

2020

## Diálogos con la ciencia y viaje al origen en *Big Bang*, de Severo Sarduy

Reynaldo Lastre

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Lastre, Reynaldo (April 2020) "Diálogos con la ciencia y viaje al origen en *Big Bang*, de Severo Sarduy," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 91, Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss91/12>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## DIÁLOGOS CON LA CIENCIA Y VIAJE AL ORIGEN EN *BIG BANG*, DE SEVERO SARDUY

**Reynaldo Lastre**  
University of Connecticut, Storrs

“El delirio de retorno al vientre materno”  
Nicanor Parra

La poesía de Sarduy enfatiza dos importantes perspectivas en su escritura. Por una parte, el viaje al origen, que, regulado mediante el uso de la explosión inicial, el *big bang*, produce el desvelamiento de ese núcleo irradiador de sentido llamado Barroco. Por la otra, el distanciamiento de ese origen, elaborado a partir de la rotación de un grupo de ejes: el discurso científico, Oriente, el posestructuralismo, entre otros, que vuelven difusa su ubicación en el campo literario cubano y latinoamericano. Me centraré en desentrañar esa dialéctica entre distancia y cercanía del origen en la poesía de Sarduy, que involucra tanto al discurso científico de la segunda mitad de los sesenta como la obra de José Lezama Lima. Me serviré para ello de la lectura que realiza Roberto González Echevarría de la ficción sarduyana como recuperación, “viaje al útero materno”, un viaje que el investigador cifra en tres niveles: 1) a la lengua materna, 2) a Cuba, ese cuerpo social e histórico, y 3) al cuerpo literario, encarnado en la figura de Lezama Lima (vi). Con este propósito, me detendré en el poemario *Big Bang*<sup>1</sup>, que al experimentar una estructura doble, me proporciona de forma explícita las dialécticas antes enunciadas.

- CIENCIA Y RELIGIÓN. Primer viaje

Mi acercamiento a *Big Bang* parte de su relación con el discurso científico. Esta alianza tiene una raíz doble. De un lado, Sarduy se suma a la crítica de la objetividad<sup>2</sup> de la ciencia (especialmente a la forma tradicional de leer la física como una ciencia positiva), y del otro, aprovecha los debates que retomaron los seguidores de Gastón Bachelard<sup>3</sup> en cuanto a imaginación y creación, que fundían campos en apariencia lejanos, como los de la ciencia y la poesía. Sin embargo, estos puntos de vista, que no están siquiera aceptados tácitamente fuera de la comunidad científica e intelectual, son parte de la crisis humanística que afectó a la ciencia del siglo XX. Con la aparición de nuevos razonamientos en el campo de la física en relación a lo infinitamente pequeño (el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg) y lo infinitamente grande (las teorías del *big bang* y *steady state*), la ciencia se abre a un nuevo paradigma, donde la exactitud deja de ser una zona de confort<sup>4</sup>. Ambas teorías cosmológicas le van a servir a Sarduy para meditar sobre el Barroco, aunque finalmente se centra en el *big bang* para la escritura del poemario homónimo<sup>5</sup>.

En la Cuba que conoció Sarduy, las tensiones entre ciencia y religión minaron un grupo de debates en el campo de la literatura. Sarduy es visto como un ateo en el marco del grupo, del cual se manifestó heredero. Sin embargo, esta predilección por la ciencia esconde una paradoja, pues si bien lo científico ha sido visto en las antípodas de la religión, la pregunta por Dios no ha estado ausente de sus debates (Hawking 8). Preguntas sobre las elecciones de Dios a la hora de crear el universo, los orígenes de la creación, la indisoluble relación de tiempo y espacio, entre otras, pueden apreciarse en la poética sarduyana, especialmente en *Big Bang*. El libro reúne diecisiete poemas que se leen como una reescritura de los primeros dos capítulos del *Génesis*. En él se describen objetos, hechos, y una leve transición que propicia el advenimiento de la humanidad un poco antes del descanso del Creador: “El tiempo ha terminado/ vuelve a dormirte” (Sarduy OC-I 174).

