

BIG BANG O EL USO DE LOS CUERPOS EN LA POESÍA DE SEVERO SARDUY

BIG BANG OR THE USE OF BODIES IN THE POETRY OF SEVERO SARDUY

Denise León
CONICET/ UNT, Argentina

Resumo

Não é fácil ler a obra de Severo Sarduy. Tampouco esquecê-la. São numerosos os signos que assim a anunciam. Não se refere aqui ao reconhecimento internacional que têm suas novelas e ensaios, passando por diferentes países, com um renovado interesse também na Argentina. Me refiro à intensidade de seu trabalho e ao modo em que seus livros se contaminam entre si e voltam a armar itinerários começados em outros lugares, mas que em cada novo registro se colidem de uma maneira diferente. A sua é a originalidade de uma voz poética que cria seu próprio pertencimento. Nos fragmentos de *Big Bang*, texto em que nos concentraremos no presente trabalho, Sarduy joga com um gênero que conhece bem: o da divulgação científica. O pequeno ou o breve funcionam como um olho ou uma chave. Em um universo concentrado de onde uma voluntária economia verbal impede desenvolver um conflito ou estender-se na descrição de situações e personagens, os restos da tradição literária e científica canônica são o banquete. O poeta toma da pedreira universal os materiais que necessita e os mergulha em sua dicção particular, em sua própria experiência do universo. Estes textos tensos, como a bagagem preparada antes de uma partida súbita, recolhem objetos estranhos que só têm sentido para quem viaja. As peças se refletem umas a outras até adquirirem proporções ou silhuetas mágicas e irreais como as dos espelhos de Alicia. A outra chave que atravessa *Big Bang* tem a ver com este outro movimento dos corpos que é o desejo. Talvez previsivelmente, já desde seus primeiros livros, Sarduy nos mergulha no universo do desejo erótico e sua ambígua trajetória. Claro que elo desejo não é simples, porém o importante é ter algo ou alguém a quem desejar. E a poesia surge então para reter esse brilho, essa cintilação fugaz do desejo que tentaremos iluminar em nossa viagem pela obra do cubano.

Palavras chave: Caribe; Sexualidade; Big Bang; Severo Sarduy.

Abstract

It is not easy to read the works of Severo Sarduy. Neither forget them. There are many signs that announce this. I am not referring here to the international recognition of his novels and essays, passing through different countries, with a renewed interest also in Argentina. I am referring to the intensity of his work and the way in which his books are contaminated between them and reassemble itineraries started in other places but in each new register they crash in a different way. His is the originality of a poetic voice that creates its own belonging. In the fragments of *Big Bang*, text in which we will concentrate in the present work, Sarduy plays with a genre that knows well: the scientific divulgation. These short stories are like an eye or a key. In a concentrated universe where a voluntary verbal economy prevents the development of a conflict or spreads in the description of situations and characters, the remains of the canonical literary and scientific tradition are the banquet. The poet takes from the universal quarry the materials he needs and immerses them in his particular diction, in his own experience of the universe. These tense texts, such as luggage prepared before a sudden departure, pick up strange objects that only make sense to the traveler. The pieces reflect each other until acquiring proportions or silhouettes magical and unreal as those of the mirrors of Alice. The other key that goes through *Big Bang* has to do with that other movement of the bodies: the erotic desire. Perhaps predictably, already from his first books, Sarduy immerses us in the universe of erotic desire and its ambiguous trajectory. Of course, the desire is not simple, but the important thing is to have something or someone to desire. And poetry arises then to retain that brilliance, that fleeting flicker of desire that we will try to illuminate in our journey through the work of the Cuban.

Keywords: Caribbean; Sexuality; Big Bang; Severo Sarduy.

Resumen

No es fácil transitar la obra de Severo Sarduy. Tampoco olvidarla. Son numerosos los signos que así lo anuncian. No me refiero aquí al reconocimiento internacional que tienen sus novelas y ensayos, pasando por distintos países, con un renovado interés también en Argentina. Me refiero a la intensidad de su trabajo y al modo en que sus libros se contaminan entre ellos y vuelven a armar itinerarios comenzados en otros lugares pero que en cada nuevo registro se estrellan de una manera diferente. La suya es la originalidad de una voz poética que crea su propia pertenencia. En los fragmentos de *Big Bang*, texto en el que nos concentraremos en el presente trabajo, Sarduy juega con un género que conoce bien: el de la divulgación científica. Lo pequeño o lo breve funciona como un ojo o una clave. En un universo concentrado donde una voluntaria economía verbal impide desarrollar un conflicto o extenderse en la descripción de situaciones y personajes, los restos de la tradición literaria y científica canónica son el banquete. El poeta toma de la cantera universal los materiales que necesita y los sumerge en su

