

# ↳ La poética de Severo Sarduy: neobarroco de la inmanencia

Pedro Antonio Férrez Mora  
*Universidad de Murcia, España*

**Resumen:** El presente estudio tiene como objetivo establecer el lugar que los versos de Severo Sarduy ocupan en el contexto de la poesía latinoamericana. El carácter rizomático y la obsesión por lo significativo de sus versos lo conectan con claridad con la tradición neobarroca, excepto en un ámbito: su rechazo del impulso trascendente. Si, siguiendo la estela de José Lezama Lima, la poesía neobarroca latinoamericana más actual tiende a levantar sistemas trascendentes, la sarduyana, en cambio, apunta hacia la inmanencia como modo de orquestrar una onto-epistemología basada en el paroxismo, la revolución-placer y el presente.

**Palabras clave:** Severo Sarduy; Neobarroco; Trascendencia; Inmanencia; Poesía latinoamericana.

**Abstract:** This study aims to establish the place of Severo Sarduy's poetry within the context of Latin American letters. The rhizomatic nature and the obsession with signifiers permeating his poetry, connect him with the Neobaroque tradition except for in one big area: his rejection of transcendence. Whereas contemporary Neobaroque poetry, following the imprint of José Lezama Lima, tends to put up transcendent systems, Sarduy's, in contrast, claims immanence as a way to orchestrate an onto-epistemology based on present, paroxysm, and the pair pleasure-revolution.

**Keywords:** Severo Sarduy; Neobaroque; Transcendence; Immanence; Latin American poetry.

## 1. Introducción

Que el neobarroco es una de las plataformas que Severo Sarduy establece para acercarse al terreno de la identidad latinoamericana se ha puesto de manifiesto en numerosas ocasiones. Uno de los modos más frecuentes de hacerlo es en relación a la literatura de estas tierras. Así, para Adriana Méndez Ródenas (1983: 141) o para Gustavo Guerrero (1987: 12; 2001: 150), por ejemplo, el neobarroquismo en general, y el sarduyano en particular, sería una de las alternativas al modelo realista, ya sea “mágico” o no, que hasta las tres últimas décadas del siglo pasado había regido la expresión de las letras hispanoamericanas. En palabras de este último:

Habría que buscar la respuesta en el carácter no mimológico de la poética barroca que, en su celebración del triunfo del artificio sobre la naturaleza, constituye una primera toma de conciencia de la literaridad de la literatura... Indudablemente, es esta armonía fundadora del

hecho literario lo que Sarduy rescata del Barroco y lo que rodea de una voluntad contemporánea de trasgresión del realismo dentro de lo que podemos llamar “la estrategia neobarroca”: apoyarse en la poética del pasado para deconstruir la estructura representativa de la novela actual obstaculizando la referencialidad del discurso narrativo y sustituyendo la función informativa del lenguaje por una función de placer (1987: 199, 201).

Parece colegir del anterior comentario que el lugar de la narrativa sarduyana dentro del contexto literario latinoamericano está claro. Pero, ¿sucede lo mismo con su poesía? Desafortunadamente, no. En la poesía latinoamericana la voz de Severo Sarduy no ocupa un lugar preeminente. De hecho, no aparece reseñada en la gran mayoría ni de las historias de la literatura ni de las antologías que regulan la práctica poética de estos lares.<sup>1</sup> De ahí, que Sánchez Robayna haya escrito de los versos del cubano que “no ha sido este sector de la obra sarduyana objeto de una atención crítica suficiente” (1999: 1550). ¿A qué responde esta ausencia? ¿Podría ser que su narrativa y su ensayística hubieran copado la inmensa mayoría del interés crítico relegando la exégesis de sus versos a un lugar secundario? En estos dos ámbitos la escritura de Sarduy sí que ha sido ampliamente reconocida. De hecho, al cubano se le considera, junto con Manuel Puig, Salvador Elizondo y Antonio Skármeta, entre otros, como uno de los escritores canónicos del *postboom*. También se le reconoce como uno de los dos grandes ideólogos, junto con José Lezama Lima, del neobarroco. No cabe sino concluir que el fulgor con el que brillan las novelas y los ensayos del cubano es tal que los prescriptores del canon poético latinoamericano parecen haberse olvidado del Sarduy hacedor de versos y, por tanto, del universo que desde ellos se levanta, cuya extremada riqueza este estudio pretende poner en valor.

## 2. La poesía sarduyana: en busca de su lugar

Para sacar la poesía sarduyana del limbo existencial en el que parece encontrarse, un punto de partida adecuado sería establecer filiaciones y diferencias en relación a las corrientes principales que recorren la poesía latinoamericana contemporánea. Dentro de este ámbito se pueden encontrar dos líneas fundamentales: la poesía política y la vanguardia (Echavarren 1991: 7; Rowe 2002: 1; Kozer 2006). Ambas tendencias son una reacción, en sentidos distintos, ante la visión implementada por el modernismo rubeniano de que el ser humano puede vivir en armonía con el mundo que lo rodea y con el resto de sus congéneres. Frente a la utópica belleza de la propuesta modernista, estas dos corrientes se caracterizan por su empeño en poner de manifiesto que los símbolos, esas vías de sentido único conducentes a la aprehensión de una supuesta verdad y que, por tanto, tienden a unificar la percepción de la realidad, han de usarse críticamente.

