

MODOS DE LA IMAGEN EN **BIG BANG** DE SEVERO SARDUY*

Silvana F. Santucci

Universidad Nacional de Córdoba CONICET – Argentina

silvanasantucci@gmail.com

Presentación

Las galaxias parecen alejarse unas de otras a velocidades considerables. Las más lejanas huyen con la aceleración de doscientos treinta mil kilómetros por segundo, próxima a la de la luz. El universo se hincha. Asistimos al resultado de una gigantesca explosión.

Severo Sarduy, *Big Bang*, 81

DE ACUERDO CON LOS POSTULADOS de John Berger (1972), podemos afirmar que lo visible no existe en ninguna parte más que en el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. Y, a pesar de que a veces lo visible pueda permanecer oculto o alternativamente iluminado, una vez que el ojo lo aprehende, comienza a formar parte sustancial de nuestro medio de vida. A la vez, lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas. Es por ello que, si acordamos con Berger, resulta sencillo considerar que nuestra apreciación y percepción de la imagen depende del *modo de ver* que tengamos (Berger 2012, 7-9).

Frente al poemario *Big Bang* (1974), de Severo Sarduy, resulta sustancial poner en cuestión la perspectiva que presenta sobre la imagen. La noción de *estallido* como imagen visual y como metáfora

* Una versión preliminar de este trabajo fue leída en el Encuentro Internacional de Poesía Hispano-Americana: “A poesía como Língua Franca”, realizado en São Paulo, Brasil, el 18 y 19 de octubre de 2012, organizado por el Departamento de Letras Modernas de la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidade de São Paulo (USP).

teórica sirve para pensar la escritura. Cabe preguntar ¿qué significa asumir que la vida se formó a partir de una explosión originaria? ¿Qué implica visualizar que el tiempo y el espacio han estado unidos y luego, se han expandido a partir de un mismo estallido original? ¿Adónde fueron a parar las esquirlas, los restos, de semejante acontecimiento? ¿Qué pasa con la geometría del espacio-tiempo en el siglo xx y qué nos dice esa creencia sobre el *modo de ver* el arte y la literatura que Sarduy construyó en torno a ellas?

Bajo este orden de interrogantes presentamos, entonces, un recorrido inicial por el lugar que la imagen adquiere en la factura de *Big Bang*. Sin embargo, independientemente de la consonancia o conformidad signica que la imagen trace con la letra, consideramos que este poemario comporta algunas tesis y síntesis que *nuclear* el interés sarduyano por la dialéctica lengua/imagen. Incluso, creemos que anticipa algunas de las reflexiones interartísticas que dicho autor efectivizó en buena parte de sus ensayos¹, dedicados directa o indirectamente a reflexionar sobre las artes plásticas.

El estallido como búsqueda artística

En años posteriores a la publicación de *Big Bang*, específicamente en una entrevista que le hace Jorge Schwartz en 1987, Sarduy explicita los términos en los que asume la comparación entre artes. Por ejemplo, es posible afirmar que cuando Severo pinta se afirma, paradójicamente, en la escritura:

Pinto algo que se parece a letras hebraicas. Según algunos, son letras de la Torá, son trazos minúsculos que se van acumulando hasta ser una especie de texto. Según otros, es como un tejido hindú, o como tejidos precolombinos, en fin, se parecen mucho a una escritura. (Sarduy 1999b, 1832)

1 “Escritos sobre un cuerpo” (1969), “Barroco” (1974), “La simulación” (1982) y “Nueva inestabilidad” (1987), entre otros.

Pero, al mismo tiempo, cuando escribe, se reconoce envuelto en una práctica similar al proceso de pintura de Mark Rothko: “busco plenamente el color, el rojo, la no-representación” (1836).

Por lo tanto, en el marco de un cruce que posteriormente tenderá a asimilar ambas prácticas, *Big Bang* puede reconocerse como un poemario que se suscribe a una consideración de la experiencia estética integrada a la experiencia mental de artista. En esta línea, la metáfora del estallido y la exaltación del color componen los ejes centrales del poemario. Y a partir de ellos, se cuestiona el poder figurativo de la escritura y se revaloriza su componente visual, como aspecto disruptivo de los procesos intelectuales producidos por la racionalidad moderna. Dicho cuestionamiento explica el interés que llevó a Sarduy a considerar a los modelos de la física como metáforas teóricas relevantes para producir una resignificación del Barroco. Al mismo tiempo, estos marcos teórico-científicos satirizados desarticulan la potencia lírica que se presupone como expectativa genérica del poemario. De allí que en *Big Bang* pueda destacarse el juego con el estatuto lírico de los poemas, como se observa en el caso de aquellos dedicados a las estrellas enanas, gigantes y vagabundas. Al mismo tiempo, en estos poemas parece producirse una comparación entre parejas de astros y parejas humanas:

Como es sabido, la cantidad de estrellas dobles es muy grande: en una esfera de ciento veinte años luz trazada alrededor del Sol, en un total de cuarenta y tres estrellas hay, por lo menos, diez parejas, es decir, casi la mitad. Es poco frecuente que la masa de estrellas de una pareja sea idéntica. La estrella mayor, evolucionando rápidamente, se convierte en una gigante roja, mientras que la menor sigue siendo una enana de la secuencia principal. Si la pareja es muy unida, entonces se producirá una transferencia de materia de la gigante hacia la enana; esta última, al ver su masa aumentar de pronto, se calentará. (Sarduy 2007, 87)

Por otra parte, la fragmentariedad constitutiva que comporta el poemario se construye a partir de la acumulación de breves notas.

Algunas están organizadas en estrofas, otras solamente aparecen como descripciones lineales que pretenden volverse objetivas. Sarduy mezcla, con voluntad de desarticular jerarquías, registros científicos, versos libres y comentarios periodísticos. A su vez, retoma en el poemario la noción de elipse² derivada de los postulados de la teoría cosmogónica de Johannes Kepler (1571-1630). La misma será luego profundizada en sus *Ensayos generales sobre el barroco* (1987)³. La elipse, recontextualizada de la astronomía, le permite justificar la inestabilidad espacial y el descentramiento subjetivo como características propias del Neobarroco, al tiempo que esos dos ejes (inestabilidad y descentramiento) le permiten concebir a dicho arte como un “suplemento literario” (Sarduy 1999b, 1307) eminentemente visual, puesto

- 2 Sarduy propone a Kepler y no a Copérnico como el verdadero revolucionario del conocimiento cosmológico, dada su visión del sistema planetario descentrada y no concéntrica. Si bien Johannes Kepler no las describió exactamente como se las enuncia en la actualidad, las llamadas “leyes de Kepler” describen matemáticamente el movimiento de los planetas en sus órbitas alrededor del Sol, afirmando que todos los planetas se desplazan alrededor de la estrella describiendo órbitas elípticas. A la vez, el Sol se encuentra en uno de los focos de la elipse. El modelo de Kepler (la cosmología barroca por excelencia, según Sarduy) constituye un cambio radical. Según este sistema, el centro se ha duplicado (desdoblado) y el círculo se ha transformado en una elipse. El antes “centro único”, irradiante, luminoso y paternal (Sol), ha sido reemplazado por un doble centro que opone al foco visible, uno igualmente real, pero obturado, muerto, como si se tratara de su punto ciego. “Este descentramiento es la perturbación del círculo que producirá consecuencias teológicas, espaciales y culturales” (Ríos 2006, 247-258). Para Sarduy, la elipse se vuelve entonces la figura representativa del “espacio” en el orden del mundo barroco.
- 3 Escribe Sarduy: “Así como la elipse —en sus dos versiones, geométrica y retórica, la elipsis— constituye la marca de nuestro primer Barroco —Bernini, Borromini y Góngora bastarían para ilustrar esta primera aseveración—. Asimismo, la materia fonética y gráfica en expansión accidentada constituiría la firma del segundo. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informable. No solo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas o hasta en la poesía concreta de algunos brasileños en sus primeras manifestaciones, sino un Barroco en estallido, en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción, hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelve a cerrarse sobre sí mismo” (Sarduy 1999b, 1375).

que, como define dentro del marco conceptual del Neobarroco, “toda palabra tendría como último soporte una figura” (1399).

En otro orden de ideas, *Big Bang* podría leerse como un compañero teórico y proyectual de *Galaxias* (1984), de Haroldo de Campos, principalmente porque ambos poemarios comparten una atención especial sobre las tensiones escriturarias de las que participa América Latina en el mismo periodo: la ampliación de las fronteras del “objeto literatura” y la extensión del mismo hacia búsquedas interdisciplinarias basadas en la experimentación⁴. Sin embargo, la visualidad de *Big Bang* se distancia de la privilegiada por los concretos (Campos —Augusto y Haroldo de—, Pignatari, Décio 1958), puesto que aquella tendía a “reforzar al grafo” y a otorgarle un *status matérico*, para sostener un “locus de resistencia” a la linealidad (Sarabia 2011, 19), mientras que la propuesta sarduyana trataba *hipertélicamente* de dar un paso *más allá*, que resistiera también la propia noción de representación⁵.