dicción particular, en su propia experiencia del universo. Estos textos tensos, como el equipaje preparado antes de una partida súbita, recogen objetos extraños que sólo tienen sentido para quien viaja. Las piezas se reflejan unas a otras hasta adquirir proporciones o siluetas mágicas e irreales como las de los espejos de Alicia. La otra clave que atraviesa *Big Bang* tiene que ver con ese otro movimiento de los cuerpos que es el deseo. Quizás previsiblemente, ya desde sus primeros libros, Sarduy nos sumerge en el universo del deseo erótico y su ambigua trayectoria. Por supuesto que el deseo no es simple, pero lo importante es tener algo o alguien a quien desear. Y la poesía surge entonces para retener ese brillo, ese parpadeo fugaz del deseo que intentaremos iluminar en nuestro recorrido por la obra del cubano.

Palabras clave: Caribe; Sexualidad; Big Bang; Severo Sarduy.

Introducción:

El trabajo académico supone, muchas veces, la linealidad: un argumento que se despliega parejo y homogéneo a partir de una idea o una hipótesis inicial. Un hilo de nombres y conceptos que el pensamiento va desenrollando. Pero en realidad ¿se lee así? ¿se escribe así? ¿O más bien vamos transitando de un libro a otro, pasando el dedo por las migas, en cada fuente, en cada plato, y llevando a la boca esas que se quedan pegadas en la saliva, esas palabras que seguimos saboreando como carozos de fruta, esos textos que de un modo azaroso se leen entre ellos?

No es fácil sumergirse en una obra como la de Severo Sarduy con esquemas preestablecidos. Son numerosos los signos que así lo anuncian. No me refiero solamente a los múltiples abordajes y modos en los que han sido leídos sus novelas y ensayos, en distintos lugares del mundo, con un renovado interés también en Argentina¹. Me refiero a que lo *no lineal* es, quizás, una de las más auténticas estrategias de la obra sarduyana. Y cuando digo esto estoy pensando en la intensidad de su trabajo pero también en el modo arborescente de su escritura, donde sus ensayos, sus novelas y poemas se contaminan y vuelven a armar itinerarios comenzados en otros lugares, que en cada nuevo registro se frotan y se estrellan de una manera diferente.

“Herederero es el que descifra, el que lee. La herencia más que una donación, es una obligación de hermenéutica” escribió en su último ensayo sobre Lezama quien parece moverse cómodamente en un universo hecho de tramas, de textos. Así, Sarduy enuncia hacia el final de

¹ Durante los días 27 y 28 de octubre de 2016, la UNTREF organizó la cuarta edición de su Coloquio Literatura y margen dedicado a Severo Sarduy. Especialistas nacionales e internacionales reflexionaron sobre sus múltiples rostros, su historia y sus resonancias actuales y se exhibieron materiales inéditos de y sobre el autor. Durante el coloquio se pre-estrenó del film *Severo secreto*.

su vida, su pertenencia, su genealogía y su tarea: escribir (y leer, claro) no son otra cosa más que expandir de manera incesante el estallido inicial de ciertos libros al talmúdico modo: si ya todo ha sido escrito sólo queda cultivar ese género menor y caótico del comentario, de la nota al pie mientras llueve bajo el flamboyant.

En trabajos anteriores me he detenido ya en un posible sistema de afinidades entre el círculo de los teóricos de la intertextualidad – en el que como sabemos Sarduy se movió con fluidez– y los místicos judíos, no tanto para señalar influencias imposibles sino para leer afinidades estimulantes². En *El círculo de tiza del Talmud* Tamara Kamenszain (2000) construye una interpretación del concepto de *intertextualidad*. La paradoja de los talmudistas –con la que comienza el ensayo– implica una concepción de la escritura como absorción y réplica de textos previos de los que sería al mismo tiempo reminiscencia y transformación. Los talmudistas pasan su vida discutiendo los detalles insignificantes del único texto legible para ellos: la Torá. Lejos de discutir conceptos se detienen en las minucias creando una narración paralela que oficia como muralla de protección preservando el texto sagrado de violaciones interpretativas. Esta telaraña de notas creadas por los talmudistas distrae a los buscadores de verdades haciéndoles perder la pista. Discutir lo más insignificante mantiene vivo el pleno del sentido, he aquí la paradoja.

