

EL DESCOYUNTAMIENTO SIGNIFICANTE EN LA POESÍA DE SEVERO SARDUY: HACIA LA ALTERIDAD

Pedro Antonio Férrez Mora

(Universidad de Murcia)

paferrez@um.es

RESUMEN

En *Flamenco* (1969) y *Mood Indigo* (1970), dos de sus colecciones de poemas más experimentales, Sarduy se dedica a romper sus versos tanto conceptual como formalmente. Los hace volar por los aires hasta convertirlos en una aparente acumulación caótica de detritus ¿Con qué objetivo? ¿Es, como han argumentado la mayoría de sus comentaristas críticos, para tomar conciencia de la imposibilidad del conocimiento estable en los turbulentos tiempos de la contemporaneidad? ¿O se puede ver en el funcionamiento de la fragmentación en estos versos contenido más *poietico*? En este estudio se argüirá en favor de esta última posibilidad tratando de demostrar que la fragmentación en la poesía de Sarduy es un mecanismo hacedor de otredad, otredad que incidirá tanto en el entendimiento del ser como en el de la poesía. En relación al primero de estos ámbitos, Sarduy estaría reivindicando lo "otro" como modo de proponer una onto-epistemología no basada en los metarrelatos en torno a los cuales la modernidad se hace fuerte, sino en el *appetitus* y la metaforicidad existencial. En cuanto al entendimiento de la poesía, el cubano la estaría fragmentando para cortocircuitar su apreciación tradicional que, con frecuencia, se centra demasiado en el horizonte conceptual haciendo caso omiso de su dimensión voco-visual.

Palabras clave: Severo Sarduy; otredad; fragmentación; voco-visualidad poética; modernidad.

ABSTRACT

In *Flamenco* (1969) and *Mood Indigo* (1970), two of his most experimental poetry collections, Sarduy, breaks his verse, both conceptually and formally, into a million pieces. He blows them up to the point they become a seemingly chaotic heap of

debris. Why does he do that? Is it, as most of his critical commentators have put forward, to raise awareness on the impossibility of acquiring sound knowledge in our conflicting contemporary times? Or, alternatively, is it possible to see in the way fragmentation works in these poems, *poietic* content? This study will argue in favour of this latter possibility. I will try to demonstrate that fragmentation in Sarduy's poetry is a mechanism at the service of otherness, otherness which will have an impact on the understanding of both being and poetry. Regarding the former via, Sarduy would be claiming back otherness as a way to implement a form of onto-epistemology not based on modernity's grand narratives, but on existential *appetitus* and metaphoricity. As for how Sarduy understands poetry, the Cuban author would be fragmenting it in order to short-circuit its traditional understanding, which, quite frequently, focuses too much on the conceptual horizon, disregarding, therefore, its voco-visual dimension.

Keywords: Severo Sarduy; otherness; fragmentation; poetic voco-visibility; modernity.

1. INTRODUCCIÓN

La expresión del fragmento alcanza tal rendimiento en la obra de Sarduy que esta se considera ampliamente "ejemplo paradigmático de la estética de la fragmentación" (Solotorevsky, 1996, p. 17) y, por consiguiente, la antítesis de la expresión de la totalidad. De hecho, el estudio del fragmento constituye uno de los pilares de la fértil exégesis sarduyana a la que, a pesar de la variedad de opiniones, subyace un elemento unificador: el fragmento siempre funciona en relación a un centro, ya sea para parodiarlo o como nostalgia de la totalidad perdida. El fragmentarismo en el proyecto de Sarduy, por tanto, daría cuenta, en el mejor de los casos, de la inefabilidad del ser nuestro y del mundo, de que tanto el hombre como la realidad han dejado de ser pensables, imaginables, mediables, excepto como colección de fragmentos o deseo conducente a la disolución cuya única realización posible es la indecibilidad. Pensar el hombre o la realidad en torno a esta línea crítica tendría aun peores consecuencias, ya que la fragmentación revelaría el ser nuestro y del mundo como ausencia. La cultura, lo humano por excelencia, se manifestaría, por tanto, como una construcción fantasmagórica y engañosa cuya función principal sería "simular que no hay falta ni contradicción, la cultura consiste en crearse a sí misma. Dentro de este concepto de la cultura, el ser es una hipóstasis de la retórica, una entelequia necesaria del lenguaje, no la fuente de él" (González Echevarría, 1989, p. 152). Así, Sarduy estaría estructurando una obra vacía y ausente de sí misma como

modo de representar una realidad igualmente vacía y ausente de sí misma. Fin del trayecto, pues: el colofón del credo sarduyano sería que tanto el mundo como la experiencia humana son indecibles y todo ello por mor de la fragmentación.