4 Sobre todo en lo que refiere a la distancia temporal que reviste la noción de *retombeé*, dice Sarduy: “Llamé *retombeé*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica. La causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la *consecuencia* incluso, puede preceder a la *causa*; ambas pueden barajarse como en un juego de naipes. *Retombeé* es también una similaridad o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término— del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia” (Sarduy 1999b, 1370). Tales afirmaciones se producen en claro vínculo con el *começo*, *recomeço* que abre el citado poemario de Haroldo de Campos (1984).

5 En “Pintado sobre un cuerpo”, uno de los ensayos recogidos en *La simulación* (1982), Sarduy desarrolla la noción de *arte hipertélico*. Al respecto, apunta: “Llegada la marea del equinoccio, ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra. Cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en el exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar” (1999b, 1293). A partir de este ejemplo, define la hipertelicidad como “la posibilidad del arte y de la naturaleza de ir más allá de sus fines” (Sarduy 1999 b, 1298), y describe lo que entiende como una “voluntad” de los ciliados por manifestar un “fasto”, una “inutilidad” y un “exceso” que los conduce a la muerte. En su propuesta, la naturaleza solo puede superar sus fines mediante una voluntad

Es necesario destacar que *Big Bang* constituye el tercero de los poemarios que Sarduy publicó fuera de Cuba y tiene la particularidad de haber sido anticipado por él como una suerte de “ejercicio mallarmeano de escritura”. Sin embargo, en referencia a las posibilidades de trabajo con el blanco de la página, Sarduy es claro al asumir que “es poco lo que habría para hacer después de Mallarmé” (Fossey 2002, 5).

En consecuencia, es indispensable inscribir esta obra como parte de los registros artísticos del siglo xx, puestos a pensar la relación “a menudo oscura” —según define Alain Badiou— que existe entre violencia y semblante, rostro y máscara, desnudez y travestismo. Los textos de Sarduy cristalizan lo que Badiou define como el “axioma del arte en el siglo”, adscribible también a la vanguardia: procesos artísticos en los que “se trata de hacer ficción del poder de la ficción” o, en otras palabras, que idealizan su propia materialidad y reflexionan en la medida en que tienen “por real la eficacia del semblante” (Badiou 2005, 71).

El siglo xx propone gestos artísticos anteriormente imposibles o presenta como arte lo que antes no era más que deshecho. Esos gestos, esas presentaciones, atestiguan la omnipresencia del arte, en cuanto el gesto artístico equivale a una efracción del semblante que deja ver, en estado bruto, la distancia de lo real. (71)

De esta manera, a la vez que se configura como un ejercicio mallarmeano, *Big Bang* recrea, bajo la construcción *de un modo de ver* centrado en el azar, la instancia que hace estallar al régimen escópico del arte en su negatividad: el vacío es el origen y, al mismo tiempo,

cifrada en su saber genético. En la medida en que trasvasa la conservación, instala un vacío entre los límites de vida y de muerte que funda, como el Barroco, una identidad “no idéntica al objeto” (1999b, 1294). En correspondencia con este ejemplo, Sarduy posiciona al Neobarroco como un saber que quiere instalarse “más allá de sí mismo”, es decir, fundar un lenguaje alejado de los intercambios eficaces y de los modos de regulación de las “buenas y malas” maneras de hacer arte. Un desarrollo completo de los alcances de esta noción ha sido presentado en otro artículo, “Sarduy y el neobarroco. Interpretaciones sobre lo político en el arte” (Santucci 2011, 1-14).

el principio. Lo visible encarna, también, la distancia desde la que nos volvemos observables. En este sentido, la contrapartida plástica a la propuesta poética mallarmeana suele encontrarse en la famosa pintura *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1917), de Kazimir Malévich, cuya propuesta estética se explicita en el manifiesto suprematista que produjo en 1915 en colaboración con Maiakóvski. Al respecto, apuntaba Malévich:

El arte ya no quiere estar al servicio de la Religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres, no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la cosa, por tanto, sin la fuente válida y experimentada de la vida. (Malévich 2000, 317)

En paralelo, cabe comprender que el suprematismo se caracterizó como un movimiento que se inquietaba contra la arbitrariedad del régimen zarista y contra el áspero capitalismo ruso. Frente a ello, procuraba la supremacía absoluta de la sensibilidad plástica pura en las artes figurativas y formaba parte del origen de expresiones *deseantes* de una nueva organización política y cultural a escala revolucionaria. El suprematismo abandona la mimesis para alcanzar una sensibilidad que muestre al arte como un producto cultural “no disfrazado”. Esa “supremacía de la nada” procuraba una representación de los objetos del mundo a partir de las formas primarias y privilegiaba un uso restrictivo del color, designado como “el abismo del blanco del sin-objeto” (320). En palabras de Malévich, el cuadro mencionado adquiere su carácter de instrumento “para la trascendencia”, para la “creación de un dogma nuevo”, entendido como una “religión del espíritu”, como una mudanza necesaria en el universo de las creencias tradicionales, en el que las prisiones de la representación que encerraban al arte debían ser abandonadas⁶.