Al calor del estructuralismo, este propósito de la vanguardia latinoamericana, que cuaja canónicamente entre 1920 y 1940, lo incardina fundamentalmente en la desarticulación de

<sup>1</sup> Entre las historias de la literatura hispanoamericana consultadas, el Sarduy poeta solo aparece reseñado en Pedraza/Rodríguez Cáceres (2000). Otros textos consultados han sido: González Echeverría/Pupo-Walker (2006); Bellini (1999); Goic (1988, tomo 3). En el caso de las antologías de poesía latinoamericana, los versos de Sarduy aparecen recogidos en Perlongher (1991); Milán/Sánchez Robayna/Valente/Varela (2002); Esteban/Salvador (2002, tomo 4). Otras antologías consultadas han sido Sucre (1993); Cillóniz (1989); Goytisolo (1973); Girgado (1995); Jiménez (1995); Cobo Borda (1985); Morán (2001); Echavarren/Kozer/Sefamí (1996); Milán (2002); Sánchez Robayna/Doce (2005).

la supuesta verdad del significante-poema. Así, Vicente Huidobro, César Vallejo, Oliveiro Girondo, el Neruda de *Residencia en la Tierra* (1935) y, en Brasil, el grupo Noigrandes, entre otros, dedican sus esfuerzos a señalar que las palabras no producen un mundo unitario y estable como se venía pretendiendo tradicionalmente. A tal fin, rompen la lógica y la sintaxis del texto, ya sea mostrando el poema como inefabilidad (el “yo no sé” vallejiano), ya sea señalando el lenguaje poético como pura arbitrariedad (Huidobro) o como tensiones materiales en el espacio-tiempo sin conexión con el horizonte eidético (grupo Noigrandes). La otra gran veta de la poesía latinoamericana se caracteriza por su compromiso político. Es esta una poesía de tonalidad coloquial y prosaísta, menos interesada en la forma y más en el concepto, pero que al igual que la poesía de vanguardia se opone a las ideas de dirección única, centrando su crítica en conflictos del tipo nacionalismo versus imperialismo o los trabajadores contra los oligarcas. Esta forma de poesía se intensifica especialmente durante la quinta y la sexta décadas del siglo xx debido fundamentalmente a la agitación antiyanqui y procubana. El Neruda de *Canto general* (1950) o Ernesto Cardenal, por ejemplo, serían buenos exponentes de esta forma de entender la poesía.

La producción poética posterior a 1960 que no se adscribe a ninguna de estas líneas parece quedar asociada al “cajón de sastre” de lo individual. Podría ser que todavía no haya pasado el suficiente tiempo como para tener una visión global y en perspectiva que permita establecer corrientes claras dentro de lo que acaece en el amplísimo territorio de la poesía latinoamericana. O simplemente suceda que el foco de la literatura latinoamericana ha cambiado de lo colectivo a lo individual, que hemos sido presos de la marea privatizadora tan de moda en el mundo en los últimos tiempos (Rowe 2002: 17; Fornet 2007). Los proyectos políticos de la izquierda más militante –la Revolución Cubana y otros conflictos posteriores de liberación nacional como los habidos en Guatemala, Nicaragua y El Salvador– al fracasar o perder fuerza han dejado de abanderar la causa que impelía una gran parte de la poesía latinoamericana. De ahí, que Jorge Fornet señale que esta ya no posee

aquella voluntad integradora que en los años 60 se vivió con el *boom*, y mucho antes, incluso, con el modernismo y las vanguardias. Es obvio que la carencia de proyectos viables y seductores a escala supranacional dificulta pensar en términos continentales... Pareciera que estos escritores [los escritores jóvenes latinoamericanos] se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh (2007).

Y sin embargo, en mitad de esta falta de especificidad, destaca una forma de hacer poesía cuya voz sí que se alza con conciencia de grupo en mitad del vago panorama poético latinoamericano contemporáneo. Nos referimos a los poetas neobarrocos a los que, dando cuenta de su heterogeneidad, José Kozzer conceptualiza del siguiente modo:

nuestra poesía es difícil de leer, somos relativamente desconocidos y aislados, no vendemos, no hacemos dinero, muchos de nosotros estamos en bancarota (afortunadamente yo no), estamos constituidos por diferentes razas, sexos, orientaciones sexuales, religiones, nacionalidades y etnias, y así cuando escribimos nuestras performances se encuentran en todo lugar, aun en más formas que una, somos realistas: hay una forma de sabiduría neo-barroca que sabe cómo vivir, o quizá sobrevivir al mundo moderno (2006).

Siguiendo esta tónica, según el crítico que opine, el grado de cohesión del grupo oscilará desde ser una apuesta firme a la hora de expresar la latinoamericanidad (Freschi 2005) hasta manifestarse como “una especie de flujos microscópicos que están atravesando de una manera medio subterránea las lenguas y los países” (Perlongher 1986: 3). A nuestro entender esa conciencia de grupo se manifiesta sobre todo en el hecho de que haya habido tres antologías de poesía neobarroca en los últimos tiempos, algo no demasiado frecuente en la poesía latinoamericana contemporánea: *Transplatinos* (1990), *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense* (1991) y *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996).

