

VISION COSMOGRAFICA EN LA OBRA DE SEVERO SARDUY

POR

LOURDES GIL e IRAIDA ITURRALDE

I

En su ensayo sobre Luis de Góngora, Severo Sarduy ha descrito el código de lectura, el posible reflejo de la realidad, como una lengua compuesta "por todos los elementos culturales del Renacimiento". En su apreciación del mayor exponente del barroco español, Sarduy enumera referencias de la época: las mitológicas, las astronómicas, las plásticas, las literarias. Estos referentes en el texto gongorino decantan el compendio de los conocimientos, los descubrimientos, las preocupaciones del hombre renacentista. Para Sarduy todo ese "saber" presta un orden a la naturaleza: un orden que, al incorporar los nuevos conocimientos de la época anterior, la renueva y la reinterpreta.

En este sentido el autor cubano es también reflejo y expresión de su época. En la infinita riqueza de su lenguaje y culteranismo neo-barroco dialogan el erotismo y la plástica, los textos sagrados del Oriente y la cultura Pop occidental, el teatro comorito y máscara, la flora, fauna y gastronomía de Cuba. A partir de esa exaltación post-estructuralista del texto, sus referentes entretejen al discurso literario el de la ciencia, o más específicamente, el astronómico.

En ese caos de heterogeneidad abrumadora Sarduy nos va trazando, por medio de metáforas que son, más que tropo o símbolo, un cañamazo de arquetipos. El papel que juega en ese universo sarduyano la esfera de lo científico es sumamente vital, y constituye la piedra de toque que develará el tema central de su obra.

II

El barroco europeo, ya ha sido visto, descubrió en nuestra América un continente apto para su desdoblamiento. De hecho, el trasplante iberoamericano fue más allá del barroco fundador. Este injerto, como ha señalado Angel Kalenberg, suscitó un fenómeno no típico de las culturas coloniales: "el de la interinfluencia, el del receptor que es a su vez capaz de retro-alimentar al emisor". De ahí que el discurso de Sarduy no sólo presuponga este concepto

dialectal, sino que, partiendo de su nuevo origen —ideológicamente furioso y subversivo— revele en su fondo celular al hombre neo-barroco latinoamericano: desplegado y replegado sobre sí mismo, develando, en la visión anamórfica de Sarduy, “la figura humana y su irrisión”.

El hombre neo-barroco, nos diría Lezama, es el hombre “que viene al mirador ... separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, (y) se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia”. Si para Lezama el hombre neo-barroco es una “gran oreja sutil” que desenreda los abalorios de la luna, para Sarduy es el emisor de signos que, permeado hasta la médula por el latir de su cosmos, descentrado en su elipse kepleriana, se ve impulsado a interrogar el Universo, a lanzar su proyectil genético, a transmitir su código hacia unas galaxias que, como él mismo nos señala, “continúan alejándose unas de las otras, a velocidades impensables, hacia un límite que ningún dios nos dibuja, que ningún discurso nos describe, que ninguna conciencia puede formular”.

El barroco en Severo, más allá de su connotación histórico-literaria, viene a encarnar en sí su concepto científico del Universo. No se trata ya de un barroquismo entrañado en la realidad inmediata de su exilio ni sumergido en el orden síquico de su desarraigo vivencial, sino de un barroco que se desplaza y trasciende para crear una metarrealidad. En una figura geométrica, la elipse, Sarduy proyecta su imagen cósmica, su visión abierta hacia lo infinito: un mundo de ornamentos, tatuajes, seres comprimidos o dilatados que reflejan la pulsación del Universo.

Este discurso sarduyano —su elipsis gongorina— subvierte, a través de laberintos y disfraces desbordados en hipérbolos, el orden establecido. Es el erotismo desmedido que vela el sexo, la figura que se regodea en la desmesura, la fiesta, el derroche del placer. Porque es precisamente en el rigor de este placer, tan voluptuoso como radical, que Sarduy organiza el exceso barroco de su lenguaje. Su impugnación del clasicismo, en todos los niveles, es un cuerpo de voces desatadas, proliferantes, despojadas de todo código moralista tradicional que pueda restringirlo.

En la narrativa de Sarduy cada ser representado posee su sentido propio (recordemos a Pup, la enana blanca), y su organización constituye una verdadera sintaxis simbólica. Las transformaciones de unos seres en otros suelen corresponder al gran simbolismo de la inversión, pero aquí más bien desatan una metáfora ascendente hacia el “motor inmóvil” de un centro inespacial e intemporal. Recordemos, en este contexto, a su Colibrí, ese hombre-ave que, nos dice Sarduy, “vuela fijo con un fondo de estrellas, el que brilla sin peso, lunar y cristalizado, un puro reflejo y una densidad de pájaro a la vez”.