Sabemos que la obra de Sarduy se construye a partir y alrededor del barroco expandiéndose de un modo atípico y fragmentario tanto en la ficción como en apuntes, entrevistas, artículos y notas donde el discurso científico y el narrativo practican un sistema de intercambios y robos recíprocos. El “método Sarduy”, como bien lo entrevistó Rafael Rojas (2013) en *La vanguardia peregrina*, es el *mariposeo*, una estrategia de escritura flotante y dispersa que le permitirá a Sarduy desplazarse libremente entre distintos tiempos y espacios de la cultura universal, desordenando las relaciones jerárquicas entre centro y margen e incluso explotando la posibilidad de concebir universos descentrados y múltiples. Lectura indirecta, oblicua, juego de citas e interpretaciones microscópicas, el recorte obsesivo de su gesto minucioso no sólo no tiene equivalentes entre sus contemporáneos cubanos sino que lo llevará a interrogarse respecto a manifestaciones culturales construidas en torno a las "excedencias del vivir". Y con excedencias del vivir quiero decir, en torno a voces y fenómenos que tienen en cuenta el poder de la vida de alterarse, de desviarse de la norma a partir del derroche y los excesos.

En una entrevista con Jorge Schwartz, Sarduy afirma que su epistemología del barroco surge de la fascinación y el impacto que generaron en él los mecanismos de simulacro defensivo animal:

² Me refiero a “Un hilo de platino: Neobarroco y más allá” en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/10711/Documento_completo.pdf?sequence=1

se comprobó con estadísticas científicas norteamericanas (...) que los pájaros de una región dada devoran tanto mariposas pigmentadas, es decir, con ocelos, con mecanismos de defensa y de intimidación, como mariposas en que esto no ocurre. *Ergo*, ese camuflaje defensivo, ese enorme gasto de volutas, de iridiscencias, de ocelos, de vetas, es totalmente inútil, de donde yo concluyo, abusivamente, que el barroco ya se encuentra en la naturaleza. Es un gasto excesivo y puramente inútil en función del placer (SARDUY, 1999, p. 1832).

Resulta significativo que escritores como Sarduy o Puig recurran a imágenes que provienen del reino animal para tejer sus propias teorías. Ese saber animal que es también, por cierto, un saber de lo monstruoso, les permite leer esa mezcla de rechazos y fascinaciones que se condensan en la figuración de cuerpos socialmente irreconocibles. Tal como señala Gabriel Giorgi (2014), el animal trae un saber sobre la alteridad, sobre lo diferente, pero también un saber sobre la potencia y la variación o mejor, un saber sobre la capacidad de los cuerpos de desafiar las coordenadas de lo prohibido, de lo impensable. La capacidad de variación y transformación de lo viviente se convierte en un modo de interrogar la cultura y la literatura latinoamericanas no persiguiendo el fantasma de una esencia identitaria sino ciertas afinidades, ciertos ecos donde es posible oír el pulso del deseo y rastrear sus vacilaciones. Y esas afinidades comunes implican – si seguimos el sentido antisustancialista que Jean Luc Nancy y Roberto Esposito pensaron para lo común– lo que, no siendo propio, despojado de toda propiedad y esencia, no es nunca una sustancia y por lo tanto es siempre una virtualidad.

Si bien Giorgi no trabaja específicamente la obra de Sarduy en su recorrido por la cuestión animal en la literatura latinoamericana, en el capítulo dedicado a Guimarães Rosa plantea una hipótesis sugerente que me permite pensar la obra del escritor cubano. Giorgi plantea la idea de una nueva alianza humano- animal, muy diferente a la que se ha gestado durante el siglo XIX, donde lo animal deja de ser un afuera, un límite exterior y se vuelve un adentro, se interioriza y emerge desde los confines de lo propio para trazar “nuevas coordenadas de alteridad y nuevos horizontes de interrogación” (GIORGI, 2014, p. 87). Al mismo tiempo, Giorgi vincula esa nueva alianza humano-animal a la idea de “lengua menor” y concibe a ambas como focos de resistencia, como modos de salirse de la humanidad normalizada pero también de la lengua mayor y colonial para imaginar otros órdenes de cuerpos, o mejor, otros universos donde esos cuerpos sean posibles.