Y, si bien, en la literatura sarduyana la cara tautológica, pesimista y escéptica de la fragmentación es fácilmente constatable, conceptualizar esta fuerza exclusivamente desde estos cuartos sería no hacerle justicia a toda su operatividad. Así lo atestigua, al menos, la poesía del cubano en cuyos versos el nihilismo que las opiniones críticas anteriormente reseñadas predicaban de la fragmentación coexiste con un “no sé qué” que no se puede explicar exclusivamente desde lo vacío y la nada. Hay algo en esta inercia que rezuma vida, energía creativa.

Dejemos ahora que sea la propia poesía de Sarduy, esta vez en forma de “Seguidillas”, texto perteneciente a *Flamenco*, la que dé cuenta de esta doble cara que recorre la fragmentación en el imaginario sarduyano. Permitamos, en fin, que “Seguidillas” extienda el espectro de la fragmentación también hacia lo *poietico*, transformando lo aparentemente nihilista en creación pura:

si las haces girar				
naranja	LIMÓN	cereza		
unas sobre otras				
LIMÓN	cereza	LIMÓN		
las piezas invisibles				
cereza	LIMÓN	LIMÓN		
si coinciden				
cereza	LIMÓN	LIMÓN		
los segmentos				
LIMÓN	naranja	LIMÓN		
que un andamiaje fija				
naranja	LIMÓN	LIMÓN		
si al detenerse				
LIMÓN	cereza	LIMÓN		
unas sobre las otras				
naranja	LIMÓN	LIMÓN		
las invisibles piezas				
naranja	LIMÓN	LIMÓN		
se continúan sus líneas				
	LIMÓN	LIMÓN	LIMÓN	después de un golpe seco
				cascada de monedas
Habrás armado un cuerpo				

(1999c, p. 141)

Si atendemos a su superficie el poema se nos revela como una mera

acumulación inconexa de detritus. En gran parte de los versos de este texto, que reproduce el funcionamiento de una máquina "tragaperras", la materia poética se manifiesta como una colección de heteróclitos "segmentos" / que un andamiaje fija", como una acumulación caótica de "naranjas", "cerezas" y "limones" que no tienen rendimiento, pues no encajan en el sentido que debieran para estructurar un cuerpo— de ahí el elevado número de infructuosas combinaciones que articula la mayoría del poema. Esta visión coincide con la apreciación general que la crítica ha implementado acerca del funcionamiento del fragmento en lo sarduyano, no específicamente de su poesía pero sí referido a su narrativa. En este ámbito, la fragmentación funcionarían como un mecanismo al servicio de la "teatralización bufa", ya que "erosiona todo efecto de verosimilitud a la par que subraya la artificialidad de la ilusión" (Ulloa, J. & Ulloa, L., 1994, p. 270). Al presentar la idea de centro como un *happening* sin vocación de permanencia ni relación con la verdad, lo absoluto o lo ideal, el fragmento "fija y desplaza simultáneamente el significado, aplazando y desplazando un momento de plenitud que va dejando una serie de significantes huecos, vaciados" (González Echevarría, 1999, p. 1761). Para estos críticos, en Sarduy el fragmento vendría a decirnos que la realidad solo existe como simulacro.