- VANGUARDISMOS: La Habana y París

Se reconoce en Sarduy un tipo singular de neovanguardismo, producto de la “tradición de rupturas” que vivió el campo literario cubano de la primera mitad del siglo XX. Si la generación del Grupo Minorista<sup>6</sup>, una de las primeras corrientes vanguardistas de la isla, tuvo como uno de sus componentes centrales al afrocubanismo, en oposición al oficialismo y el tradicionalismo republicanos (Díaz 69), el grupo Orígenes, que nucleó a los poetas de la generación siguiente, lo repudió. Mientras el afrocubanismo

(y en especial Nicolás Guillén), introdujo el *son* en la poesía cubana, los origenistas se centraron en la “búsqueda de sustancia”, al decir de Jorge Mañach (Díaz 80). El líder de esta generación, José Lezama Lima, es pionero de la tendencia poética en Latinoamérica que, según Octavio Paz, estaba marcada por la atracción hacia un territorio “que no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo exterior y lo interior: la zona del lenguaje” (*Los hijos del limo* 192). La disolución del poeta en el lenguaje es continuada, en Cuba, por los poetas de la revista *Ciclón*, “rama disidente de *Orígenes*” (G. Guerrero OC-I 7), que no comulgaron con el catolicismo del grupo liderado por Lezama. Sarduy, aunque se siente identificado con los presupuestos estéticos de los jóvenes de *Ciclón*, guarda cierta compatibilidad con la “sustancia” origenista, pero también con el *son* guilleniano. Todas estas capas dotan al poeta de un sentido de vanguardismo muy particular. Sin embargo, ese sentido da otra vuelta de tuerca cuando Sarduy se enfrenta a la experiencia del exilio.

Sarduy transitó de la Revolución Cubana a la efervescencia de esa Francia de los sesenta a la que emigró. Allí convivían, con la mayor naturalidad, el existencialismo tardío de Sartre, las emergencias políticas de *Mayo del 68*, la *nouveau roman* y el posestructuralismo del grupo *Tel Quel*. En este contexto, orbitando entre la lengua española y la francesa, comienza su crisis de identidad. La angustia en el exilio (la lengua extranjera, las tensiones políticas, el abandono de la comunidad de origen, el menoscabo a la pertenencia de una tradición) “fue su estrategia para el retorno, y, sin duda alguna, el vehículo de su mejor ofrenda: volver a la raíz del español como quien regresa a la tierra, como quien trae a casa un idioma más rico que el que un día se llevó consigo” (G. Guerrero OC-I xx).

- Noción de gasto y capital: BARROCO

Los poemas-Galaxias que integran *Big Bang*, como los denominó Raydel Araoz (73) aludiendo quizás a la interrelación de la obra de Sarduy con la del brasileño Haroldo de Campos, están atravesados por todos estos conflictos estéticos, filosóficos y políticos. La aparición del poemario, en 1974, debe leerse en conexión con *Barroco*, otro de los textos esenciales del autor, publicado el mismo año. En la entrevista realizada por Jean-Michel Fossey, Sarduy resumió lo que entendía, en aquel entonces, por la práctica barroca:

contrariamente al lugar común que presenta al barroco como un simple deseo de evasión, de obscuridad o de exquisitez, creo que el exceso barroco tiene hoy una función más precisa y radical: ser barroco, hoy, creo, significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña –o, como se dice, “racional” – de los bienes, en el centro y fundamento mismo

de esa administración y de todo su soporte: el lenguaje, el espacio de los signos, cimiento simbólico de la sociedad y garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –noción capital del barroco– (16).

A nivel macro, todo el libro es recorrido por esa función amenazadora, atacando uno de los pilares de la racionalidad burguesa (el discurso científico), y sometiéndolo a un espejeo constante con la subjetividad, el azar y el erotismo. Para lograrlo, Sarduy crea una estructura doble: por una parte, los textos de carácter científico (extraídos de la literatura de divulgación y citados al final, en una interesante operación de simulacro), por la otra, los textos de carácter poético, que dan testimonio de la errancia del sujeto lírico en territorio marroquí. Allí se pueden hallar aventuras sexuales, inclemencias del tiempo (el sol, la arena), exotismo cultural (turbantes que se deshacen al viento, la chilaba, *Khol* en los ojos). De un lado, el lenguaje general de la ciencia, del otro, el particular del sexo. En esa fusión que experimentan las dos estructuras, sitúa Sarduy su artificio barroco. Su cometido es explicar que el discurso científico padece los mismos conflictos que el discurso poético. Esa errancia del sujeto lírico en los poemas se corresponde con la de los cuerpos celestes. El derroche que padece la escritura de los poemas es metáfora del derroche sexual del hombre, que excede la función reproductiva a que lo delimita la sociedad burguesa, y es metáfora también de la armonía caprichosa del cosmos: la extinción de soles en brasas frías, los huecos en el espacio-tiempo que surgen de los derrumbes gravitacionales, las gigantes rojas y las vagabundas azules. (OC-I 163-175).