Esta relación me parece fundamental a la hora de pensar una obra como la de Sarduy escrita desde el exilio. Rodeado de los sonidos del francés, Sarduy elige escribir en español, vivir en la “provincia de su lengua destilando una obra lenta, artesanal y de difícil traducción” (KAMENSZAIN, 2000, p. 168). Una obra que, además, combina la biblioteca y los medios masivos, modificando la idea de lo literario en la medida en que incorpora materiales pocos aptos, menores, propios de la cultura popular como la radio, la televisión, la música o la divulgación científica.

En 1978 en una conversación con Danubio Torres Fierro, Sarduy se refiere al papel

que juegan en su obra la nostalgia y el recuerdo y afirma: “Yo diría: no hay nostalgia, no hay recuerdo, no hay imagen del tiempo que pasa, simplemente, porque yo nunca he salido de Cuba. Yo, otro yo, el otro del yo, sigo aquí – allá – (...) El recuerdo no tiene lugar, sino la reconstitución del lugar de origen, de la *lengua materna* (...)” (SARDUY, 1999, p. 1814). Siguiendo en línea con el pensamiento místico pero esta vez cristiano, vale la pena recordar que para referirse a la vida de los filósofos, de los intelectuales, Plotino utiliza una expresión que afirma algo como que la vida de los dioses y de los hombres bienaventurados implica liberarse de las cosas de este mundo y huir solo hacia él solo³. La vida contemplativa se compara con la de un extranjero que no puede participar en la vida política de su ciudad, y esa no relación implica construir, en cambio, una trayectoria de sí hacia sí, un viaje hacia sí mismo. El exilio no implicaría desde esta perspectiva tanto el desplazamiento de un individuo desde una ciudad hacia otra como un viaje interior hacia lo propio, una soledad tan liberadora como inquietante, casi sobrehumana.

En la introducción a su *Obra Completa* (1999), Gustavo Guerrero señala cómo ya en una conversación de 1967, Sarduy elige como precursor a Rubén Darío y al describir el itinerario del poeta nicaragüense, en realidad, ya está trazando su propio proyecto: buscar los márgenes para encontrar al centro. A la voluntad de exilio que Sarduy comparte con Darío, se suma la paradójica máxima de Lezama: “deseoso es el que huye”. Fiel a sus modelos, Sarduy se alejará para estar más cerca, transformando la huida en una clave:

Perdido. El Poderoso se va huyendo
de la revolución y de la quema.
Dos noches sobre el mar vela y blasfema
y contempla las cúpulas ardiendo.
En la tercera noche ya se sueña
flanqueado por extraños animales
que con flautas de hilo dan la seña
de su entrada a los círculos glaciales
del país enemigo. Danza y bebe
invocando el festejo de la nieve;
dibuja sobre el agua con la daga
un castillo de muros congelados
que junto con la nave el mar se traga;
en la noche de almejas y de ahogados.

(SARDUY, 1999, p. 182)

En una obra como la de Sarduy conformada *en* el exilio y *por* el exilio, la extranjería genera un modo de relación con la lengua desde una posición de extimidad, de irreverencia. La apuesta del cubano se basará entonces en un movimiento doble: pérdida y recuperación de la lengua materna. Pero en ese proceso dual de desapropiación y apropiación elabora y

3 En El uso de los cuerpos, Giorgio Agamben vuelve sobre la fórmula que Plotino emplea al final de las Enéadas: “*phygè mónou prós mónon*” y siguiendo a Émile Bhéhier la traduce como: “esa vida de los dioses y de los hombres bienaventurados: liberarse de las cosas de este mundo, desdeñarlas, huir solo hacia él solo” (AGAMBEN, 2017, p. 419).

transforma la familiaridad del origen hasta volverla nueva y casi irreconocible, una palabra *otra* que desde el recóndito corazón del barroco y los místicos transforma la palabra en ámbito de manifestación del deseo, de un saber que se postula como conocimiento de lo que se escapa, de lo que no es posible ni relevante conocer, un saber del vacío y los límites.