Siguiendo con la óptica nihilista, el fragmento en "Seguidillas" también podría explicarse como permeado de un fortísimo anhelo de recuperación de la plenitud perdida, de remontar la acusada sensación de "inestabilidad, indecibilidad e indeterminación" a que nos condena el colapso del arquetipo de la totalidad al volar por los aires (Solotorevsky, 1996, p. 20). En este marco, una conceptualización destaca sobremanera tanto por su originalidad como por su calado en la crítica posterior. Se la debemos a Roberto González Echevarría. Este crítico define el proyecto literario de Sarduy como "un acto de recuperación" que transmite una acusada "ansiedad de regreso a una plenitud asolada, a un conocimiento perdido, que se recupera al cobrar el tino" (1989, p. 3). Asumir esta consideración, conlleva obligatoriamente la formulación de una pregunta: ¿cómo sucedió lo que González Echevarría considera toda una "catástrofe"? ¿Por qué razones perdió Sarduy el abrazo de la totalidad? Sostiene este crítico que debido al exilio de la idea de centro, hecho del que la obra del cubano daría cuenta a distintos niveles: ese exilio de la madre-como-todo que los seres humanos experimentamos al nacer; su historia personal de exilio de Cuba por razones políticas; el exilio de los procesos de representación, de corporeización, que entendidos como mascaradas postmodernas, ya no constituyen un conjunto significativo, ya no nos vinculan a la certeza de un conocimiento absoluto y

estable, sino que más bien obstruyen el anclaje de significados al poner de manifiesto la ideología, la artificialidad, de lo mediado; pero, sobre todo, el exilio cosmológico, ese *Big Bang* del origen que fragmentó la unidad de la hipermateria primordial, y en que se espejean las demás formas de exilio, dada la naturaleza omni-inclusiva que Sarduy le concede a esta ciencia.

Una realidad basada en el exilio, un universo como el sarduyano articulado en torno al desgarramiento, la separación, el estallido, la inconexión—las distintas formas de destierro que en él operan—, no pueden sino estar hechos de “rotos y jirones”, han de expresarse a la fuerza mediante el fragmento, fragmentos de un mundo roto. Y aun así, según indica este crítico, Sarduy con su escritura intentaría superar este sentido de catástrofe, lo que hace que “la ausencia, la separación, la carencia marquen su obra, tanto como el deseo de una plenitud recuperada” (1989, p. 5). La postura de González Echevarría, y esto no es una objeción, sino la posibilidad de apertura de otras vías críticas, eviscera al Sarduy más pesimista, ya que todas las rutas que el cubano abriría hacia el conocimiento, hacia la superación del catastrófico comienzo del mundo, implican un aprendizaje negativo. Quedarían resueltas como conocimiento permeado de un fuerte pesimismo. Así, Sarduy, al final, no podría cumplir su objetivo, “recobrar el tino”, superar la debacle del origen, ya que “esta ansia aparece siempre frustrada. Los signos carecen de permanencia, son vacíos, moldes huecos. Esto se debe a que el origen que podría garantizar su solidez se revela siempre falso, un simulacro que apenas encubre la muerte, la aniquilación” (1989, p. 203).

Doble desastre, pues, el de perder un origen estable y el de, al tratar de recuperarlo, cobrar conciencia de que el origen y la verdad son meras actuaciones, al igual que el resto de conceptos que giran alrededor de estas dos ideas: Dios, la perfección y la idea de uno mismo como absoluto. Al final del viaje de búsqueda no hay nada que revelar como no sea “la falla, el error, el corte germinativo”, ese “huevo negro” que resulta ser el origen (1989, p. 171). Fin del trayecto, pues. El fragmento pondría de manifiesto nuestra vacuidad esencial, nuestro nihilismo fundacional. Se manifestaría como una pulsión de muerte, como así señala González Echevarría cuando escribe que “los textos de Sarduy ofrecen una visión maldita de la cultura—la cultura, la creación de códigos de comunicación y de belleza, surge de una energía movilizadora por el instinto de la muerte, por un exceso, ya que su fin es el fin” (1989, p. 133).