- OBJETIVIDAD VISUAL Y ESCRITURA OBJETIVA: crisis del humanismo

Dos elementos más del libro me permiten regresar a la utilidad del Barroco y su gesto paródico ante la economía burguesa, como describe Sarduy en el fragmento de entrevista citada más arriba. El primero de ellos es la apropiación de gráficas científicas, en franca alusión a la poesía visual. El segundo tiene que ver con el estilo enumerativo, descriptivo, de gestos, objetos, espacios, tiempos, que me transporta irremediabilmente a la *nouveau roman*. Ambos remiten a debates sobre el humanismo burgués que, en sintonía con la crisis de la ciencia y la filosofía, recorría el campo letrado occidental de esos años. Aunque ya Sarduy había tomado parte de la lectura del nuevo humanismo de los estudios posestructuralistas: muerte del hombre, muerte del autor (Foucault, Barthes, entre otros), es posible palpar en su obra esa otra vertiente (la crítica del humanismo burgués), que emana de una importante región del canon francés: Mallarmé y Robbe-

Grillet. Rachel Price nota en su análisis sobre el poema “Espiral negra” que la doble influencia del grupo *Tel Quel* y la *nouveau roman* no solo le infundió a su obra ese aliento de crítica al humanismo burgués, sino que además lo sitúa en una perspectiva post-subjetiva.

An interest in the larger systems into which subjects are inserted likewise informs Sarduy’s notion of concretude as “post-subjective”: as “a production of meaning before, or outside of, the subject” (Price 45).

Aunque la autora se refiere a otro tipo de sistemas que empezaron a impactar en la literatura de los años 50, como es el caso concreto de la cibernética, es posible establecer una analogía con el poder de atracción que la propia ciencia produjo en Sarduy. La alusión a Mallarmé, notable en el poema “Espiral negra”, ya aparece en Sarduy desde los experimentos de su libro *Flamenco* (OC-I 129-148). Pero en *Big Bang* se puede establecer el puente gracias a la aparición, en dos momentos, de estos gráficos científicos. En la sección X (171) aparece el primero de ellos, en representación de unas vagabundas azules, alejadas de la secuencia principal formada por gigantes rojas y enanas blancas<sup>7</sup>. El otro gráfico está en la sección XI (172), donde se ilustra la distancia entre Andrómeda y el sol. Esta área se presenta como la más experimental del libro, y una de sus posibles lecturas puede ser el puente que tiende con esa zona de la literatura francesa, representada por los caligramas de Apollinaire, pero principalmente por Mallarmé, donde triunfo y ruptura con la escritura burguesa, escribió Barthes, alcanzaron su cenit (*El grado cero* 16). La aniquilación del lenguaje, obsesión de Mallarmé (Barthes *El Placer del texto y lección inaugural* 77), es el gesto que repite Sarduy en estas secciones. Para mantenerse fiel a espíritu del Barroco, produce su gesto en forma de burla. Por una parte, es una burla a la poesía visual, por el otro, a la escritura tradicional (burguesa) que padeció límites demasiado convencionales, ajenos a la libertad del gesto mallarmeano, “la nulidad del arte de escribir”, escribió Paz en *Los signos en rotación* (43).

La relación de Sarduy con la *nouveau roman* se puede detectar desde su novela *Gestos* (1963), en la cual vierte el método de la descripción objetiva sobre la Revolución Cubana. Sin embargo, cuando ese ejercicio aparece, casi diez años después y en el marco de un poemario, el sentido tiende a cambiar. No solo en el interior de las relaciones (bastante tensas), entre Robbe-Grillet, principal representante de la *nouveau roman*, y el grupo *Tel Quel*, tan cercano de Sarduy, sino por las repercusiones específicas hacia la crítica del humanismo burgués y su diálogo con la crisis del discurso científico, ambos temas ya esbozados en este trabajo. La remisión a objetos, formas y espacios, desprovistos de presencia humana (o bajo su aparición tímida), está presente en *Big Bang*. El poema que acompaña al texto científico sobre

el “Hueco negro”, en la sección IV, es un buen ejemplo:

*Arena aspirada en las aristas: los objetos van perdiendo sus bordes, redondeando sus ángulos, piedras gastadas.*

*El polvo que los vacía traza las diagonales del cubo, desaparece en el centro hueco.*

*De las paredes se desprende la cal roja; del suelo, fibras de madera; el tapiz se desteje.*

*Colores roídos.*

*Poros.*

*Superficies que el iris devora.*

*Planos cerrándose.*

*Vertientes blanqueadas.*

*El rumor de la erosión me duerme. (167)*

Se trata de una crónica sobre el fluir del tiempo. Un tiempo que lo consume todo, pero con la salvedad de que en tal consumación no interviene la mano del hombre. La presencia humana, primero espectadora, “Superficies que el iris devora”, aparece como una víctima más de la corrosión que el tiempo, a través del polvo y la arena, produce sobre lo que toca. En estos poemas no puede creerse, como observó el propio Robbe-Grillet de la escritura burguesa domesticada, que “el mundo es el hombre” (83). El mundo en el poema es exterior al hombre, como el cosmos, y solo podemos someterlo mediante el dominio del propio lenguaje. Ese iris que devora con “una minuciosidad topográfica, purifica a los objetos de posibles significaciones y de todo patetismo” (García Murillo 543). Pero, para que el lenguaje se vuelva lo suficientemente sólido, el libro debe recorrer un largo camino. Ese trecho es análogo a las tres esferas que describe Martin Buber en su conocido libro *Yo y Tú* (1923). Si en la primera esfera reina la naturaleza (el tiempo, a través de la arena y el polvo), ya en la segunda, la vida emerge con los hombres, por lo cual es posible dar y aceptar el Tú. La tercera esfera remite al Tú eterno, el que se eterniza en el lenguaje (3-4). Es, otra vez, esa búsqueda de un nuevo humanismo, como postularon los teóricos de la *nouveau roman*. A lo largo del libro se experimenta una transición, desde el mundo como repositorio de objetos y gestos que remiten a lo humano (ausente), hasta la aparición plena, en el poema “Cuerpo divino”, de ese Yo y Tú al que se refiere Buber.

- VACUIDADES: Imagen plástica como espejo de la ciencia

Otros aspectos presentes en este libro son la relación con la imagen plástica y el orientalismo. El primero se extiende más allá del poemario que estoy analizando, pues, como ya ha explicado Andrés Sánchez Robayna:

El diálogo interartístico está en pleno centro de la poética sarduyana como uno de los generadores mismos de la escritura, como uno de sus principios o impulsos básicos, y desde la descripción “secreta” o simulada de determinados cuadros hasta la absorción icónica o signográfica de la pintura por parte de la escritura... (OC-II 1555).

Ese énfasis en la mirada, que analicé antes en correspondencia con el estilo de Robbe-Grillet, indica que la relación del autor con la escritura se desplaza de la contemplación a la exuberancia. Exuberancia del paisaje, ese árido paisaje marroquí, y exuberancia de los cuerpos, el sexo, el semen. Pero aún va más lejos, pues en su afán de producir correspondencias biunívocas entre el mundo cosmológico y el mundo humano, establece una analogía entre los espacios de creación en el cosmos, específicamente las enanas blancas, esas “estrellas que han alcanzado el final de su evolución” (“Enana blanca” 169), es decir, su consagración, y la consagración del arte pictórico de la humanidad, que resume precisamente en el poema que acompaña al texto científico “Enana blanca”, en la sección VII,

*Donde dice “el compañero de Sirius”, el doble miniaturizado de Cobra,  
donde dice “Pub”, poner la menina Maribárbula, o a la María Sarmiento, o  
la propia infanta doña Margarita girando helicoidal ante el espejo, y luego su  
metáfora, la máquina prognática de Alejandro,  
o la raquítica albina, con un pato amarrado a la cintura, que atraviesa la Ronda  
de la Noche,  
o la Monstrua Vestida de Carreño, con su “pendant”, la Desnuda –atributos  
de sileno o de fauno,  
o la Enana Musical, vestida de lamé y con un contrabajo a cuestras, que Arturo  
Carrera señala en la calle Corrientes,  
o el gato Pub, a su manera enana blanca, que resultó tan ingrato,  
o hasta la propia Shirley Temple (169).*