Así, el trabajo con la lengua y la vertiginosa proliferación de otros órdenes y posibilidades para el cuerpo pueden ser concebidos no sólo como salidas o focos de resistencia tal como mencionábamos más arriba, sino también como sedimentos o rastros de ese proceso de sí sobre sí donde, como quería Foucault, la elaboración de la propia vida se vuelve una obra de arte personal⁴. El recorrido se va armando a medida que se avanza y la obra que debe construirse es el propio sujeto constructor. La teoría neobarroca del arte y la cultura funcionarán en la obra de Sarduy como una lógica y una ética que le permiten mantener unidas las migas del infinito.

Big Bang o el uso de los cuerpos

En vida, Sarduy publicó cinco libros de poemas: *Flamenco* (Stuttgart, 1969), *Mood Indigo* (Stuttgart, 1970) y *Big Bang* (1975) publicados como libros objeto de tirada reducida. Unos pocos meses antes de la salida de *Big Bang* como libro individual, había publicado en 1974 bajo el mismo título un volumen que recogía toda su poesía publicada hasta el momento, incluyendo algunos textos de los *Poemas bizantinos* que nunca se publicaron como libro en vida del poeta. El quinteto se completa con los sonetos y décimas incluidos en *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) y *Un testigo perenne y delatado* (1993). A este material publicado en vida, el volumen de su *Obra completa* editado por Archivos, agrega los *Poemas bizantinos* (1961) completos y también una sección titulada "Últimos poemas" que recoge distintos materiales no publicados en libro entre los que se destaca el ensayo sobre el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. La magnífica edición de Archivos permite un recorrido por su travesía poética donde ciertos versos se reiteran como en una letanía o un mantra.

En los poemas de *Big Bang*, volumen en el que nos concentraremos en el presente trabajo, Sarduy juega con un género que conoce bien: el de la divulgación científica. Lo pequeño o lo breve funcionan como un ojo o una clave. En un universo concentrado donde una voluntaria economía verbal impide mayores desarrollos, los restos de la tradición literaria y científica canónica son el banquete. El poeta toma de la cantera universal los materiales que necesita y los sumerge en su dicción particular, en su propia experiencia del universo. Pero al mismo tiempo, *Big Bang* recoge todos sus libros anteriores, como si se hubiera venido escribiendo desde siempre, como variaciones de un mismo tema, volviendo sobre sí mismo, una y otra vez, sin dirección fija, como el agua.

Estos textos tensos, como el equipaje preparado antes de una partida súbita, recogen objetos extraños que sólo tienen sentido para quien viaja. Las piezas van creando un diseño, un tapiz. Se reflejan unas a otras hasta adquirir proporciones o siluetas mágicas e irreales como las de los cuadros de Escher: poemas dibujos sin principio ni fin:

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 arcos, el orden de las salas sonoras, los jardines florecidos, húmedos, abandonados, saqueados, devastados, quemados, olvidados, ruinas, sueños, cenizas (SARDUY, 1999, p. 130).

El poema fluye hacia nosotros desde un escenario. La acción no tiene una ubicación precisa. No sabemos ante quién se manifiestan los polígonos de estuco, las cúpulas, el temblor del agua. Pero a medida que avanza, va dibujando un patrón que insiste en la multiplicidad, en lo infinito: jardines idénticos, reflejos, invariable sucesión son imágenes que refuerzan esta idea. La figura, la danza, es una tentativa de dar cuenta esa infinitud que, inevitablemente, huye, se escapa dejando al lector frente a su propia necesidad: buscamos certezas y obtenemos algo mucho más efímero: ruinas, sueños, cenizas. La idea de reflejo, los "rectángulos espejeantes", los sueños sobre el final del poema, son *topoi* de la poesía barroca e insisten en el rol poderoso que juega la imaginación para poner en marcha el deseo y la escritura. El poeta persigue, como el amante, lo desconocido y fracasa cada vez. Sólo le queda inscribir su deseo, lamentar su fracaso, hacerlo manifiesto, en fin, seguir escribiendo.

A lo largo de las distintas piezas de *Big Bang* se amontonan, se reiteran y se escriben los significantes vinculados a la escritura, al deseo y a su imposibilidad: página, arena, borrarse, letras, signos, manos:

Las páginas cubiertas de letras de oro. Al paso del lector la luz cernida por los dátiles refleja los signos sobre el muro, un instante sobre la arena negra. A cada movimiento de la mano, a cada nueva página la escritura aparece sobre las cenizas, entre las piedras rojas y otra vez sobre el muro, a lo largo del muro donde el mapa de la página anterior acaba de borrarse, los signos descendiendo hacia la arena, brasas (SARDUY, 1999, p. 131).