En cuanto a los rasgos generales de esta poesía, Kozer señala su espesura, su naturaleza de geometría prismática, intrincada, turbulenta, densa. Erige a este grupo como los herederos de la poesía española barroca del seiscientos, y de su floración mexicana, sor Juana Inés de la Cruz. También contarían estos autores con la fluidez, el ensortijamiento, el embrollo y la reverberación de la multiplicidad de autores más actuales como Marcel Proust, Gertrud Stein, James Joyce o Virginia Woolf. La poesía neobarroca se encontraría a caballo, al menos para Roberto Echavarren, entre la vanguardia y la línea coloquialista. Es una poesía que gusta de experimentar con el lenguaje, pero que a diferencia de la vanguardia “evita el didactismo ocasional de esta, así como su preocupación estrecha de la imagen como icono, que lleva a reemplazar la conexión gramatical con la anáfora y la enumeración caótica” (Echavarren 1991: 3). El adoctrinamiento de los lectores —el qué y el cómo leer— típico de la poesía de filiación política, los poetas neobarrocos, por seguir con Echavarren, lo sustituyen por cambios continuos de niveles de referencia y de estilos (1991: 3). Es, por tanto, una poesía mestiza que tiende a no permanecer en una línea dada, sino a abarcar todo el espacio conformando rizomas como señala Perlongher (1992: 50), otro destacado crítico y poeta neobarroco. No rechaza, entonces, ninguna influencia, sino que “incorporamos lo lineal y lo tradicional, a veces golpeándolo amorosamente, a veces aceptándolo tranquila y respetuosamente” (Kozer 2006). Otra de las características fundamentales de la poesía neobarroca es que desterritorializa los dominios de la razón instrumental. Aniquila el sujeto fuerte, el de los universales, llevándolo a las dimensiones más inefables y, por tanto, menos racionales de su psique: “Es un arte de la abundancia del ánimo y de las emociones que, sin embargo, no son jamás transparentes”, en palabras de Kozer (2006).

Dentro de los poetas neobarrocos se pueden establecer varios grupos en torno a distintos criterios. El primero sería el cronológico. En primer lugar, tendríamos al fundador del *ethos* poético neobarroco: José Lezama Lima. Él nunca se refirió a sí mismo como “neobarroco” —sus intereses iban más bien en la línea de definir un barroco específicamente latinoamericano que pudiese integrar las diferentes vidas que acaban confluyendo en América—. El segundo grupo, con clara conciencia ya de su neobarroquismo, incluiría los autores incluidos en las antologías anteriormente mencionadas, que andan entre los setenta y los cuarenta años. Otro aspecto importante a la hora de intentar sistematizar el neobarroco sería el geográfico. Hay especialmente dos núcleos distintos: el neobarroco generado a ambos lados del Río de la Plata, al que Perlongher llama “neobarroso”, y el caribeño. De menor rendimiento sería la taxonomía que establece Kozer en torno al criterio de pesadez-ligereza (dificultad-transparencia) en la forma de escribir. Entre los más difíciles destacarían Eduardo Espina y Reynaldo Jiménez. Al segundo grupo habría que adscribir poetas como Coral Bracho, Néstor Perlongher y Roberto Echavarren y entre

los más ligeros destacarían David Huerta y Raúl Zurita. Un tercer aspecto fundamental en el entendimiento del *ethos* de la poesía neobarroca es la relación de esta con la trascendencia, un aspecto en cuyas turbulentas aguas se entrará de lleno más adelante.

Una vez bosquejadas las líneas básicas de la poesía neobarroca latinoamericana, ha llegado el momento de situar en este contexto los versos sarduyanos. A la luz de los rasgos que anteriormente se definían a propósito de los poetas neobarrocos, ¿sería descabellado meter a Sarduy en este grupo? Se demostrará que no. De hecho, la poesía del cubano pone en práctica de un modo muy claro una de las características que Perlongher señalaba como puntal del *ethos* neobarroco: su vocación rizomática. Sarduy, como el resto de los neobarrocos, aborrece las lógicas del centro y la univocidad proponiendo un entendimiento rizomático y plegado del ser humano. Este para el cubano no se muestra con ánimo restrictivo, sino como una constelación de multiplicidades, como una circulación de estados, que da una faz u otra dependiendo del cuerpo al que afecte o debido al cuerpo por el que se vea afectado. Concluyente al respecto resulta “Palabras del Buda en Sanarth” (1999: 241), uno de los últimos poemas de Sarduy:

No hay nada permanente ni veraz,  
ni ajeno al deterioro y la vejez.  
Se disuelve lo que es en lo que no es,  
y en el iris todo lo que verás.

El sujeto no es uno, sino un haz  
de fragmentos dispersos que a su vez  
—sin origen, textura o nitidez—  
se dividen en otros. No es falaz

la noción de sujeto: es un matiz  
de un color que precede a toda luz,  
el rostro en el reverso de un tapiz

que aparece un instante a contraluz.  
O el timbre inolvidable de una voz.  
Pero nunca el encuentro de los dos.

El poema anterior nos presenta una idea de subjetividad que se aleja bastante de la tradicional. Este sujeto no está ensomatizado en la unidad, sino que, como reza el poema, se sabe un haz multivalente. No es una enteleguía definida en torno a su capacidad racional, sino un matiz que nunca termina de cuajar en un centro —“pero nunca el encuentro de los dos”—. “Palabras del Buda en Sanarth” concibe el sujeto como una *haecceidad*, por utilizar un concepto de Deleuze. Todo un rizoma vital:

Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de *haecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son *haecceidades*, en el sentido en que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado (2002: 264).

