos geométricos, pues se sabe que desde tiempos inmemoriales la forma rectangular ha sido la favorita del hombre para satisfacer sus necesidades básicas. Pensemos en objetos

como mesa y cama por ejemplo.

En el primero de ellos:

Polígonos de estuco. Cúpulas que en el agua reflejan. A cada cuerda tiembla la superficie, a cada voz en el rectángulo de la alberca se desplaza un instante la sucesión de arcos, de salas que se abren al jardín, de jardines idénticos que interrumpen albercas, rectángulos espejeantes, agua inmóvil donde a cada voz, a cada cuerda se reflejan un instante, desaparecen, se reflejan otra vez los vacíos polígonos de estuco, las cúpulas, madera y nácar, la invariable sucesión de los arcos, el orden de las salas sonoras, los jardines florecidos, húmedos, abandonados, saqueados, devastados, quemados, olvidados, ruinas, sueños, cenizas.

Podemos observar como en "la sucesión de arcos, de salas que se abren al jardín de jardines idénticos" - metáfora del proceso intertextual que ocurre en toda obra poética - se desliza la tensión producida por elementos destructivos como "cenizas", "ruinas", "jardines saqueados", "devastados", "quemados".<sup>7</sup> Fuente genésica en constante mutación, en constante búsqueda de su heterogeneidad y en constante confrontación con su propia duplicidad. El agua como símbolo de la reflexión, espejo de imágenes que se corresponden y que se rechazan a la vez. Este constante vaivén de un todo en proceso continuo de construcción de formas repetitivas y deconstrucción de las mismas caracteriza no sólo al poema inicial, sino también al libro en su totalidad. No obstante, la estancia en el mundo rectangular, quizás por sus implicaciones demasiado racionales, es efímera. A partir del tercer bloque, las palabras van descomponiendo el orden rectangular y a su vez confirman que "en el mapa de la página anterior" la escritura se borra y crea el espacio para la renovación infinita.

Así, a medida que nos internamos en el libro, nos encontramos con otros contextos geométricos más complejos. El rectángulo le cede el paso al polígono de frases en mayúscula que se corresponden y se alternan con su equivalente en letras minúsculas, creándose una simbiosis de significantes cuyo significado invalida la noción aristotélica del universo imperante en el arte prebarroco y que al apoyarse en el círculo, símbolo del mundo organizado, centralizado alrededor del que emanan todos los otros, crea la ilusión de un centro absoluto, de un orden inquebrantable que sólo una fuerza como la impulsora de la estética barroca logra demitificar y destruir. De lleno, pues, en el universo de Kepler cuyos descubrimientos revelaron que Marte no describía un círculo, sino una elipse con sus implicaciones de un doble centro, Sarduy estructura el poema apoyándose en las leyes científicas que se entroncan con la ética barroca.

El apogeo de la elipsis en el plano textual permite que los significantes se refieran a sí mismos y se reflejen en sí mismos en un espejo que devuelve su imagen de manera anamórfica. Con la intención de economizar su valor semántico encadenado, apela en ciertos momentos a un discurso poético de propiedades elípticas que hace necesario recordar los planteamientos del propio Sarduy:

La elipsis en el espacio simbólico de la retórica, su exaltación gongorina, coincide con la imposición de su doble geométrico, la elipse, en el discurso astronómico.<sup>8</sup>

En otro texto, el poeta alude a Córdoba en los tiempos de los almuédanos cuyos palacios ostentaban una gran variedad de figuras geométricas. (Es importante recordar que las creencias religiosas de los musulmanes prohíben representar imágenes, por lo que sus manifestaciones artísticas están inspiradas en gran parte en formas abstractas del universo geométrico). Esta Córdoba estrecha los lazos entre el occidente y el oriente, produciendo la antítesis que, como bien se sabe, es la figura central del barroco.

Espiral negra

a Piet Mondrian bailando  
al woogie-boogie  
al boogie-woogie  
con elegguas al Haig  
a la Cigale  
en los tobillos  
cajas huesos botellas al Cotton Club  
con campanillas  
bambú de las Antillas  
frases llenos de piedras en las muñecas al Chori otra vez  
a Nueva Orleans  
a La Habana al Tin Angel  
quijadas de caballo de la Costa de Oro  
a Congo Square del Congo a Virginia al Riverside  
de Nigeria a Río  
triángulo banjo cueros del centro negro al Saint Germain  
de Río a Recife  
del río con cascabeles  
con cajas de tabaco al Tabou  
al Eddie Condon los reyes sometidos con castillos de plumas  
al Central Plaza las mejillas tatuadas con pulseras de oro al Caméléon  
inmóvil como un río spiritual/spiral al Half note  
al Stuyvesant Casino al Chori  
al Jimmy Ryan's wasn't dat a wide ribber al Cafe Bohemia  
al Ember's flechas rojas, minúsculas al Nick's  
al Voyager's room al Society  
al Composers al Cafe Metropole  
al Savoy ballroom al Birdland  
al Apollo Theater al Carnegie Hall  
al Ecole Juillard