Dentro de un contexto puramente científico, Sarduy forma su elipsis retórica a partir de la cosmología barroca de Kepler, quien, al suplantar el círculo y postular la elipse como nuevo punto de referencia, subvirtió el orden científico de su época y nos legó así un nuevo enunciado simbólico “(La) figura

maestra”, nos explica Severo, “(ya) no es el círculo de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real”. De esta anulación del centro único, de este descentramiento o alteración del círculo, surge la “retombée” barroca del lenguaje sarduyano, donde las palabras o gestos, en su desmesura, no se rigen u organizan estructuradamente en torno a sus ejes, sino que se ensanchan, desdoblan y transforman en perenne reflejo de los cuerpos celestes de un Universo oscilante.

La “retombée”, ese término que de continuo aflora en sus libros teóricos, parece la palabra clave de un acertijo, la llave que abrirá la puerta divisoria entre las recámaras del barroco como ideología y como discurso científico. En este fenómeno de ecos entre la ciencia y el arte, los dos discursos —el científico y el narrativo— establecen un sistema de intercambios semejantes a los sucesivos vaivenes de un péndulo. En su libro *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy afirma que “el discurso literario arrastra contenidos científicos ... se trata ... de una materia análogica a la ... científica, pero ese doble es, en el discurso, ya no ciencia, sino ciencia convertida en literatura”.

Así, Sarduy vierte en *Cobra*, por ejemplo, lenguaje científico e información astronómica sobre fenómenos tales como las “gigantes rojas” o las “enanas blancas”. Engrampadas en la luz del tiempo, son éstas estrellas binarias tan unidas que algunas parejas llegan a tocarse. Sarduy explica este prodigio espacial en su *Big Bang*, donde nos revela que la célebre Pup (la “enana blanca” en *Cobra*) es el compañero de Sirius en la constelación Canis Major. Al confirmarse su existencia en 1862, se le nombra Sirius B. Objeto de considerables estudios, Pup se convierte en la primera “enana blanca” en cuyo espectro Albert Einstein detecta un “marcador rojo” (red shift) gravitacional, tal y como había predicho en su teoría general de la relatividad. Es esta estrella, tan notoria en el campo de la física astral, la que Severo torna en el personaje principal de *Cobra*.

Pup es, entonces, más que metáfora o signo, la encarnación de leyes astrofísicas. En el proceso de evolución de los astros, la “gigante roja” constituye la fase de desarrollo que precede a la de la “enana blanca”. Ambas son estrellas que culminan sus últimas etapas. En la “enana blanca” la materia se comprime y alcanza tan alto grado de densidad que una caja de fósforos pesaría varias toneladas en su interior. El proceso concluye con una explosión *nova* o *supernova*, o con la formación de un “hueco negro”, de cuya densa gravedad ni un rayo de luz logra escapar.

Las transformaciones sufridas por este cuerpo astral en la sucesión de sus varias etapas hacen del mismo una estrella: lleva otro nombre, otra clasificación, presenta otras características. La “gigante roja” de hace millones de años es hoy una “enana blanca”; quizás en un futuro sea un “hueco negro”. Así, Pup es una etapa en la existencia de la divina *Cobra*, y la aparición tormentosa de Pup hace, a su vez, una “gigante roja” de *Cobra*. No ha de

sorprendernos, entonces, que las “gigantes rojas” no sean para Sarduy “estrellas que explotan, sino grandes travestis que han abusado del hené (alheña), ese color azafrán con que se tiñen el pelo las mujeres magrebina”. En *Cobra* Sarduy arranca los astros de sus lejanos nichos espaciales y los hace cruzar el escenario, oscilando entre los sexos en pleno rejuego severiano. Este conjuro nos remonta a las comedias de errores de Shakespeare, donde los actores isabelinos lucían los ropajes de Viola o de Porcia y luego se transformaban en mancebos.

Estos astros que se quejan, vacilan y desean recuerdan la frase de Rilke: “el mundo es grande, pero en nosotros, es tan profundo como el mar”. El vuelo de Severo es no menos misterioso. Es un vuelo alegórico que, al girar, nos vuelca en una dialéctica entre mundos análogos, semejantes a los modelos de esferas concéntricas medievales o a los planos de sincronidad de Jung. Y es que su fuga vertiginosa hacia el espacio evoca no sólo el origen del Universo, sino el de nuestro propio fondo, nuestra fábula o poesía. Nos convierte así en un microcosmos paralelo al cosmos, emitiendo señales o recibíendolas, como testigos recíprocos o ecos que rebotan; metáforas barrocas o espejos cóncavos; signos, en fin, engañosos y reales de un mito.