El acento en la materia frente a la intelecci3n l3gico-abstracta que Jos3 Kozer se1alaba anteriormente como un rasgo definitorio del credo po3tico neobarroco, ocupa tambi3n un papel fundamental en el sistema sarduyano, pero, como veremos, con una diferencia clara: lo significativo es una potencia inmanente y no trascendente como suele ser lo habitual en la praxis neobarroca. De esta 3ltima l3nea la poes3a de Jos3 Lezama Lima, sin duda el m3s can3nico de los neobarrocos, constituye un perfecto ejemplo, ya que sus versos son tiempo haci3ndose cuerpo y obligan, por tanto, al lector a sumergirse en la profundidad de un mar material donde la gravedad cambia constantemente:

“Rapsodia para el mulo”

...

Su piel rajada, peque1n3simo triunfo ya en lo oscuro,  
peque1n3simo fango de alas ciegas.

La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos  
tienen la fuerza de un tend3n oculto,  
y as3 los inmutables ojos recorriendo

lo oscuro progresivo y fugitivo.

El espacio de agua comprendido  
entre sus ojos y el abierto t3nel,

fija su centro que le faja

como la carga de plomo necesaria

que viene a caer como el sonido

del mulo cayendo en el abismo

(1992: 243).

Colige entonces que el sentido, la visi3n l3gica de la realidad, no es el aspecto fundamental en el programa po3tico lezamiano, sino la escanciaci3n de materia que el poema si apenas puede contener: la piel rajada, el fango, el vidrio, el agua, los tendones, el plomo asfixian la realidad y la percepci3n del lector, dando lugar a un bodeg3n de *physis* que se desborda a 3l mismo. No es de extra1nar que Sa3l Yurkievich haya descrito el verso lezamiano como “poes3a molitiva: m3rbida molicie. Poes3a protoplasm3tica, aparece como manifestaci3n inmediata, precodificada, precategorial, de la imaginaci3n embrionaria... Nunca premeditada ni concebida conceptualmente, no discurre por ideas sino por im3genes” (2002: 410).

La poes3a sarduyana despliega una intensidad significativa, como m3nimo, tan poderosa como la del anterior poema de Lezama. Valga como primera toma de contacto al respecto “Muros blancos”:

muros blancos

muros blancos

muros blancos

muros blancos

muros blancos

puertas negras

Lejana y / o sola (1999a: 134).

Por su condici3n de bodeg3n de *physis* pocas son las ideas, si no ninguna, que recorren el poema. Como mera exhibici3n de carne, por tanto, los verdaderos protagonistas

del texto son la materia pura –sus texturas, sus colores, sus formas– y el llamamiento a la mirada del lector que estos elementos convocan. En fin, en estos textos de Sarduy, en palabras de Françoise Moulin-Civil, “la materialidad se convierte en el verdadero objeto de la obra, llega a crear un espacio interno cuya utopía (en cuanto espacio soñado de su significado) no es un afuera, sino un adentro” (1999: 1675).

“Muros blancos” y su gusto por lo material frente a la idea pone de manifiesto que, una vez más y como ya sucedía en el caso del rizoma, la poética sarduyana encaja perfectamente en el sistema neobarroco. Pero ¿es esta correspondencia total?, cabría preguntarse, o por el contrario, ¿poseen los versos de Sarduy alguna forma de especificidad, algún rasgo característico, que lo distinga del resto de poetas neobarrocos en su tratamiento de la materia? Como ya se apuntó anteriormente, aun compartiendo un gusto similar por lo significativo, la poesía de Sarduy, frente a la de los neobarrocos, no es trascendente, sino inmanente. Veamos.

Bajo el acentuadísimo interés que Lezama muestra por lo sensible, por el latido de la carne del mundo, al final lo que resuena es una preceptiva trascendente, teologal, una plenitud poética equiparada con el catolicismo: la poesía hecha carne está en última instancia “destinada a encarnar la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección” (Yurkievich 2002: 419). Ahora en palabras de María Zambrano: “la poesía de Lezama Lima que es acción y no contemplación, se sitúa a pesar de sus complicadas formas, en ese lugar primario que corresponde a la poesía que se adentra en la realidad, despertándola y despertándose... La poesía se alimenta del mundo de los sentidos, buscando en la *physis* su metafísica” (1996: 9).

La poesía neobarroca más contemporánea también incardina en la materia una clara proyección hacia lo trascendente aunque la motivación va a ser distinta. Mientras Lezama usa la trascendencia como modo de magnificar la realidad, los poetas neobarrocos posteriores se vienen sirviendo de ella para reaccionar ante un mundo postmoderno sin asideros epistemológicos ni ontológicos:

Ante cierto nihilismo y el no creer en nada de los tiempos que vivimos, el neobarroco significaría la siempre renovada inquietud del hombre por la invención, por la creación de un puro mundo de palabras trabajadas, ajeno a la realidad real de la terrible vida cotidiana. Sin embargo, el vacío de la sociedad contemporánea influye enormemente en el poeta, llevándolo a la sensación de algo tremendo, poderoso e inconcebible que nos rodea. De esa nada parte para su impulso de infinito (Santiváñez 2004: 12).

Esta tendencia del neobarroco a la trascendencia se hace especialmente evidente en el caso del neobarroco del Cono Sur que por tradición desconfía de aquella literatura no proyectada hacia el horizonte eidético. No es que rechacen lo sensible y los flujos materiales –la superficie–, pero la invisten de proyección hacia la idea. Este hecho, en el ser argentino, como reconocer Néstor Perlongher, parece inevitable: “en su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las lodosas aguas del río. De ahí el apelativo paródico de neobarroso para denominar esta nueva emergencia” (1992: 57).