A medida que avanzamos en la lectura comprendemos la verdadera locación del poema: es una danza en la que todo se mueve porque la inestabilidad se apodera del poeta que intenta captar la imposibilidad del lenguaje, de ese acto permanente de apropiación y desapropiación que implica todo acto poético. *Big Bang* funciona en este sentido como un punto de condensación de la reflexión sobre su propia práctica que Sarduy expandirá en sus ensayos y sus novelas: el arte y la escritura son un hambre permanente en torno a una ausencia radiante. Los poemas, escritos como iluminaciones a fuerza de alguna visión evocan esa idea

de la experiencia más allá de las palabras, afín al sentir de los poetas místicos de los que el cubano fue un lector asiduo.

Podría decirse, como lúcidamente ha apuntado Bataille (1998), que tanto el erotismo, como la religiosidad y la poesía, comparten ese afán deseante que permite diluir por un momento los bordes del sujeto, los bordes de la individualidad y el cuerpo para avanzar hacia algo que está más allá de sí y confundirse con ello en una extensión gozosa: "la luz va royendo los bordes, plegando los colores, destruyendo las formas" (SARDUY, 1999, p. 139). Pero tanto en el discurso místico como en el amoroso, la unión plena nunca puede realizarse, esa ajenidad se resiste obstinadamente a ser apresada y no deja en el lenguaje y en las manos más que un resto incomunicable. En los poemas que integran *Flamenco*, el primer libro incluido en *Big Bang*, el cuerpo es una máquina, el cuerpo es un volumen, el cuerpo es un sistema, el cuerpo es un cubo, una caja, imágenes del encierro que progresivamente se irán abriendo, diluyendo sus bordes a medida que se escribe "sobre la arena siempre los mismos textos, el Libro de los Libros, la descripción de un rostro, allí donde el agua iba a borrar, ya había borrado las texturas" (SARDUY, 1999, p. 183).

Big Bang es un libro atravesado por el uso de los cuerpos. El cuerpo es objeto y a la vez sujeto del discurso erótico que fluye por las páginas a fuerza de imágenes. Esas imágenes tienen que ver con el movimiento del deseo y su ambigua trayectoria. Por supuesto que el deseo no es simple, pero lo importante es tener algo o alguien a quien desear. Y la poesía surge entonces para retener ese brillo, ese parpadeo fugaz: "El cuerpo arde en la noche monástica. Como el silencio sin pájaros, la espesura del calor, el eco mental de la última plegaria, lo envuelve el deseo. El otro, su materialidad, se encuentra presente y sin embargo invisible, indesignable, en lo escueto y ortogonal de la celda" (SARDUY, 1999, p. 242). Así comienza Sarduy su bellissimo ensayo sobre el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Podríamos decir que el cuerpo y el deseo arden en su obra pero, paradójicamente, cuanto más se afirma la presencia del cuerpo, con más insistencia se manifiesta en él la intrusión de una impropiedad, como si cada vez, el cuerpo proyectara una sombra que no puede borrarse.

Walter Benjamin descubrió en Proust (1929) algo que sería también la marca de su propia obra: nada puede ser terminado por completo. Todo trabajo supone una construcción en abismo en la que cada pliegue remite a otro pliegue. En la diagramación de *Big Bang* se despliegan en abanico, cuerpos y palabras. Desplegar el abanico del poema conduce al encuentro de nuevos pliegues, gráficos e informaciones científicas. Alisar una imagen es encontrar en la nueva superficie las líneas de la superficie anterior, pero modificadas. Como en las colecciones que apasionaban a Benjamin, el trabajo de la lectura es acumulativo e infinito, siempre incompleto. El poema "de hecho" permite una aproximación a esa imagen vedada; se trata de un rodeo, un trabajo de desciframiento "aunque también de imaginación" que cubre con la palabra el vacío.

Conclusiones

Para Adolfo Castañón (1999), el movimiento de la escritura de Sarduy es a un tiempo físico y metafísico. Castañón lee en este libro a un tiempo plegable y desplegable, una intuición spinoziana donde "el universo es un cuerpo que se refleja y desdobra según una ley de parábolas abismales" (CASTAÑÓN, 1999, p.1647) donde se persigue una fórmula que explique de algún modo la relación de cada cuerpo con el gran cuerpo del mundo. Claramente, se trata de una búsqueda en línea con una razón poética que, a lo largo de los siglos ha intentado "reconocer lo irreconocible, dar voz y nombre a lo inaudito, a lo impronunciable" (p. 1647).