6 Al respecto apunta Malévich: “Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: ‘Se perdió todo lo

De esta manera, el suprematismo procuraba alcanzar una victoria de la “facultad de sentir” el arte, que hoy podríamos ligar a la constitución ya no de una estética sino de una *estésica*, para usar los términos con los que Susan Buck-Morss (2005) revisa las tesis teóricas de Walter Benjamin sobre la obra de arte⁷. En cualquier caso, esta búsqueda de plenitud artística, vinculada a la depuración o, especialmente, a la pureza tendía para Malévich, a principios del siglo xx, hacia la *muerte* o hacia la *nada*⁸.

que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco! Y buscaban palabras aplastantes para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el cuadrado muerto la imagen preferida de la realidad, la objetividad real y la sensibilidad moral. La crítica y el público consideraban a este cuadrado incomprensible y peligroso, pero no se podía esperar otra cosa” (Malévich 1915, 317-323).

7 Según la tesis de Susan Buck-Morss (2005, 167-222), Walter Benjamin concibe a la experiencia estética en términos neurológicos, es decir, en términos de un proceso que acontece en la mente del artista, en la medida en que este participa de la misma con la potencia orgánica de sus sentidos. Por su parte, la propuesta teórica de Sarduy sobre la imagen nos permite reconsiderar, también, a la estética como un acontecimiento de percepción de lo sensible y por lo tanto como una *estésica*, en términos de Buck-Morss y Cherri (2012). Además, cabe destacar que la relación *estésica* es un modo de poner en juego lo humano y lo animal/natural. Al respecto, apunta Sarduy: “Los colores curan. Los colores y esa otra forma vibratoria de los colores que son las palabras. En el tantrismo se practica la cromoterapia. La disposición de los diferentes rojos en el mandala, los círculos, la figura que ocupa el centro y las figuras anexas, en sus respectivos paraísos, tienen como función canalizar una energía, es decir, armonizar el cuerpo y sus diferentes fluidos, sus distintas intensidades” (Sarduy 1999b, 1823). Vemos en este caso cómo Sarduy asume a la escritura en tanto trabazón simbólica entre naturaleza y cultura. En otro trabajo hemos aludido a este tipo de afirmaciones frecuentes en la reflexión sarduayana. Véase “Asimilaciones teóricas de Severo Sarduy. Comentarios sobre la analogía plástica” (Santucci 2013).

8 A propósito de este cuadro, en *Fifteen Theses on Contemporary Art*, Badiou afirma: “¿Es ‘eso’ la creación de algo? En un sentido sí, pero de hecho, es la purificación completa del problema de la relación entre forma y color. Es más, el problema de la relación entre la forma y el color es uno antiguo, con una larga historia, y en el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de Malévich, tenemos la purificación definitiva de la historia del problema y también es una creación, pero también es el final, porque después del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* hay, en un sentido, nada, no podemos continuar. Es por eso que tenemos una purificación completa y después de Malévich toda correlación entre forma y color parece vieja, o impura, pero es también el final de la pregunta, y tenemos que empezar con otra más. Podríamos decir que con la creación artística, no es

La imagen del vacío

Recientemente, los estudios dedicados a los problemas actuales de la historia del arte revisan y recuperan el lugar teórico que adquieren los términos *muerte* y *nada* como categorías productivas en la constitución disciplinar. Georges Didi-Huberman (2006), en su genealogía de la imagen, repone el lugar constitutivo que la muerte adquiere en la construcción originaria de la *imago*. Particularmente, relee los aportes de la *Historia Natural*, de Plinio el Viejo (77 d. C.), la formalización renacentista de la historia del arte en las *Vidas* de Giorgio Vassari (1550) y, sobretodo, los estudios de las máscaras mortuorias de Hans Belting (2007). Allí, Didi-Huberman parece confirmar que la contradicción entre presencia-ausencia, que rodea a la constitución de las imágenes en su estatuto de arte, proviene de la experiencia de la muerte de otros.