III

La obra total de Severo hace un recorrido elíptico cuyos inicios son los efectos mesmerizantes de su lenguaje, la plasticidad de sus imágenes, sus texturas, la multiplicidad de sus planos, sus constelaciones. El lector emprende este viaje abrumado por el aluvión de personajes y mundos, el follaje del habla cubana, las ubicuas Auxilio y Socorro, los textos sagrados hindúes en labios de bonzos que expiran. Justo ante la séptima encarnación del Buda en *Maitreya*, llega a creer que el espejeo continuo, las superficies bruñidas que reflejan al infinito nuestra ofuscación, no son sino un engaño, una máscara tras la cual vislumbra una pose. Mas sin abandonar el curso trazado por Sarduy, penetra las esferas subsiguientes, sus escalones en el Purgatorio. Y con la fe sostenida por el puro placer de su escritura, vuelve al punto de partida en la órbita elíptica, a la revelación de una realidad que el laborioso pensador —cartógrafo tranquilo— nos va legando: su universo neo-barroco, su texto coránico, su *Popol Vuh*, desde el cual el hombre americano surge como el *colibrí*.

Esta ave diminuta, que se detiene en su vuelo y aletea suspensa en el vacío, presta a Sarduy la posibilidad de recuperación de la imagen, e intenta así lo que él halla llamado su *regreso textual*: “Durante años ... y a lo largo de repetidos viajes, busqué en la India, en el Tíbet accesible ... en Indonesia, ese chisporroteo anaranjado del mediodía, el garabato furioso en el índigo de las hojas del flamboyán”. Y en este regreso al revés, hacia el Oriente, donde el olor a caña de azúcar y los cimbaillos de oro le recuerdan las ajorcas de los *orishas* en tierras del Caribe natal, surge por anamorfosis —ingrávido y fijo en el aire— el *Colibrí*.

Este pájaro zonzún, originario de Cuba, constituye en su última novela la más cohesiva de sus metáforas, la vertiente de sus teorías y su arte. El colibrí, ha dicho Sarduy, “transita por la fijeza ... inmóvilmente golpea” como “lianas que se mecen en la Jungla de Lam. (Y) quizás sea ... este hombre volante y libre, este colibrí-cosmonauta, la metáfora última de uno de los geroglíficos del desierto de Nazca en el Perú, donde aparece el Colibrí trazado en el polvo, nítido e imborrable para la eternidad, como un mensaje a los dioses siderales”.

Este mensaje glíptico a la vastedad del Cosmos, mito o profecía por cumplirse, aparece como la vocación del hombre neo-barroco, ese emisor de signos, testigo del desmoronamiento de su universo, de su des-construcción, cómplice y víctima de la crisis de postulados y certezas de su época. Sarduy regresa al texto, al origen del Universo, cuando asiste a las llamaradas sobre cuyas cenizas el hombre-colibrí fundará un orden Otro, para poder volver a soñar. *Colibrí* es el código fijo y veloz que interroga al Cosmos, en busca del eco de la explosión inicial, el “estampido remoto” del Big Bang.

REFERENCIAS

- González-Echevarría, Roberto. *La ruta de Severo Sarduy* (Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1987).
- Lezama Lima, José. *La expresión americana* (Madrid: Alianza Editorial, 1969).
- Lezama Lima, José. *Esferaimagen* (Barcelona: Tusquets Editor, 1970).
- Lezama Lima, Eloísa "Como el vuelo de un colibrí", *Lyra*, N.J., I, 1 (1987).
- Ortega, Julio, y otros. *Severo Sarduy* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1976).
- Sagan, Carl. *Cosmos* (New York: Random House, 1980).
- Sarduy, Severo. *Barroco* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974).
- Sarduy, Severo. *Big Bang* (Barcelona: Tusquets Editor, 1974).
- Sarduy, Severo. *Cobra* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972).
- Sarduy, Severo. *Colibrí* (Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1984).
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969).
- Sarduy, Severo. *Maitreya* (Barcelona: Seix Barral, 1978).
- Sarduy, Severo. *La simulación* (Caracas: Monte Avila Editores, 1982).
- Sarduy, Severo. "Homenaje a Arecibo", *Lyra*, I (N.J., 1987): 1.