"Espiral negra", perteneciente también a la misma sección, posee los elementos simbólicos que el antiguo sistema egipcio de jeroglíficos le atribuye a esta figura geométrica; es decir, genera signos que enjendran en si mismos la unidad y la multiplicidad. Las frases dan vuelta alrededor de un centro que - dicho sea de paso - el poeta identifica con el centro negro y que aparentemente contradice la visión kepleriana de la que se nutre la poética de Sarduy. No obstante, un análisis en profundidad del texto demuestra que el centro no indica que de él emanen todos los otros elementos; por el contrario, ofrece la proliferación de posibilidades de lectura que revelan la complejidad del cosmos en el que se desplaza el poeta.

"Del centro negro"<sup>9</sup> hacia afuera en una lectura inspirada en la fuerza centrífuga, nos trasladamos a la América representada por Nueva Orleans y la Habana. El Africa reafirma su presencia "del Congo a Virginia", "de la Costa de Oro a Nueva Orleans" mediante la fusión de ambos continentes. El elemento indio "flechas rojas minúsculas" aparece solapado, pero más solapado aún se presenta la raíz hispánica en el nuevo mundo: "wasn't dat a wide ribber." La escritura de las palabras imita fonéticamente el modo en el que ciertos hispanohablantes pronuncian el inglés, dejando con ello implícita la presencia del elemento extranjero (Los Estados Unidos) en el mundo hispánico.

Sin duda, el mosaico de razas y lugares que confluyen en el poema tiene como intención primordial entroncar las raíces de la humanidad. Es precisamente a través de esta multiplicidad que Sarduy consigue mostrar al hombre en su propia unidad; unidad constante y mutante.

Las líneas de palabras que se cruzan en el último de los textos de "Mood Indigo" recrean el ambiente habanero al compás de Pérez Prado y de Benny Moré. Los dioses terrenales se refrescan con una cristal (marca de una cerveza cubana). El cruce de palabras que "son cruces" dice el poema nos remite al simbolismo de la cruz, la que representa en este caso la fusión del mundo oriental con el occidental.

En la sección titulada "Big Bang", Sarduy elabora explícitamente la teoría que le sirvió de punto de arranque en la construcción del libro. La combinatoria de prosa y poesía en una misma página resulta primero gracias al desarrollo del tema tal como la ciencia lo enfoca y segundo, el poeta retoma los mismos elementos y con ellos ofrece una versión que intenta fusionar el mundo poético con el científico. Después de todo, ambas disciplinas son producto de la búsqueda constante de modelos que le permiten al hombre expresarse mediante una red ilimitada de posibilidades en continuo quehacer reproductivo.

La última sección "Otros poemas" incluye en su mayoría textos escritos durante la estancia de Sarduy en el Oriente. La nota oriental casi siempre aparece combinada con acordes del mundo occidental. Es precisamente en estos poemas donde Sarduy hace mayor hincapié en la unión de contrarios. Para ello utiliza un lenguaje que abarca una gama extensa de colores. El blanco se destaca posiblemente debido a su naturaleza contradictoria. Metaforiza el no color, pero en él se reúnen todos los colores. Es en la página blanca, desprovista de signos transmisores de un mensaje donde las palabras logran alcanzar autonomía propia; donde el rojo, el azul, el oro ya no funcionan en relación subordinada a ninguna otra entidad. Son entes independientes,

a veces aislados totalmente de los otros, pero lo suficientemente valerosos como para afrontar su soledad, soledad inherente al lenguaje poético moderno del que provienen.