Frente a la pátina trascendentalista con la que las posturas neobarrocas que acabamos de explorar invisten lo significativo, Severo Sarduy reivindicará una apreciación inmanente. La materia ya no será vehículo para el “más allá”, sino para el “más acá”. Un

comentario de Lezama Lima nos ayudar3 a clarificar esta diferencia entre la trascendencia y la inmanencia que recorre el n3cleo del *ethos* neobarroco:

Solo lo dif3cil es estimulante; solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento; pero en realidad, 3qu3 es lo dif3cil?, 3lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro?, 3lo originario sin causalidad, ant3tesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretaci3n o una sencilla hermen3utica, para ir despu3s hacia su reconstrucci3n, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su forma ordenancista o su apagado eco, que es su visi3n hist3rica (1969: 9).

Si Lezama, y con 3l la gran mayor3a de los poetas neobarrocos, conciben la energ3a de su proyecto como “la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido”, en Sarduy tenemos el proceso inverso. Estar3amos hablando de la forma en devenir en que un paisaje se entrega a su propio reconocimiento desde su propia materia. Para el cubano, el ser humano encontrar3a su sentido en 3l mismo, especialmente en el aspecto m3s superficial y, a la vez, m3s profundo de su foro interno: su materia y la del mundo que lo rodea y con la que se funde. 3Con qu3 fin andamia Sarduy esta concepci3n inmanente de la materia? Para reivindicar, como se ver3 a continuaci3n, una visi3n del ser humano basada en el paroxismo, el placer y el presente y, no solamente, en su dimensi3n trascendente. Prestemos atenci3n a c3mo esto sucede en torno a una revisi3n detallada de los poemas “materiales” de Sarduy que giran en torno a tres centros privilegiados: la carne del cosmos, de Cuba y del ser humano.

La vocaci3n que hacia la inmanencia muestra la materia sarduyana se percibe con especial claridad en la colecci3n de poemas que el cubano dedica a los hechos del Big Bang, de nombre hom3nimo. La cr3tica sarduyana ha demostrado ampliamente que la apabullante presencia de lo significativo en su espacio literario procede de hacer poes3a la fuerza f3sica de nuestro cosmos, un cosmos que se manifiesta como un flujo de iridiscentes y riqu3simos drapeados y que surge en una grandiosa explosi3n (Gil/Iturralde 1991; Wahl 1999). Con el Big Bang el mundo libera su *physis*, es decir, la realidad adquiere consciencia de su propio espesor, vi3ndose de repente pose3da por una irresistible necesidad de alcanzar latido propio. Al cabo, lo que antes de la explosi3n era pura materia idealizada deviene carne, se3ala su sobreabundancia y adquiere consciencia de s3 misma. Para Sarduy, a partir del Big Bang, las cosas del mundo, algunas m3s que otras, se llenan de una urgencia por desplegar, por mostrar, por sentirse carne. Los poemas que dedica a este fen3meno cosmol3gico no pod3an ser menos y muestran una puls3n significativa similar. De este modo, “Isomorf3a” (1999a: 166), “Hueco negro” (1999a: 167), “Cangrejo” (1999a: 168), “Enana blanca” (1999a: 169), entre otros muchos poemas, quedan configurados en torno al establecimiento de paralelos entre hechos c3smicos recreados en letra cursiva –ya sean huecos negros, nebulosas o coloristas estrellas de fascinantes geometr3as como las enanas blancas, las vagabundas azules o las gigantes rojas–, y las m3nadas que pueblan la tierra. En “Luz f3sil” (1999a: 168), por ejemplo, Sarduy encuentra la r3plica de la radiaci3n de fondo c3smico en animales y frutos. Sus reflejos se pueden medir “en la arista de un pez, / en el ojo del cocuyo, / en la sura de la sombra del d3til”. Tierra y cosmos brillan al un3sono indistingui3ndose el uno en el otro en un fluido significativo:

As3, los astr3nomos tratan de explicar por qu3 el flujo de rayos X procedente del universo parece entre diez y cien veces superior a la suma de los flujos de todas las galaxias reunidas.



¿No habrán detectado aún todas las galaxias que emiten rayos X? ¿O se trata de una irradiación difusa, testigo de la explosión que dio origen al universo?

*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 antilope  
la sal de la garza fósil,*

*con el semen,  
la Vía Láctea (1999a: 168-169).*

Del análisis de los poemas cosmológicos de Sarduy colige que este, frente a los poetas neobarrocos a los que aludíamos anteriormente, no muestra ningún interés por presentar la realidad ni las entelegías que la componen, incluido el ser humano, como una praxis trascendente. Al contrario, el cosmos y sus componentes se revelan como impulsos paroxistas y exhibicionistas. El cosmos, el medio natural, el hombre, parece querer decirnos Sarduy, no están hechos para ser pensados, trascendidos, sino para exhibirse en su inmediatez carnal. La materia que se despliega tras la gran explosión cosmológica parecería demostrar, en palabras del propio Sarduy, que existe en el entero universo “un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática, una necesidad de desplegar, aun si no sirve para nada, colores, arabescos filigranas, transparencias y texturas... Deseo de barroco en la conducta humana y en el mundo” (1999c: 1269). La realidad para Sarduy, al contrario que para la preceptiva poética neobarroca, no late como un sustrato trascendente, sino como un inmanente estar “aquí y ahora”.