La *imago* —traducida por el autor como *imagen*— fue originalmente necrológica: era una mascarilla de cera que se fabricaba colocando un molde de yeso sobre el rostro de un muerto y que cumplía una función civil y jurídica al mismo tiempo, antes que una función estética. Luego, esta era expuesta en los atrios de las casas, junto a imágenes de otros antepasados y acompañaba con su potencia

exactamente la creación pura de formas nuevas, algo como el proceso de purificación con principios y con finales también. Así pues, tenemos secuencias de purificación, mucho más que puras rupturas de la pura creación” (2003, 4) [traducción de la autora]. “Is that the creation of something? In one sense yes, but in fact, it’s the complete purification of the problem of the relation between shape and color. In fact, the problem of the relation between shape and color is an old one with a long story and in Malevich’s *White Square on White Square*, we have an ultimate purification of the story of the problem and also it’s a creation, but it’s also the end, because after *White Square on White Square* there is, in one sense, nothing, we cannot continue. So we have a complete purification, and after Malevich all correlation between shape and color looks old, or impure, but it’s also the end of the question, and we have to begin with something else. We may say that with artistic creation it’s not exactly the pure creation of new forms, something like the process of purification with beginnings and with ends too. So, we have sequences of purification, much more than pure rupture of pure creation”.

representativa a los familiares cuando alguien moría. En efecto, era parte del ritual. Para los romanos del siglo I, la *imago* era asumida como representación jurídica de la muerte, en tanto retrato de la ausencia de otro, y estaba ligada —como propone María Guadalupe Silva— “a su condición de testimonio: la imagen era una copia de la identidad y tenía valor jurídico como impronta del antepasado” (2012, 173). El objeto del retrato no era, en este sentido, artístico sino genealógico y consistía en certificar la identidad del ancestro, pues estaba allí para rendir homenaje a los mayores, establecer el linaje de la familia y sostener su memoria. Siguiendo a Silva, la *imago* “era la máscara de la muerte, pero también el signo de supervivencia: un bien destinado a la posteridad”. En esta perspectiva, Belting es quien operaría la transformación ontológica de la imagen, puesto que en su lectura adquirirá finalmente el poder de *representar* “la figura vicaria del ausente” (2007, 174). Por lo tanto, refiere la transformación histórica de la imagen en términos estéticos.

Badiou, por su parte, a la manera de una máscara, revisa en la pintura de Malévich *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* “la representación negativa de la ausencia”. Esta obra es asumida por Badiou como el colmo pictórico de la depuración. Es decir, como “un gesto muy próximo al de Mallarmé en poesía: la puesta en escena de la diferencia mínima, pero absoluta, la diferencia entre el lugar y lo que tiene lugar en él” (Badiou 2005, 79). En este sentido, no es lo mismo lo que la escritura de *Big Bang* posibilita, que lo que la hace posible. El lugar vacío, el origen, que la teoría del Big Bang completa, en tanto relato científico que explica el origen de la vida y del universo, emerge en el poemario de Sarduy como una imagen que metafotiza la instancia inicial del estallido. Al mismo tiempo, el poemario recrea un paisaje estrellado que se traduce en la fragmentación de la lengua poética que simula el vacío y el caos original. Tal como se observa en el siguiente poema:

Medir sus reflejos en la arista de un pez,
en el ojo del cocuyo,

en la sura de la sombra del dátil;
 comparar la cal del marabuto
 con el paño de un monje mercedario,

con la nieve bajo el antílope
 la sal de la garza fósil,

con el semen
 la Vía Láctea. (Sarduy 2007, 85)

En este sentido, el Big Bang al que alude el poemario representa el estallido cosmológico, pero también es una metáfora de la explosión del semen, de la guerra o del parto, excedentes que Georges Bataille ha revisado en diversos textos (*La noción de gasto*, 1933; *La part maudite*, 1949; entre otros). En su *Historia del ojo* (1928) Bataille identifica a los colores rojo y blanco, respectivamente, con la sangre y el esperma, al tiempo que el color negro remitiría a la existencia de un firmamento “totalmente oscuro” que refiere a esta explosión originaria. Rolando Pérez (2012), en un texto que versa sobre la relación de Sarduy con las artes plásticas, propone que estos colores trazan una relación entre el cuerpo y el universo, en el marco de una “eroto-estética”. Es decir, componen una estética que articula una perspectiva “micro” (el cuerpo) con una perspectiva “macro” (el cosmos). Siguiendo a Pérez podemos considerar que “el blanco, el color del esperma, es también el color de la eyacuación interestelar que llamamos Vía Láctea, y es mejor apreciado contra el negro (fondo) del firmamento, en el cual el siguiente color prominente es el rojo” (2012, 118-119)⁹.