Es la utilización de este lenguaje poético moderno por parte de Sarduy lo que nos interesa destacar. Para ello, urge establecer las diferencias fundamentales que existen entre él y el lenguaje poético clásico. Tomemos como línea demarcatoria entre ambos la propuesta por Roland Barthes: la escritura de Rimbaud, quien en 1871 rompe con la "vieillerie poétique" y produce a partir de ese momento una serie de textos que André Breton identifica con las ideas precursoras del movimiento surrealista. En El grado cero de la escritura Barthes observa:

La economía del lenguaje clásico (prosa y poesía) es relacional, es decir que las palabras son lo más abstractas posible en provecho de las relaciones. Ninguna palabra es densa por sí misma, es apenas el signo de una cosa . . . La poesía moderna destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales.<sup>10</sup>

En la poesía de Sarduy, como reflejo de esta toma de conciencia, cada palabra constituye su propia morada, morada que la distancia de sus vecinas y tiende a impedir la comunicación "lógica" que consciente o subconscientemente tendemos a buscar en toda sucesión de signos. Aquí, la disposición de los mismos invita a una lectura horizontal, vertical, diagonal o de orden inverso. Pero cualquiera que sea nuestra preferencia, no podemos ignorar la forma geométrica en la que han quedado atrapados estos signos, los cuales dentro del espacio que ocupan conforman un microcosmos cuyas diversas estructuras requieren un análisis que tenga en cuenta tanto la individualidad de cada palabra como la figura geométrica que resulta de la totalidad.

Con la geometrización del contexto poético, Sarduy le atribuye una nueva dimensión a esta parte de las matemáticas, la que deja de ser un modo de simplificación del universo a ciertas formas fundamentales para con ellas proyectarse hacia las profundidades de un corpus mutante, caleidoscópico que rechaza totalmente la concentración en la página de núcleos sintácticos inmóviles que responden a una determinada estructura; es decir hasta las combinaciones sintácticas de unidades simples se complican al yuxtaponerse, dividirse, autoplagiarse, demostrando con ello que el esquema geométrico fijo al que aparentemente pertenecen es sólo una ilusión, ejercicio lúdico del poeta que al servirse de líneas y volúmenes para crear una determinada estructura invalida con su propia construcción el andamiaje que la soporta. No obstante, "medir, situar, es señalar un punto de referencia o unidad espacial exterior al objeto coordinado. También la tierra y el espacio serán entidades situables", señala el poeta, pero "el centro será expulsado a un exterior desde donde regirá estaciones y movimientos. La vida y el límite, el calor y la medida se confieren desde el centro exiliado."<sup>11</sup>

¿Por qué no conferirle, pues, una nomenclatura científica al análisis del texto literario cuando la poesía se alimenta de los mismos ingredientes que nutren a las otras disciplinas terrenales? Prueba

de que el hombre sólo posee modelos de diversa naturaleza para enfrentarse a la vastedad del universo es que la primera cosmología ideada por éste es una pura representación didáctica, una maqueta.

Así en la poesía importa también su montaje en el sentido en que el entrelazamiento de los signos, o quizás sería mejor decir su no interdependencia en el espesor del plano textual pertenece a la zona común a todas las economías: el lenguaje, el cual en la poesía moderna, y la de Sarduy es epítome de ella, se caracteriza por una densidad intelectual y sentimental que destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje, dejando cabida solamente a los fundamentos lexicales.

En suma ha sido nuestra intención demostrar que Sarduy apela a la geometría con el propósito de crear espacios poéticos mensurables y con ellos, precisamente, no sólo reafirma la no existencia de un cosmos basado en esquemas rígidos e inmutables sino que el juego verbal que produce tales combinatorias despoja al signo de sus consabidas propiedades comunicativas y lo muestra erguido, vertical, enciclopédico, con plenos poderes para abarcar una red ilimitada de acepciones, acepciones que al incubar repetitivamente el germen de la contradicción no tienen como propósito esclarecer su significado, sino que a partir de dichas señales obtenemos el material necesario para transformar, multiplicar, parcelar, construir y deconstruir el texto. Nuestro enfoque se propone como un posible punto de partida al abordar la poesía sarduyiana.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Jean Michel Fossey: "Severo Sarduy: máquina barroca revolucionaria", Severo Sarduy, Caracas: Editorial Fundamentos, 1976, pp. 15-24.

<sup>2</sup> Severo Sarduy: Barroco, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974, p. 107.

<sup>3</sup> Fossey, p. 16.

<sup>4</sup> "Mood Indigo" es el homenaje poético de Sarduy al desaparecido músico cubano, Benny More.

<sup>5</sup> Severo Sarduy: Big Bang, Barcelona: Tusquets Editor, 1974, p. 47.

<sup>6</sup> Ibid., p. 50.

<sup>7</sup> Ibid., p. 9.

<sup>8</sup> Sarduy, Barroco, p. 69.

<sup>9</sup> Sarduy, Big Bang, p. 47.

<sup>10</sup> Roland Barthes: El grado cero de la escritura, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, p. 49.

<sup>11</sup> Sarduy, Barroco, p. 38.