Los poemas que Sarduy dedica a Cuba muestran un gusto similar por la materia inmanente. La isla no podía ser ajena al deseo exhibicionista que procede del cosmos. Así, la Cuba que Severo invoca desde la lejanía del exilio es su fruta, la rica, suntuosa y perfumada carne de la fruta de la isla a la que el autor dedica la serie de poemas “Corona de las frutas” (1999e: 226-229) o la musicalidad de las décimas –género típicamente cubano–, de *Un testigo fugaz y disfrazado* (1985) y *Un testigo perenne y delatado* (1993), o la sensualidad de su baile o los altares rebosantes de ofrendas del culto a los Orishas: el ratón o la jutía que se le ofrece a Elegua (1999e: 230); la “ropa blanca”, “dieciséis plumas de loro. / Majá, marfil –y nunca oro–”, para pedirle favores a Obatalá (1999e: 231). Al cabo, al igual que el universo, Cuba para Sarduy más que una idea es una *praxis* carnal, una praxis carnal que, una vez más, tampoco muestra ningún interés hacia la trascendencia. Todo lo contrario, exuda inmanencia por todos y cada uno de los poros de su piel, en este caso en forma de placer inmanente. Así queda manifiesto en la primera décima de “Corona de las frutas” donde es precisamente la conciencia de la corporalidad del anón, la experiencia de la inmanencia carnal de su pulpa, la que multiplica el placer de la ingestión. Comerse la fruta como tal no alimentaría ninguna sensación placentera. De ahí, que Sarduy sea tan tajante y nos impela a la experiencia de su carne: “Fruta no: pulpa de fruta”. Al ser conscientes de la materialidad del anón, de su latido interno, obtendremos, pues, un “goce al cuadrado”, el placer por el placer:

 Qui n no ha probado un anón  
 a la sombra de un ateje?  
 D nae teje y desteje  
 el tiempo de oro y de ron.  
 Empalagoso y dulzón  
 para el gusto no avezado;  
 ni verde ni apolimado  
 el paladar lo disfruta.  
 Fruta no: pulpa de fruta.  
 Goce: mas goce al cuadrado (1999e: 226).

Aunque la experiencia de la carnalidad se presenta en este poema como motivo de placer, también se alude a que puede resultar “empalagoso y dulzón / para el gusto no avezado”. Se pone de manifiesto que el placer por el placer, el placer que se proyecta hacia la inmanencia, es un problema. Barthes así lo vislumbraba cuando escribe *De donde son los cantantes* (1967), una de las novelas más conocidas de Sarduy, que

Un livre vient nous rappeler qu’en dehors des cas de communication transitive ou morale (Passez-moi le fromage ou Nous d sirons sinc rement la paix au Vi tname) il y a un plaisir du langage, de m me  toffe, de m me soie que le plaisir  rotique, et que ce plaisir du langage est sa vérité... texte h doniste et par l  m me r volutionnaire... (1999: 1729).

Sarduy, también se hace eco de ello cuando reconoce que no hay nada más comprometido, nada más trasgresor, que un cuerpo que se sepa carne, que no niegue su intimidad consigo mismo, en fin su inmanencia. Y es que, en Occidente, “para el gusto no avezado”, la experiencia de la carnalidad es un anatema, es un hecho penado por la hegemonía burguesa que, al igual que se horroriza ante la posibilidad de que “el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo sino que escriba algo” (1999b: 1129), rechaza sistemáticamente que el cuerpo pueda ser una función de él mismo, pulpa inmanente. La triada placer-revolución-inmanencia, pues, se revelan como uno de los contenidos más novedosos del credo neobarroco sarduyano. Pero el placer no será el último contenido que se despliegue desde la inmanencia que desprende la poesía del cubano.

Aparte de la reivindicación del placer y del paroxismo existencial –en claro detrimento de un entendimiento trascendente de la realidad–, el gusto que Sarduy muestra por lo significativo tiene otra función más importante si cabe. Aunque ya presente en el cosmos y Cuba, esta función late incluso con más fuerza en los poemas en los que Sarduy trata el tercer centro material de su poesía: el cuerpo humano. Dicha función no es otra que la reivindicación del presente. El cuerpo, como se discutir  a continuación, le servirá a Sarduy para sacar al ser humano de la vacía eternidad situándolo, en cambio, en el “aquí y ahora”.

En los poemas que Sarduy dedica a explorar la condición humana resulta altamente significativo que haga primar la inmanencia carnal frente a la racionalidad. Este gesto implica el rechazo de la antropología racionalista que desde la postulación del *cogito* cartesiano en el Seiscientos viene mediando la percepción del ser humano. La actitud más radical al respecto es la que muestra en su poesía temprana donde tiende a eliminar cualquier atisbo de subjetividad, llegando incluso a cosificar la operatividad del hombre. “The

Mooche” (1999a: 152) quizá constituya el ejemplo más extremo ya que el ser humano aparece literalmente retratado como una joya:

incrustarte cascabeles en las mejillas  
 con cal escribirte en la frente  
 con rayas espirales pintarte el sexo  
 las nalgas con discos fluorescentes

líneas de puntos blancos  
 agrimensur de tu cuerpo negro

firmarte la cabeza  
 cubrirte los pies de yeso  
 flores de oro en las manos  
 ojos egipcios en el pecho

ideogramas blancos  
 un mapa negro tu cuerpo.