9 Para nosotros, la relación de Sarduy con la imagen no se produce exclusivamente en los términos en los que Pérez (2012) la define, sino que acontece a partir de su trabajo con la noción de *mimetismo*. Por lo tanto, cabría comprenderla en el marco de la dualidad naturaleza/cultura apuntada por Roger Caillois en *Le Mythe et l'Homme* (1937). Al respecto, Sarduy manifiesta tener, al igual que Lezama, una enorme deuda con este libro. Al parecer, Caillois le comentó en persona que “estadísticas norteamericanas confirman que los pájaros de una región dada devoran tanto mariposas pigmentadas como

De esta manera, la explosión como paisaje simbólico y visual actualiza un importante archivo pictórico con el que el siglo xx ha abordado sus propias grietas y sobre el que Sarduy ha intervenido: *La jungla* (1943), de Wilfredo Lam; el *Eolo* (1955), de Mariano Rodríguez; el *Guernica* (1937) o las *Meninas* (1957), de Pablo Picasso.

A la vez, en tanto metáfora orgánica y temporal, el Big Bang subvierte la noción de origen, puesto que, como hemos afirmado, no indica fin ni principio.

Siguiendo a Sigfried Kracauer en sus comentarios sobre los textos de Proust, podemos asumir que Sarduy actualiza pasajes temporales que no son en absoluto un proceso, sino “una mezcla de cambios caleidoscópicos, como nubes que se reúnen y dispersan en forma azarosa”. Al igual que en las novelas del francés, en *Big Bang* no habría referencias a flujos de tiempo, sino más bien a una “sucesión discontinua, no causal, de situaciones, cuyos flujos se discontinúan” (Kracauer 2010, 192).

En esta línea, a partir del pasaje temporal abierto por Sarduy, podríamos distinguir, teóricamente, su preocupación por el mimetismo barroco y estelar como un modo de “hacer arte” propio de la contemporaneidad (Scramim 2007, 17)¹⁰. Al mismo tiempo,

mariposas en que esto no ocurre [...] donde yo concluyo, abusivamente, [dice Sarduy] que el barroco ya se encuentra en la naturaleza” (Sarduy 1999b, 1832). [traducción del fragmento de Rolando Pérez (2012), *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Art*, de la autora]

- 10 Aludimos a la noción de “presente no inaugural” con la que Susana Scramim identifica la temporalidad en las obras de arte y literarias de la modernidad. Para Scramim la discusión sobre la temporalidad no tiene que ver con la construcción de un “ahora” de los textos vinculado con un eje de acontecimientos que circulan en ellos. Por el contrario, los textos literarios y artísticos de la modernidad —va a decir— “más que presuponer una contemporaneidad implican una noción compartida del hacer artístico. Los escritores que valoramos como ‘del presente’ no son necesariamente ‘contemporáneos’ sino que producen un pensamiento ‘común acerca de lo literario’”. Su efecto no es el de la construcción de un grupo identificable sino el de “una comunidad sin lazos”, con singularidades movidas por un deseo de arte (un “querer ser arte”) más que por un hacer artístico. Esto se visualiza en diversas obras actuales que abdican de las características de ser arte, ultrapasando las fronteras de los géneros, siendo distintas modalidades discursivas, pero ninguna de ellas

su propuesta estética se distingue de la mera representación, pues propone un vínculo *hipertélico* con la naturaleza, *un paso más allá* que, como los ciliados o las mariposas, suponen al cuerpo como una réplica “micro” del universo. Este aspecto, a la vez, repone su cruce teórico con las interpretaciones budistas, en las que el cuestionamiento de la “voluntad” tiene un lugar central.

***Big Bang* fue también un libro-objeto**

La edición española de *Big Bang* de 1974, además de los poemas nucleados bajo ese título, reúne los dos primeros poemarios que Sarduy publicó en Alemania, en Stuttgart, en 1970: *Flamenco* y *Mood Indigo*.

Ambos fueron ilustrados con grabados de Ratdolt Erhard (1442-1528), un famoso tipógrafo de finales del siglo xv y principios del xvi, quien no solo fue el realizador de lo que se conoce como el primer catálogo de tipos (constituídos por una letra inicial destacada y decorada) sino también como el primero que produjo una portada con diseño integrada a un libro. Al mismo tiempo, fue un especialista en la ilustración y diagramación de misales coloridos, trabajos litúrgicos y calendarios, y se destacó, además, por sus xilografías y grabados en ediciones sobre astronomía, astrología y matemáticas. Así, los dos primeros textos que Sarduy integra a *Big Bang* aparecen originariamente pensados y cuidados en un arco que deja ver, en su trazo, la línea epistémica que los sostiene.