Significativamente, en "El estampido de la vacuidad", uno de sus últimos textos, Sarduy vuelve sobre los místicos y especialmente sobre el *Cántico Espiritual*. Con el cuerpo diezmado por la enfermedad, "obscurcido todo lo sensorial", flota entre los fragmentos el apetito de absoluto, del cual la literatura, la pintura, el erotismo, la ciencia sólo han sido formas, rostros cambiantes. Los fragmentos se van encendiendo, unos a otros y nos deslumbran con su intensidad, con su necesidad:

XI

Lámparas de fuego en San Juan. Quizás la muerte sea eso: arder, calcinarse en ese fuego, quedar cegado por el chisporroteo de esa luz. Como si alguien las meciera dentro y fuera de nuestro cuerpo, hasta consumirlo.

Quemazón. Abrasamiento.

Para salir a otra luz, para convertirse en ella. Una luz inmaterial, que no atraviesa vibración alguna, sin peso, sin colores, ajena al sol y al iris. Increada, sin bordes, sin comienzo ni fin () (SARDUY, 1999, p. 108)

Cierro los ojos y queda flotando en mi mente el palíndromo conocido también como "el verso del diablo" que Guy Debord (1978) utilizó para titular su famoso documental: *In girum imus nocte et consumimor igni*. Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego. Esta frase que se refiere al comportamiento de las polillas, que se sienten atraídas inevitablemente hacia la llama que las consumirá intenta nombrar de algún modo la actividad temeraria y excesiva de quienes acometen lo desconocido: el amante, el poeta, el científico. Tal como en la descripción del cuerpo histérico que hiciera Freud, los cuerpos que recorren la poesía de Sarduy son cuerpos que se quiebran, que pierden sus límites o se abren a una materialidad difusa que se ahueca y desafía todo cierre, toda posibilidad formal. Bajo un impulso expansivo los cuerpos se seccionan, convulsionan, se desorganizan. Nos encontramos, frente a usos del cuerpo que desbordan la anatomía, la constitución biológica y se abren a un universo en infinita expansión.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *El uso de los cuerpos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

BATAILLE, Georges. *Teoría de la religión*, Madrid: Taurus, 1998.

BENJAMIN, Walter. 1929. *Una imagen de Proust*, <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Benjamin,%20Walter/Benjamin%20Walter%20-%20Una%20imagen%20de%20Proust.PDF>

CARSON, Anne. *Eros el dulce-amargo*, Buenos Aires: Fiordo, 2015.

CATAÑÓN, Adolfo. 1999. "Severo Sarduy: del barroco, el ensayo y la iniciación", en Guerrero, Gustavo y Wahl, François, *Obra completa/Severo Sarduy: edición crítica*, Tomos I y II, Madrid: Archivos, 1999, p. 1644-1648.

GIOGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GUERRERO, Gustavo; WAHL, François. *Obra completa/Severo Sarduy: edición crítica*, Tomos I y II, Madrid: Archivos, 1999.

KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires: Paidós, 2000.

ROJAS, Rafael. 2013. *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. "El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy)", en Guerrero, Gustavo y Wahl, François, *Obra completa/Severo Sarduy: edición crítica*, Tomos I y II, Madrid: Archivos, 1999, p.1551-1570.

SARDUY, Severo. *Big Bang*, Barcelona: Tusquets. 1974.

SARDUY, Severo. *Big Bang*, en GUERRERO, Gustavo; WAHL, François. *Obra completa/Severo Sarduy: edición crítica*, Tomos I y II, Madrid: Archivos, 1999, p. 129-197.

SARDUY, Severo. "Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico Espiritual* seguido de *Imitación*" en GUERRERO, Gustavo; WAHL, François Guerrero. *Obra completa/Severo Sarduy: edición crítica*, Tomos I y II, Madrid: Archivos, 1999, p. 242-249.

SARDUY, Severo. "El estampido de la vacuidad", en GUERRERO, Gustavo; WAHL, François. *Obra completa/Severo Sarduy: edición crítica*, Tomos I y II, Madrid: Archivos, 1999, p.105-112.