En términos más humanistas, la poesía tardía de Sarduy también ofrece evidencias claras de que la carne es inescapable en la concepción del ser humano. Esto, en estos poemas y a primera vista, podría parecer un gesto negativo, ya que la carne es corruptible y mortal y, además, nos quita del amparo del símbolo, del mito, de Dios. Varias son los ejemplos de la poesía sarduyana donde se incide en la naturaleza perecedera de la materia, en su proyección *thanatica*:

No acudas a linimento,  
 alcanfor, miel o saliva,  
 que atenúen el momento  
 de más ardor. No se esquivo  
 con ardid, ni se deriva  
 esa quema: se convierte  
 en su contrario. Divierte  
 el placer así obtenido  
 por el sendero invertido:  
 más vida cuanto más muerte (1999d: 211).

Sería un error quedarnos solo con el desencanto del poema. Estaríamos obviando otra de sus lecturas, ya que en la décima no solo resuena *Thanatos*, sino que también, y a este hecho apenas si se le ha dispensado atención crítica, hay presente. Así, la intuición de la muerte en la cópula es síntoma de vida pues acentúa el presente –“más vida cuanto más muerte”, llega a escribir Sarduy–. Al poner el acento en la materia, al señalar la carne como sustrato desde el que aprehender el mundo, Severo Sarduy está claramente cortocircuitando el acceso del ser humano a los terrenos de la metafísica, de la utopía trascendente. Pero, aún más, está recuperando el presente como motor de la realidad y del ser. Así la experiencia de la carne, la certeza de con ella estar quemando los cartuchos de la vida a cada minuto que pasa, le da intensidad a la existencia del sujeto. No se queja, por tanto el poeta, “de arder ni de haber ardido”:

Ya lo ves: de aquella brasa  
 cuyo ardor te calcinó,  
 saciado, solo qued   
 dispersa ceniza escasa.  
 Muda inconstancia que abraza  
 el aparente sentido  
 del cuerpo obscuro y prohibido  
 –o del tuyo en el espejo  
 de la otra piel–. No me quejo  
 de arder. Ni de haber ardido (1999d: 211).

Concebir, como hace Sarduy, al ser humano desde su latido material, implica afirmarlo en su brillantez y en su contingencia, “aquí” y “ahora”. Vivir en el presente –“no me quejo de arder”– es dejar que lo que vive siga su curso, despliegue sus fuerzas activas y reactivas. Vivir es reivindicar, no ya “la” vida, sino “una” vida con todas sus historias, sus fracasos y sus logros, una vida anclada en su presente más inmanente y nunca en su presunta eternidad metafísica.

### 3. Conclusiones

Este estudio ha tenido como objetivo establecer el lugar que la poesía de Severo Sarduy ocupa en el contexto de la poesía latinoamericana. El carácter rizomático y la obsesión por lo significativo de sus versos lo conectan con claridad con la tradición neobarroca, excepto en un ámbito: el uso que el cubano hace de esa exacerbada presencia material que tanto caracteriza su poesía. Si consideramos los tres significantes privilegiados que se han analizado a lo largo de este estudio –el cosmos, Cuba y el cuerpo humano– y los contenidos que desde ellos se desplegaban –paroxismo, revolución-placer y presente respectivamente–, se ve con claridad que los tres convergen hacia la articulación de un *ethos* material inmanente. En este aspecto reside precisamente la especificidad del neobarroco sarduyano. Si la materia en el neobarroco de filiación lezamiana era una excusa para proclamar el reino de la trascendencia, en el sistema sarduyano, al contrario, la materia aspira a articular lo que Octavio Paz denomina “el tiempo de la carne”. Este tiempo se sitúa en las antípodas de la metafísica y la racionalidad, puntales sobre los que, como sostiene Calinescu (1996: 15-23), se ha sostenido la vida en Occidente. Paz claramente vislumbra otra forma de tiempo y así lo hace constar en *Conjunciones y disyunciones*:

El tiempo moderno, el tiempo lineal, homólogo de las ideas de progreso e historia, siempre lanzado hacia el futuro; el tiempo del signo no-cuerpo, empeñado en dominar la naturaleza y dome ar a los instintos; el tiempo de la sublimación, la agresión y la automutilación: nuestro tiempo—se acaba. Creo que entramos en otro tiempo, un tiempo que aún no revela su forma y del que no podemos decir nada excepto que no será ni tiempo lineal ni cíclico. Ni historia ni mito (199: 184).

Paz, con sus hermosas palabras, y Sarduy, con su no menos hermosa práctica poética, se hacen eco de que el pensamiento occidental, siempre escindido entre mente y cuerpo, ha desconsiderado esta última dimensión. Con ello el hombre ha perdido, nada más y nada menos, que su potencial para el presente. El neobarroco de Sarduy, aplicándole

osadamente palabras de Paz que parecen haber sido ideadas para la poética del cubano, grita alto y claro que

El presente no nos proyecta en ningún más allá –abigarradas eternidades del otro mundo o paraísos abstractos del fin de la historia– sino en la médula, el centro invisible del tiempo: aquí y ahora. Tiempo carnal, tiempo mortal: el presente no es inalcanzable, el presente no es un territorio prohibido (1991: 185).