No es difícil identificar esas enanas blancas en el poema en paridad a la secuencia pictórica: *Las Meninas* de Velázquez, *La Ronda de la noche* de Rembrandt, las dos enanas de Carreño (*La Monstrua Vestida* y *La Monstrua desnuda*), después la secuencia literaria, con Arturo Carrera y su *Enana musical* y el propio Sarduy, aludiendo a su novela *Cobra* (1972), hasta un sugestivo punto final con Shirley Temple, en franca alusión al cine y la cultura de masas. Esta estrategia produce su efecto en el terreno de la vacuidad. La sola mención de una cadena de referencias induce a su descripción secreta. Javier Guerrero explica estas marchas y retornos a la superficie de la siguiente forma:

Si la vacuidad, entonces, resulta germinadora y su simulación constituye la imagen, entonces su desciframiento (comprensión, vivencia), es una vez más un nuevo desplazamiento, aunque no retorno, a la vacuidad (J. Guerrero 133).

Desde el interior del discurso científico, emerge a la superficie una imagen (pictórica, literaria, cinematográfica), que parece su opuesto, pero que termina siendo su doble. En esta estrategia se construye en su poesía esa vacuidad (a modo de espejeo) a la que alude Guerrero.

Pero los juegos de espejos de Sarduy no terminan aquí. En su ensayo "A la sombra de Arecibo (Mito y novela: hoy)" (OC-II 1424-7), se interroga sobre el lenguaje de la cosmología, sus discursos y sus estrategias. La respuesta, dice Sarduy, es que el lenguaje científico, para suministrar estas explicaciones, no usa un lenguaje literal, seco, sino figurativo, es decir, un lenguaje de metáforas.

Así, para describirnos una estrella derrumbada sobre sí misma bajo el exceso de su gravitación, una estrella contraída y densa, compacta, a tal punto que una simple caja de fósforos pesaría, en su superficie, una tonelada, los astrónomos nos hablan de una *enana blanca*; la misma estrella, en una fase anterior a la explosión, de máxima incandescencia, pudo ser una *gigante roja*; la Astronomía nos hablará también de *viajeras azules*, de *marcadores rojos* (*red shift*), de la fatiga de la azul, de *huecos negros*.

El mito pues, está allí donde menos se presentía, en el rigor del discurso científico, en las frecuentes y contradictorias versiones del universo (1425).

Los ecos de esas "contradictorias versiones del universo" son, para Sarduy, estas apariciones misteriosas en el arte y la literatura. Así, "la absorción icónica o signográfica de la pintura" que ejecuta el poeta en su escritura no es un simple motivo, ni solamente es generador de esta, sino un trazo más del enigma compartido entre la ciencia y la poesía.

- **ORIENTALISMO:** segundo viaje

El orientalismo en la obra de Sarduy se expande hacia diferentes sitios: el norte de África, Irán, India, Turquía, China y Japón, en búsqueda incesante de "una enigmática figuración de la otredad" (G. Guerrero, "El Oriente de Severo Sarduy" digital). En *Big Bang* podemos encontrar esa figuración, pero centrada en territorio marroquí. El texto puede contener un encapsulado de las distintas idas y venidas del poeta a ese país, un periplo que comenzó en 1968 con un viaje junto con François Wahl y Roland Barthes. Además del polvo, la arena y el resplandor naranja, elementos que remiten al clima, se siente esa presencia a lo lejos, humana y material: el marroquí que porta sus sandalias arrastradas por el suelo, el parpadeo de neón, la

sombra del dátil, el pelo quemado, la muralla. Allí se extasía en el sexo de contrabando, sexo pagado con el “martilleo de las monedas...” (168), “en la frente monedas ensartadas” (173). Pero más allá de clima árido y erecciones compradas, Marruecos significa el hallazgo de las raíces árabes de la cultura hispanoamericana.