2. LA FRAGMENTACIÓN COMO *POIESIS*

Aunque una lectura posible, resolver como nihilismo la exploración que "Seguidillas" lleva a cabo de la fragmentación sería obviar la mayor parte de su operatividad onto-epistemológica que, sin duda, apunta hacia la *poiesis*. Para eviscerar esta cara hemos de referirnos a las enseñanzas de Omar Calabrese quien al analizar el fragmentarismo tan característico de los sistemas barrocos, ya sea el del siglo XVII o el de la neobarroca contemporaneidad, ofrece una interpretación de esta dinámica que se aleja bastante de planteamientos nihilistas. Para el semiólogo italiano, la fragmentación es ante todo placer, placer que se obtienen de

la extracción de los fragmentos de sus contextos de pertenencia y de la eventual recomposición dentro de un marco de variedad o de multiplicidad... Se trata siempre de pérdida de valores de contexto, de gusto por la incertidumbre y causalidad de los confines de la obra así conseguida y de adquisición de nuevas valorizaciones provenientes del aislamiento de los fragmentos, de su puesta en escena (1999, p. 104).

Desde la placentera óptica de Calabrese, el fragmento es capaz de anular la memoria del marco contextual de procedencia y de, por conjunción, con otros fragmentos que han sido objeto de la misma depuración, proporcionar una nueva realidad. ¿Es este enfoque viable para acometer el análisis del fragmentarismo sarduyano en "Seguidillas"? Parece que sí. A lo largo de la poética del cubano, especialmente en *Flamenco* y en *Mood Indigo* hay un buen número de poemas hechos de fragmentos que, de un modo u otro, acaban conformando realidades totalmente distintas a las que en primer lugar pertenecían los fragmentos. He aquí uno de los cometidos fundamentales de la fragmentación sarduyana: la invocación de la otredad. "Seguidillas" da buena cuenta de ello.

Si bien a primera vista el poema señala la fragmentación como mecanismo improductivo, "Seguidillas" también nos recuerda que su descoyuntamiento significativo combinado adecuadamente puede conducir a la estructuración de otras realidades, clara celebración de la otredad : "si al detenerse unas sobre las otras / las invisibles piezas / se continúan sus líneas", ¡premio!: "Habrás armado un cuerpo", a lo que seguirá la "cascada de monedas" que indica la feliz coincidencia de haber alineado tres frutas del mismo tipo ("LIMÓN LIMÓN LIMÓN"). Por tanto, la alquimia de la otredad se puede apoderar de los fragmentos argamasando un cuerpo, un ser. "Seguidillas" articula, pues, la idea de que los fragmentos, reutilizados en un cierto sentido, son susceptibles de convocar otras realidades. Pero el texto no se limita a

reflexionar sobre la doble articulación del fragmento (como acumulación caótica y como cuerpo), sino que, además, la lleva a cabo con su propia carne, la representa desde su materia poética. Así, a nadie le pasará desapercibido que, si a primera vista, el poema parece revelarse como una colección de fragmentos inconexos (primera articulación), estos acaban convergiendo en una realidad que tiene otra proyección tanto formal como conceptual (segunda articulación). Aprehendido globalmente, "Seguidillas" reproduce la morfología, e incluso la velocidad, de una máquina "tragaperras"—la proliferación de combinaciones posibles que vertebra el texto da una clara sensación de movimiento.

Al sacar a relucir esta propensión que el fragmentarismo de "Seguidillas" tiene hacia la otredad, Severo Sarduy no está sino reflexionando sobre el ser. Específicamente estaría criticando el sistema onto-epistemológico de la modernidad que, sin ningún reparo, reduce al absurdo cualquier modelo que no se erija sobre la idea de centro y el significado unívoco. Como reconoce Derrida, a lo largo de sus muchos siglos de historia la tradición filosófica dominante en Occidente hasta nuestros días, de filiación platónico-moderna y a la que el pensador denomina metafísica, ha postulado que el sentido y la verdad de las cosas, del ser, se producen desde un centro esplendente exterior al propio ser. Lo fragmentario, entonces, no tendría cabida en este sistema ya que el ser nunca podría existir fuera de un centro, fuera de una presencia originaria exterior a él que lo controlaría a su antojo desde su trascendente posición. Para Derrida, al cabo, la forma de ser por la que aboga la modernidad y su vocación por lo metafísico y lo centrado va en contra del libre juego del ser como estructura *per se*, una libertad que "se ha encontrado siempre neutralizada, reducida mediante un gesto consciente en darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo" (1989, p. 383). Centros canónicos que han regido el utopianismo de la modernidad han sido el tiempo trascendente que propone el cristianismo (Calinescu, 1996, p. 20), el racionalismo ilustrado (Parfitt, 2002, p. 18) o la lógica capitalista (Beaud, 1983, p. 4), elementos a los que Derrida, con una perspectiva más general, añade cualquier forma de presencia con visos de trascendencia: "de eidos, arché, telos, energeia, ousía (esencia, existencia, sustancia, sujeto) aletheia, transcendentalidad, consciencia, Dios, hombre, etc." (1989, p.85).