Por un lado, *Big Bang* presenta un espectro astronómico sostenido sobre la base del trabajo con los relatos científicos que narran el origen del mundo. A su vez, dicho relato está organizado temáticamente bajo un parámetro musical. Alude tanto a la improvisación del jazz (*Mood Indigo*) como a la del flamenco, y construye una puesta *imagética*¹¹ que invita a “dejarse llevar”, o a “participar

autónomamente (Scramim 2007, 13-17) [traducción de la autora].

11 *Imagético* es un término portugués que no tiene traducción al español, significaría “que está hecho de imágenes” y no debería confundirse con lo que en español definimos como “imaginario”, dado el componente de abstracción,

del caos con el propio cuerpo”. Estas emergencias caracterizan las experiencias de *extimidad*¹² en los procesos de construcción de las subjetividades modernas.

Siguiendo a Sarduy, el tratamiento de la imagen que propone a lo largo de los tres poemarios integrados en *Big Bang* (similar a lo que sucede en el resto de su obra) no focaliza su componente representacional, involucrado en el proceso de la escritura. Por el contrario, cifra su interés en la noción de *mimetismo* como una operatoria visual de la trama barroca.

La primera versión editada de *Flamenco* (1970) apareció bajo el formato de libro-objeto. Era una caja pintada de color amarillo/naranja. Según Sarduy, tenía “el color del manto de los monjes budistas”. Por otro lado, manifiesta que supo construir “un objeto bello” que reunía alrededor de treinta poemas y, “en esta medida”, la existencia de libro estaba “justificada”. Esos treinta poemas de *Flamenco* presentan un vínculo con la imagen abstracta que, para Sarduy, “adoptan en la página disposiciones tales, que parece que componen volúmenes, es decir, esferas, cubos, etc.” (Fossey 2002, 6).

imaginación o *imagería*, que comporta. Por otro lado, Sarduy asume a la modernidad en términos similares a los que Antelo presenta en *Crítica acéfala*, según la cual, la modernidad, “es un guion, un *roteiro* o *derrotero*, un movimiento en dirección al movimiento pero también una secuencia de discontinuidades” (Antelo 2008, 13), de modo que resulta útil tomar esta última categoría para su explicitación.

- 12 La palabra “extimidad”, que Jacques Lacan inventó en su seminario sobre *La ética del psicoanálisis* (1958) y que Jacques-Alain Miller rescató y reutilizó en 1985, puede definirse como “goce que toman las formas más variadas de síntoma”: “algo exterior, confiado a sí mismo, rechazado del lenguaje. Ya no es éxtimo al Otro sino ‘forcluido’ [mecanismo específico que opera en la psicosis por el cual se produce el rechazo de un significante fundamental, expulsado del universo simbólico del sujeto] y retorna en lo real” (Miller 2010, 20). Antelo, por su parte, en *Crítica acéfala*, la define como “un lugar simultáneamente interno-externo, metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida. En ese sitio-guion, ni plenamente mimético ni totalmente mágico, sino ético, se esboza un más allá del sujeto y un más allá de lo moderno” (Antelo 2008, 28). Sarduy, por su parte, pone en circulación este concepto al proponer al sujeto moderno como un “exilado de sí mismo” (1990) integrado a procesos de desestabilización epistémica (Sarduy 1999a, 41-43).

Hay un claro vínculo entre este libro-objeto (condición perdida al integrarse a *Big Bang*) y el *estuche* que Octavio Paz hiciera dos años antes, en 1968, como parte de su lectura de la obra de Duchamp, aunque Sarduy insista en marcar que su “caja” fue pensada con otra fuerza teórica, como maqueta, tras la adopción de la tesis apriorística del estallido.

Por otra parte, la noción de lugar es considerada en el texto como una “geometrización del espacio-tiempo”, desde donde se recrea un paisaje estrellado que se traduce en la fragmentación de la lengua poética. La misma no exhibe el diseño de una puesta estilística, sino que es la actuación de una lengua metaforizada, es decir, visual. En la entrevista que le hace Fossey, Sarduy explica que

[l]a escritura interviene como agente ideológico que sutura lo abierto, el intersticio entre el absoluto de libertad necesitado y lo que, paradójicamente, la revolución total le exige: es decir, la degradación de su cuerpo, exactamente lo contrario del absoluto. (Fossey 2002, 3)

En consecuencia, *Big Bang* metaboliza, es decir, disuelve la escisión abierta por la palabra, a partir de la escritura *imagética* y colorida de un estallido original. En esta perspectiva, Sarduy, tanto como Didi-Huberman (2006), repone el carácter aurático que conlleva la imagen, es decir, su constitución como ritual. Esta experiencia artística, asumida como acontecimiento de percepción de lo sensible, ilustra el borramiento de toda búsqueda de un “sentido fundacional” en los objetos, a la vez que “rechaza las imágenes plenas y los señuelos de la representación” (Link 2008, 222). Al respecto, en *Nueva inestabilidad*, Sarduy afirma