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1999): “La face baroque”. En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.), Severo Sarduy: *Obra completa*. Vol. 2. Madrid: ALLCA XX, pp. 1729-1730.
- Bellini, Giuseppe (ed.) (1999): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ariel.
- Calinescu, Matei (1996): *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Cillóniz, Antonio (ed.) (1989): *Poesía hispanoamericana*. Madrid: Alborada.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.) (1985): *Antología de la poesía hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Guilles/Guattari Félix (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Echavarren, Roberto (1991): “La revolución neobarroca”. En: Echavarren, Roberto (ed.): *Transplatinos: muestra de poesía rioplatense*. México: Ediciones el Tucán de Virginia, pp. 3-15.
- Echavarren, Roberto/Kozer, José/Sefamí, Jacobo (eds.) (1996): *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Esteban, Ángel/Salvador, Álvaro (eds.) (2002): *Antología de la poesía cubana*. Madrid: Verbum.
- Fornet, Jorge. 2007. “Y finalmente existe una literatura latinoamericana”. En: *La Jiribilla*, 318, <[http://www.lajiribilla.cu/2007/n318\\_06/318\\_01.html](http://www.lajiribilla.cu/2007/n318_06/318_01.html)> (10.05.2013).
- Freschi, Romina (2005): “Neobarroco, verdad y ficción”. En: *Plebella. Poesía actual*, 4, <<http://www.plebella.com.ar/numero4/Neobarroco%20verdad%20y%20ficcio.htm>> (10.05.2013).
- Gil, Lourdes/Iturralde, Iraida (1991): “Visión cosmográfica en la obra de Severo Sarduy”. En: *Revista Iberoamericana*, 144, pp. 337-342.
- Girgado, Luis Alonso (ed.) (1995): *Antología de la poesía hispanoamericana del siglo xx*. Madrid: Alhambra Longman.
- Goic, Cedomil (ed.) (1988): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica.
- Goytisolo, José Agustín (ed.) (1973): *Nueva poesía cubana: antología poética*. Barcelona: Península.
- González Echevarría, Roberto/Pupo-Walker, Enrique (eds.) (2006): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Guerrero, Gustavo (1987): *La estrategia neobarroca*. Barcelona: Edicions del Mall.
- (2001): “Góngora, Sarduy y el neobarroco”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 613-614, pp. 141-154.
- Jiménez, José Olivio (ed.) (1995): *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*. Madrid: Alianza.
- Kozer, José (2006): “El neobarroco: una convergencia en la poesía latinoamericana”. En: *Sol negro*, 1, <<http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/josekozer.htm>> (10.05.2013).
- Lezama Lima, José (1969): *La expresión americana*. Madrid: Alianza.
- (1992): *Poesía*. Ed. Emilio de Armas. Madrid: Cátedra.

- Méndez Ródenas, Adriana (1983): *Severo Sarduy: el neobarroco de la trasgresión*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Milán, Eduardo/Sánchez Robayna, Andrés/Valente, José  ngel/Varela, Blanca (eds.) (2002): *Las insulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Mor n, Francisco (ed.) (2001): *La isla en su tinta: antología de la poesía cubana*. Madrid: Verbum.
- Moulin Civil, Françoise (1999): "Invención y epifanía del neobarroco". En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 2. Madrid: ALLCA XX, pp. 1649-1678.
- Octavio, Paz (1991): *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Seix Barral.
- Pedraza, Felipe B./Rodríguez Cáceres, Milagros (eds.) (2000): *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF.
- Perlongher, Néstor (1986): "El Neobarroco rioplatense". En: Milán, Eduardo [entrevista]: *Jaque*, 24, pp. 23-24.
- (ed.) (1991): *Caribe Transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras.
- (1992): "Introducción a la poesía cubana y rioplatense". En: *Revista Chilena de Literatura*, 41, pp. 47-57.
- Rowe, William (2002): *Poets of Contemporary Latin America*. Oxford: Oxford University Press.
- Sánchez Robayna, Andrés (1999): "El ideograma y el deseo (La poesía de Severo Sarduy)". En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 2. Madrid: ALLCA XX, pp. 1551-1570.
- Sánchez Robayna, Andrés/Doce, Jordi (eds.) (2005): *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Sarduy Severo (1999a): *Big bang*. En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 1. Madrid: ALLCA XX, pp. 129-175.
- (1999b): *Escrito sobre un cuerpo*. En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 2. Madrid: ALLCA XX, pp. 1121-1194.
- (1999c): *La simulación*. En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 2. Madrid: ALLCA XX, pp. 1262-1344.
- (1999d): "Un testigo fugaz y disfrazado". En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 1. Madrid: ALLCA XX, pp. 199-216.
- (1999e): *Un testigo perenne y delatado*. En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 1. Madrid: ALLCA XX, pp. 217-235.
- (1999f): * ltimos poemas*. En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 1. Madrid: ALLCA XX, pp. 237-252.
- Santiv nez, Roger (2004): "La poesía neobarroca en *La caza nupcial*". En diario *Hemisferios*, Lima, lunes 6 de diciembre.
- Sucre, Guillermo (ed.) (1993): *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Wahl, François (1999): "Le po te, le romancier et le cosmologue". En Guerrero, Gustavo/Wahl, Francois (eds.): *Severo Sarduy. Obra completa*. Vol. 2. Madrid: ALLCA XX, pp. 1679-1688.
- Yurkievich, Saúl (2002): *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Edhasa.
- Zambrano, María (1996): *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Endymion.