Esta fobia por lo fragmentario, por lo no centrado, también alcanza al arte. Así, la literatura modernista angloamericana del primer tercio del siglo XX dedicaría una parte muy importante de su esfuerzo a denunciar los males onto-epistemológicos

causados por el fragmentarismo. Ante un mundo que ha perdido la fe en sí mismo, un mundo roto y desintegrado, la literatura solo puede revelarse como “una máscara fragmentaria a través de la cual se muestra este mundo disperso, desintegrado, caótico e intenso” (Martínez Fernández, 1996, p. 85). Quizá sean T. S. Eliot y Octavio Paz—tan relacionados, por otra parte—, los bastiones de esta posición. El primero dedica su monumental poema *The Waste Land* a buscar soluciones para superar la yerma condición de la contemporaneidad, condición en la que “You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images...” (2001, p. 5). Octavio Paz en *Los signos en rotación* deja claro que su poesía aspira a encontrar una visión del mundo en lo que surge como fragmento y dispersión. Es decir, su trabajo parte de la preocupación por traducir en su globalidad la enajenación de un mundo fragmentado (1971, p. 315). Epítome de la dispersión y del caos, estas realizaciones imposibilitarían la acción del análisis al llevar a cabo su destrucción.

En “Seguidillas”, sin embargo, Sarduy se desmarca de esta forma moderna de entender la fragmentación, que es la que estaría articulando la crítica sarduyana anteriormente referida. Estaría en cambio, y siguiendo los principios de Calabrese y Derrida, dándole expresión poética a un modelo onto-epistemológico y artístico no basado en el centro, en las verdades de sentido único y estable. Estaría, entonces, reclamando la potencialidad “otra” de la fragmentación, no su prospección hacia la aniquilación.

Como mecanismo hacedor de otredad, la fragmentación que permea “Seguidillas” no estaría lamentándose de la pérdida de la utopía-centro que predica la modernidad. Todo lo contrario, vendría a celebrarla. Si bien la realidad contemporánea se caracteriza por haber perdido la sistematización ordenada y la integridad, por ser, entonces, polidimensional y cambiante, esto ni mucho menos es síntoma de melancolía. En la aparentemente caótica contemporaneidad nuestra alma, como reconocen Hocquenghem y Scherer, y ya denunciaba Derrida anteriormente, puede “encontrarse atrapada en un vórtice que aspira a disolverla pero ella, más que asustarse, se abre de par en par, movediza y vital” (1987, pp. 17-18). ¿No sucede en “Seguidillas” algo similar? Parece que sí. El modelo existencial que levanta el poema se manifiesta, aplicando osadamente a su análisis palabras de Hocquenghem y Scherer, como “*appetitus*, infatigables tensiones, que viven en ausencia de reposo, afirmando la creación del mundo en todos sus puntos...” (1987, p. 72). Sarduy fragmenta “Seguidillas” para situar su horizonte existencial en su máximo nivel de

potencialidad onto-epistemológica. "Seguidillas" como *appetitus* de otredad, en fin, "afirma el plus de la existencia contra la simplicidad negativa de la nada. Desafía a la divinidad a aparecer en cualquier lugar porque todo está descentrado, y cualquier aparición es para él divina. En todas partes hay 'aquí', centros de proliferación: tal es la divinidad moderna" (1987, p. 72).