Esas relaciones con el Oriente, y en especial con la India según recuerda Gustavo Guerrero, fueron indagadas antes por Octavio Paz en libros como *Ladera Este* (1969) y *El mono gramático* (1970), que bien podrían prefigurar el viaje de Sarduy a las raíces.<sup>8</sup> Pero es Juan Goytisolo, en sus novelas *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975), el que va a marcar el verdadero punto de inflexión al hablar de un estado inicial de lo español en la escritura arábiga, estrategia que le sirve a Sarduy para la *recuperación*, ese “viaje al útero materno”. Esa recuperación, que en sus novelas está desplazada a la India, sitio al que González Echevarría denomina el error “original” de Colón (6), es ahora Marruecos. Este territorio, comentó Umberto Eco en fecha próxima a la publicación del libro de Sarduy, es visto por los ojos de Occidente como exótico y mágico a la vez (217-21). El encanto que le regala un Marruecos transformado en metáfora del origen (la lengua, pero también Cuba), es solo posible gracias a la alta cualificación del lenguaje barroco, ese mar de posibilidades que Sarduy expande tanto al lenguaje de la ciencia como a la producción artística. La búsqueda de ese camino perdido, o regreso a un origen que es entelequia, se realiza con el mismo ímpetu con que se podría efectuar un regreso a un pasado en el cual Cristóbal Colón hubiese llegado realmente a la verdadera India en su viaje trasatlántico.

Consciente del error que nos atraviesa y en el que estamos fundados, consciente de que nuestra historia es una invención (*Historia de la invención de las Indias*, se llamó el libro de Hernán Pérez de Oliva) y de que alrededor del origen se cierra un círculo vicioso de espejismos y sustituciones [...] Severo Sarduy va a favorecer la perspectiva falsa, el disfraz, la fruslería, la simulación o las supersticiones; el *kitsch*, el *pop*, el budismo o el barroco... esos momentos donde lo real se vio impugnado y parodiado por las potencias devoradoras del arte y el espíritu (Gotera 179).

- JOSÉ LEZAMA LIMA: último viaje y conclusiones

En el poemario *Big Bang*, se consuma la gran aspiración que la crítica adjudica a la narrativa del autor: la recuperación, el viaje de regreso a sus obsesiones. En este ensayo he analizado un grupo de estrategias que Sarduy despliega para transitar ese viaje, prestando especial atención a la apropiación del saber científico y la escritura barroca. El punto culminante del trayecto no es un cuerpo en reposo, sino una explosión. Pero ese estallido, que es

orgasmo, semen, parto, guerra, es también el primer indicio que remite al origen. El reflejo entre cosmos y poesía que produce el libro deja entrever un sustituto de la lengua materna y de la isla de Cuba en ese Marruecos al que se refieren indistintamente Goytisolo y Eco. Y ese otro choque, esa otra explosión que se produce entre la lengua materna y Cuba, es José Lezama Lima<sup>9</sup>, a quien Sarduy declara en entrevista con Rodríguez Monegal como el único barroco cubano (OC-II 1808). No en vano, en “El heredero” (OC-II 1405-13), sitúa en el umbral del ensayo el fragmento de *Para qué poetas* (1946) de Martin Heidegger, donde se erige a Hölderlin como un antecesor de los poetas en tiempos de aflicción. Pero la condición que le atribuye Heidegger al poeta alemán no es de antecesor que va, sino que vuelve desde el porvenir. El valor de este exergo es transferirle a Lezama un poder simbólico que englobó tanto a Cuba como a la lengua española. La incorporación barroca a la poesía de Lezama fue vista, antes que nadie, por Cintio Vitier<sup>10</sup> en la decimotercera lección de *Lo cubano en la poesía* (1957). Allí, Vitier se adentra en la poética del autor de *Paradiso* (1966) para detectar no tanto un método, sino un sistema (466). Años después, Sarduy diría que ese sistema lezamiano es signo eficaz y oro a un mismo tiempo (OC-II 1405). Si en *Big Bang* la lengua está cifrada en la poesía, y Marruecos viene a ser ese eco de Cuba al que me he referido, la unión de la poesía y Cuba se sintetizan en la obra de Lezama. Ese Lezama, inferido en el exergo antes citado de Heidegger, es el antepasado que viene del porvenir. Su magnetismo cifra todo el poemario de Sarduy. En el umbral de su ensayo *Barroco*, que a su vez es espejo del poemario *Big Bang*, el autor sitúa la definición de *retombée*, y lo hace, curiosamente, en forma de poema

*retombée*: causalidad acrónica,  
isomorfia no contigua,  
o,  
consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe. (1196)

Si el *big bang* es una de esas *retombée* que describe luego Sarduy en su ensayo, la obra de Lezama es la gran *retombée* que recorre su escritura. Lezama es el verdadero origen que se intenta recuperar en el poemario.