[q]ue el pensamiento más elaborado y menos figurativo —el que conduce a lo impensable, a nuestra concepción actual del universo— recurra, como para apoyarse en metáforas vistosas, con frecuencia pintorescas y que van desde las enanas blancas hasta el llamado viento solar, sigue siendo, en definitiva, algo banal. [...] Lo más notable

es que la representación llegue en este caso, y explícitamente, a imponer no solo las leyes de su objeto —el cosmos— sino las de su forma, su propia estructura: no hay observador que no sea observable, no hay mirada que no suponga un espejo. [...] ¿Dónde y cómo se dejan ver esas formas cuya génesis escapa —en el espacio observable— a toda deducción, cuya “anomalía” es un constante desafío al saber? (Sarduy 1999b, 1368-1369)

Por lo tanto, *Big Bang*, desafiando un relato sobre la invención del origen, se inscribe como parte de un pensamiento posfundamentalista. Persigue “una imagen que no es original, ni copia; ni arcaica, ni contemporánea” y mediante ella busca evidenciar un nuevo montaje de la historia que no sea efecto residual del tejido de múltiples pasados sino una suspensión temporal entre el fenómeno y el archivo (Antelo 2012, 3). Presenta al estallido como un modo de ver que, como un espejo, nos mira desde el territorio plástico de la escritura. La imagen del Big Bang puede proyectarse “como un elemento del futuro y [a la vez] de la duración” (Didi-Huberman 2006, 12).

Tal como hemos afirmado al inicio, imagen y escritura constituyen para Sarduy emergencias, lugares en donde los signos diseñan —frente al vacío— distintos órdenes de sutura en la composición de lo real. *Big Bang* hace estallar la condición pictórica del archivo universal, y nos devuelve hacia las formas de la imagen en su condición originaria: máscaras del vacío, la *nada* o la *muerte*.

Obras citadas

- Antelo, Raúl. 2008. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo.
- Antelo, Raúl. 2012. Apuntes del curso “Archifilologías latinoamericanas. La modernidad como escena del crimen”. Universidad Nacional de Córdoba: Mimeo.
- Badiou, Alain. 2003. “Fifteen theses on contemporary art”. *Lacanian Ink* 23. <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm> (consultado en marzo de 2013)
- Badiou, Alain. 2005. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Editorial Katz.
- Berger, John. 2012. *Modos de ver*. 2.^a ed. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Buck-Morss, Susan. 2005. “Estética y anestésica. Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. En *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, 169-222. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Campos, Augusto de, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. 1958 (1982). “Plan piloto para la poesía concreta” En *Poesía concreta: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Estudio preliminar y selección Jorge Santiago Perednik. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Campos, Haroldo de. 1984. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris.
- Cherri, Carlos Leonel. 2012. “Políticas de muerte y políticas de sentimiento en un corpus latinoamericano”. Ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius *Literaturas compartidas*, mayo. La Plata: FAHCE. En prensa.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fossey, Jean Michel. 2002. “Entrevistas con Severo Sarduy”. *Revista La Habana Elegante. Segunda época* 17: 1-12.
- Kracauer, Sigfried. 2010. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. 1.^a ed. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Link, Daniel. 2008. “Reseña Crítica acéfala”. *Revista Boletim de Pesquisa – NELIC* 8: 12- 13.
- Malévich, Kazimir. 2000. “Manifiesto del suprematismo, 1915”. En Mario de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 317-323. Trad. Pepa Linares. Madrid: Alianza.
- Miller, Jacques-Alain. 2010. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Pérez, Rolando. 2012. *Severo Sarduy and the neo-baroque image of thought in the visual arts*. West Lafayette, Indiana: Purdue University.
- Ríos, Valeria de los. 2006. “La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy”. *Revista ALPHA* 23 (diciembre): 247-258.
- Sarabia, Rosa. 2011. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana.
- Sarduy, Severo. 1999a. *Obras completas*. Tomo I. México: FCE.

- Sarduy, Severo. 1999b. *Obras completas*. Tomo II. México: FCE.
- Sarduy, Severo. 2007. *Obras I Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Scramim, Susana. 2007. *A literatura do presente. História e anacronismo dos textos*. Santa Catarina: Argos.
- Silva, María Guadalupe. 2012. “El arte del recuerdo. Imágenes de José Lezama Lima.” En *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el caribe*, 173-194. Buenos Aires: Biblos.