3. LAS OTREDADES DE LA POESÍA

El fragmento en "Seguidillas" no solo remite a la capacidad de este mecanismo para articular otras realidades y para oponerse al modelo de ser de la tradición metafísica, sino que también saca a relucir dimensiones "otras" de la poesía, que con frecuencia no forman parte del programa de estudio de este arte. Por virtud de los blancos tipográficos que acentúan su condición fragmentaria y repetitiva, el texto reclama su "voco-visualidad", es decir, más que concepto, se sabe materia desplegándose en el espacio-tiempo, se sabe cuerpo y ritmo. Así, por un lado, la sintaxis paratáctica de estos poemas nos presenta su cuerpo como una sinfonía. No es aleatorio, pues, que los poemas de *Flamenco* lleven nombres de palos musicales de este arcano arte, ni que los textos que conforman *Mood Indigo* reproduzcan los frenéticos movimientos del jazz afrocubano. De este modo, los pedazos del poema hacen de notas—fusas, redondas, blancas—, es decir duran. Conforman un compás, aspiran a "acelerar, retardar, escandir, detener, hacer de contrapunto de prosodia...". Los blancos harían a su vez de silencios. Y todos juntos, blancos-página y notas-carne, "entran en acorde dentro de un compás, frente a la sucesión lineal; y presencia momentánea de una sola palabra en prosa o verso no musicalizado" (García Bacca, 1985, p. 81).

Por otro lado, el carácter descoyuntado del texto también resalta la página como herramienta expresiva. "Seguidillas" da buena cuenta de ello: el blanco es el elemento que pone en órbita los contenidos, que señala la dimensión carnal del texto, su condición de tensiones materiales en el espacio-tiempo. Así, el blanco de la página hace que entendamos el poema como "forma de nube—de nebulosa verbal—de palabras conceptuadas y de conceptos empalabrados, vagamente unidos por sentido—y, al dar a la imprenta tal nube y su vaga unión, conexo visualmente todo sobre fondo uniforme de páginas casi en blanco" (García Bacca, 1985, p. 23). En fin, "Seguidillas", por virtud de la fragmentación, del espaciado y actualización del blanco de la página que este mecanismo tiene como resultado, pone de manifiesto que, el propio Sarduy *dixit*, "las líneas tipográficas, paralelas y regulares—determinadas por nuestro

sentido lineal del tiempo—, a quien quiera transgredirlo, ofrecen sus fonemas a otras lecturas radiales, dispersas, fluctuantes, galácticas: lectura de gramas fonéticos cuya práctica ideal es el anagrama” (Sarduy, 1999, p. 1398). Así concebido, el poema se haría cargo de su material funcionalmente y no simbólicamente. Relegaría, por tanto, su proyección semántica a un segundo plano con el fin de articular la poesía al modo de Stéphane Mallarmé, como una manifestación gráfico-musical.

El fuerte cuestionamiento del horizonte simbólico—de la verba—que Sarduy lleva a cabo en sus poemas a través de la fragmentación y el blanco tipográfico conecta su poética con la preceptiva barroca. Antes del simbolismo, antes de Mallarmé y Verlaine, hubo otra forma de literatura que reivindicó con encono el poder de lo significante—la “voco-visualidad”—frente al significado—la verba: el barroco, especialmente el gongorino. Para el cubano, es el trabajo de don Luis el que por primera vez, de un modo profundo al menos, abre la posibilidad de artificializar el discurso poético, de cuestionar su sentido de dirección única. Sus metáforas al cuadrado abren el espacio poético a la relativización de contenidos, rechazando por tanto correspondencias unitarias entre los significantes y los significados, a la vez que señalando la dimensión joyera de la poesía. En el barroco de Góngora el signo entra en un vórtice de sustituciones, proliferaciones y condensaciones donde las conexiones entre realidad y signo con frecuencia se ven cortocircuitadas (1999a, pp. 1385). Pero la artificialización que el cordobés lleva a cabo de lo poético no la lleva a sus últimas consecuencias, ya que tanto fasto, tanto descentramiento, al final, es perfectamente descifrable, pues responde a las convenciones temáticas de la poesía española del siglo XVII. Así lo reconoce Sarduy al escribir que “en toda metáfora gongorina la categoría primera, el código de lectura, es lo simbólico: a partir de él se lee la realidad”. Según el cubano, este código de lectura es “una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento: referencias mitológicas, astronómicas, plásticas, literarias, etc. Ese saber ordena la naturaleza y la interpreta a partir de sus concepciones rígidas... Para Góngora, la poesía no se inventa, sino al contrario, pertenece a un mundo ya formado, de leyes fijas” (1999b, p. 1157).