## NOTAS

1 Aunque el poemario cuenta con varias versiones, seguiremos aquí la que el autor preparó en 1974, en forma de libro, junto a dos textos anteriores: *Flamenco* (1970) y *Mood Indigo* (1970). Este tríptico, que cobra, en su unión, otras dimensiones, es la que aparece en la edición de la obra completa, preparada por Gustavo Guerrero y François Wahl para la colección Archivos, Unesco, 1999. En nuestro

trabajo solo me referiré a los poemas que integran la sección *Big Bang*. Además, a lo largo de este ensayo quiero distinguir con mayúsculas para referirme al poemario y minúsculas cuando menciono a la teoría científica.

2 “La objetividad es un producto social del campo que depende de los presupuestos aceptados en ese campo, especialmente, en lo que se refiere a la manera legítima de regular los conflictos (por ejemplo, la coherencia entre los hechos y la teoría o la replicabilidad)” Bourdieu 127.

3 En ese sentido, es posible seguir el influjo de Bachelard en teóricos o pensadores tan disímiles como Roland Barthes, Gilbert Durand, J.J. Wunenburger y Juan-Eduardo Cirlot, conocido por su *Diccionario de símbolos*, entre otros muchos. Para profundizar en la relación de Gastón Bachelard con la filosofía francesa, su impronta y su legado, ver en Wunenburger, J. J. coord. *Bachelard y la epistemología francesa*.

4 Ver Giribet. “Sobre el principio de incertidumbre de Heisenberg entre tiempo y energía: una nota didáctica”; Birch. *Una revisión de las teorías sobre El origen y evolución del Universo. Física, metafísica, ciencia ficción y (a)teología en la cosmología antigua y moderna*.

5 En su conocida entrevista con Jean-Michel Fossey, recogida luego en la antología de textos editada por Jorge Aguilar para la editorial Fundamentos, Sarduy aclara su interés por las dos grandes teorías que, en ese momento, explicaron el origen del universo. Una de ellas, la del *Big bang*, le va a servir de trasfondo para su texto poético, mientras la otra, el *Steady state*, explica “no la tengo en cuenta para este libro, será objeto de otro trabajo” (21), aunque sabemos que nunca se llevó a cabo.

6 Un meticuloso estudio sobre el *Grupo Minorista* puede hallarse en Ballester. *El Grupo Minorista y su tiempo*.

7 Las vagabundas azules son todavía un misterio en la teoría cosmológica, y esta incertidumbre nace desde su condición marginal en el cosmos (Sarduy OC-I 170).

8 Al conocimiento de la obra de Paz por Sarduy se une, además, una relación de profunda amistad. Un repaso minucioso de esta relación puede encontrarse en el texto “Octavio Paz y Severo Sarduy”, del historiador y ensayista Christopher Domínguez Michael, publicado en *Letras Libres*.

9 Álvarez Álvarez y González Mafud han comentado al respecto: “Este camino personal [el de Severo Sarduy en el neobarroco] tuvo su arranque en una conciencia muy definida de sus vínculos con los aportes fundadores de Lezama” (239).

10 “... el verso más sorprendente con que haya empezado jamás un cubano un poema, el inicio lejanísimo y sin embargo familiar de su primer cuaderno, *Muerte de Narciso* (1937): ‘Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo’. Nos sorprendía, era ya una familiaridad ganada sin esfuerzo por él y para todos, con el tiempo original de la fábula y, a través del cuerpo del poema, con la incorporación barroca del poema, la incorporación barroca del tiempo. Un tiempo original, es decir, un verdadero principio” (Vitier 446).

## OBRAS CITADAS

Álvarez Álvarez, Luis y Ana María González Mafud. *De José Lezama Lima a Severo Sarduy. Lenguaje y neobarroco en Cuba*. Universidad de Santiago de Compostela, 2014.

Araoz, Raydel. *Las praderas sumergidas. Un recorrido a través de las rupturas*. Letras Cubanas, 2015.

Araujo, Nara y Teresa Delgado, eds. *Textos de teorías y crítica literaria (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Anthropos Editorial, 2010.

Arenas, Reinaldo. *El color del verano*. Ediciones Universal, 1991.

Auping Birch, John. *Una revisión de las teorías sobre El origen y evolución del Universo. Física, metafísica, ciencia ficción y (a)teología en la cosmología antigua y moderna*. Universidad Iberoamericana, 2009.