Aunque el barroco histórico falle en su intento de derrocar un entendimiento meramente simbólico de la práctica poética, muchos serán los autores y preceptivas que seguirán intentándolo. En las primeras décadas del siglo XX la estela abierta por Góngora en el siglo XVII y retomada por Mallarmé en el XIX se ve complementada por contribuciones tan ilustres como la de Ezra Pound, Apollinaire, e.e. cummings, James

Joyce o las de las vanguardias futurista y dadaísta. Tras el *impasse* de la Segunda Guerra Mundial, el testigo de la poesía “sinfónica” pasa al concretismo, movimiento que simultáneamente surge en los años cincuenta en localizaciones tan dispares como Suecia, Suiza o Brasil. Será en este último lugar, sobre todo debido a la constitución del grupo Noigrandes, donde el concretismo habrá de alcanzar fama internacional. Sobre la base de principios ya implícitos en la tradición gráfico-musical, los ideólogos de este grupo, Decio Pignatari y los hermanos de Campos, en su manifiesto “Plan Piloto para la Poesía Concreta” (1958) deciden “nãõ volta a face às palavras, nãõ lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade”(3). Para ellos, la poesía ha de sumergirse de lleno en el espacio vivencial de las propias palabras, concebir el poema “como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva”(4). A la luz de estas citas, no podemos sino concluir que el concretismo materializa exitosamente lo que en el barroco quedó como un intento fallido: anular el latido simbólico en la expresión de la poesía.

Claramente Sarduy en su poesía también pone en práctica los principios del grupo Noigrandes. No le interesa al cubano remitir a ningún horizonte conceptual. Su acento, más bien, reside en resaltar las propiedades psicofísicoquímicas de un proyector de cine—la sensación de velocidad, de repetición y de movimiento:

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

Luz mostaza rectángulo

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

puntos negros temblando

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

dibujan desdibujan

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

Sobre lo blanco blanco

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

RUMOR DE celuloide quemado

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

Flash boca recta número

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO luz letrero borrado

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO crines cifra porosa

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO los bordes perforados

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

RUMOR DE BOBINAS GIRANDO

(1999d, p. 151)

Este poema anula casi por completo la dimensión verbo-conceptual. En él la función lógico-discursiva está a punto de desaparecer en favor de la expresión directo-analógica. De este modo, los poemas pierden gran parte de su conexión con el mundo de las ideas, para pasar a constituirse como poemas-empecinamiento, poemas concretos que reducen la subjetividad, la abstracción o la lógica a la mínima expresión y que eligen expresarse como puro azar, como pura realidad anterior a cualquier concepto. Llevando a sus últimas consecuencias el intento de la poesía barroca, los poemas de *Flamenco* y *Mood Indigo*, abanderados por "Seguidillas" y por "Rumor de bobinas girando", orquestan, en palabras de Sánchez Robayna, "una representación que aspira a disolver o dismantelar toda ilusión de referencialidad" (1999, p. 1558).

Para Sarduy, estos dos poemas, representantes de excepción de *Flamenco* y *Mood indigo*", como una floración a caballo entre Góngora, el grupo Noigrandes y Mallarmé, se manifestarían como una fuerza regida por el azar frente a la necesidad, el azar como la fuerza más poderosa de la poesía y de la realidad ("Necesidad no puede abolir a Azar"). Un poema es una decisión, una posibilidad entre una miríada de ellas, y no una verdad. El poema queda articulado, pues, como una tirada de dados más entre un infinito de posibilidades, lo que en el fondo, señala la metafóricidad infinita inherente a la representación. Mallarmé ya lo dijo: "Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard" (1995, p. 132). En suma, invocando la otredad, ya sea señalando lo "otro" de la poesía—su productividad voco-visual frente a la verbo-simbólica—, ya

sea invocando el azar como horizonte de posibilidades que nos permiten existir lejos de lo establecido a priori, la fragmentación se puede explicar desde posturas *poieticas* y no solo como un mecanismo al servicio de la acumulación caótica, signo de la mera ruina.