Ballester, Ana Cairo. *El Grupo Minorista y su tiempo*. Editorial Ciencias Sociales, 1979.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Seix Barral, 2003.

\_\_\_\_\_. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, 2005.

\_\_\_\_\_. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1982.

Bonola, Roberto. *Geometrías no euclidianas*, Espasa Calpe, 1945.

Bourdieu, Pierre. *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Anagrama, 2003.

Buber, Martin. *Yo y Tú*. Ediciones Nueva Visión (versión digital) visitado el 24 de nov. de 2017, <https://aulademusicamartinsarmiento.files.wordpress.com/2014/10/libroartesescenicas.pdf>

de Jesús, Pedro. *Imagen y libertad vigiladas. Ejercicios de retórica sobre Severo Sarduy*. Letras Cubanas, 2014.

Díaz Infante, Duanel. *Los límites del origenismo*, Colibrí, 2005.

\_\_\_\_\_. "Arenas y Sarduy, facetas de la página en blanco", *Malos tiempos para la lírica. Ensayos de literatura cubana*, Casa vacía (2018) 110-22.

Domínguez Michael, Christopher. "Octavio Paz y Severo Sarduy", *Letras Libres*, 8 mayo (2008): digital, visitado el 24 de nov. de 2017, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/octavio-paz-y-severo-sarduy>

Eco, Umberto. "Casablanca o el renacimiento de los dioses", *La estrategia de una ilusión*. Lumen (1999) 217-21.

Einstein, Albert. *Mis creencias*. Leviatán, 1984.

Frege, Gottlob. *Conceptografía/ Fundamentos de la aritmética*. UNAM, 1972.

Freud, Sigmund. "Una dificultad del psicoanálisis". En *Obras Completas 17*. Amorrortu Editores (1992): 127-36.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo xxi, 1968.

García Murillo, Ricardo. "Sujeto y realidad *objetual*: Alain Robbe-Grillet", *Debate sobre las antropologías. Thémata*, 35 (2005): 541-48.

Giribet, G. E. "Sobre el principio de incertidumbre de Heisenberg entre tiempo y energía: una nota didáctica." *Revista Mexicana de Física* 51. En 1 (2005): 23-30.

Gödel, Kurt. *Obras completas*. Alianza Editorial, 2006.

González Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy*. Ediciones del Norte, 1987.

\_\_\_\_\_. "Severo Sarduy (1937-1993)". *Revista Iberoamericana* 59.164 (1993): 755-60.

Gotera, Johan. *Deslindes del barroco. Erosión y archivo en Octavio Armand y Severo Sarduy*. Almenara, 2016.

Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la narrativa de Severo Sarduy*. Ediciones del Mall, 1987.

\_\_\_\_\_. "El Oriente de Severo Sarduy 1937-1993" *Letras Libres*, mayo (2008): digital, visitado el 24 de nov. de 2017, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-oriente-severo-sarduy-1937-1993>

Guerrero, Javier. "La piel en espera: el porvenir del cuerpo de Severo Sarduy". *Alea: Estudios Neolatinos* 19. 1 (2017).

Hawking, Stephen. *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Espasa, 2010.

Mudvovcic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del Arte*, Revista de Occidente, 1925.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, 1974.

\_\_\_\_\_. *Los signos en rotación*. Fórcola Ediciones, 2011.

Price, Rachel. *The Object of the Atlantic. Concrete Aesthetics in Cuba, Brazil, and Spain, 1868-1968*. Northwestern University Press, 2014.

Robbe-Grillet, Alain. "Naturaleza, humanismo, tragedia", *Por una nueva novela*. Cactus, 2010.

Rojas, Rafael. *La vanguardia peregrina*. Fondo de Cultura Económica, 2008.

Santucci, Silvana F. "Modos de la imagen en Big Bang de Severo Sarduy." *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.1 (2013): 201-218.

Sarduy, Severo. *Obra completa*, I y II t. FCE/ ALLCA XX/ Unesco, 1999.

Sarduy, Severo, Jean-Michel Fossey, y Jorge Aguilar. "Severo Sarduy: máquina barroca revolucionaria." *Entr. Jean-Michel Fossey. En Jorge Aguilar et al. Severo Sarduy. Fundamentos* (1976): 15-24.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Cátedra, 1991.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Instituto Cubano del Libro, 1970.

Wunenburger, J. J. (coord.). *Bachelard y la epistemología francesa*. Ediciones Nueva Visión, 2006.