4. CONCLUSIÓN

Al invocar la otredad, ya sea como crítica a los metarrelatos de la modernidad y sus sistemas onto-epistemológicos de sentido único o como celebración de la voco-visualidad y del azar como partes integrantes de la práctica poética, "Seguidillas" y "Rumor de bobinas girando" explican la fragmentación desde perspectivas constructivas y no solo como agente generador de nihilismos onto-epistemológicos. ¿Es posible, colige que el lector se pregunte, que un mismo fenómeno pueda tener operatividad en dos direcciones totalmente opuestas? ¿Está este estudio alimentando una *contradictio in terminis*? La multivocidad en Sarduy no es una posibilidad, sino la verificación de que el proyecto de Sarduy, en palabras de Françoise Moulin-Civil, se manifiesta como "un puzzle cuyas piezas, a veces imperfectamente, encajan" (1999, p. 1676). La fragmentación sarduyana, por tanto, da muchas faces, pero una de ellas, la que brindan "Seguidillas" y "Rumor de bobinas girando", es indudablemente *poietica* y claramente reta el entendimiento tradicional (moderno) tanto de la idea del ser como de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- Beaud, M. (1983). *A History of Capitalism: 1500-1980*. Nueva York: Monthly Review Press.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calinescu, M. (1996). *Five Faces of Modernity*. Durham, USA: Duke.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Eliot, T. S. (2001). *The Waste Land*. Nueva York: Norton.
- García Bacca, J. D. (1985). *Necesidad y azar*. Barcelona: Anthropos.
- González Echevarría, R. (1989). *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover, USA: Ediciones

del Norte.

González Echevarría, R. (1999) "Memorias de apariencia y ensayo de *Cobra*". En G. Guerrero & F. Wahl (Coords.), *Obra Completa*, 2 t. (pp. 1750-1762). Madrid: ALLCA XX.

Hocquenghem, G. & Scherer, R. (1987). *El alma atómica*. Barcelona: Gedisa.

Mallarmé, S. (1995) *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.

Martínez Fernández, J. E. (1996). *El fragmentarismo poético contemporáneo*. León: Universidad de León.

Moulin-Civil, Françoise (1999). "Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones". En G. Guerrero & F. Wahl (Coords.), *Obra Completa*, 2 t. (pp.1649-1678). Madrid: ALLCA XX.

Parfitt, T. (2002) *The End of Development? [¿El final del desarrollo?]* Londres: Pluto Press.

Paz, O. (1971). *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza

Pignatari, D. y de Campos, A. y H. (1956). *Plano Piloto para la poesía concreta*. ad - arquitetura e decoração, 20, 3-6.

Sánchez Robayna, A. (1999). "El ideograma y el deseo". En G. Guerrero & F. Wahl (Coords.), *Obra Completa*, 2 t. (pp. 1551-1570). Madrid: ALLCA XX.

Sarduy, S (1999a) "El barroco y el neobarroco". En G. Guerrero & F. Wahl (Coords.), *Obra Completa*, 2 t. (pp. 1385-1404). Madrid: ALLCA XX.

Sarduy, S. (1999b) *Escrito sobre un cuerpo*. En G. Guerrero & F. Wahl (Coords.), *Obra Completa*, 2 t. (pp. 1121-1194). Madrid: ALLCA XX.

Sarduy, S. (1999c) *Flamenco*. En G. Guerrero & F. Wahl (Coords.), *Obra Completa*, 2 t. (pp. 129-148). Madrid: ALLCA XX.

Sarduy, S. (1999d) *Mood Indigo*. En G. Guerrero & F. Wahl (Coords.), *Obra Completa*,

2 t. (pp. 151-161). Madrid: ALLCA XX.

Solotorevsky, Myrna (1996). Estética de la totalidad y estética de la fragmentación. *Hispanamérica*, 25, 17-35 .

Ulloa, J. y Ulloa L. (1994). La función del fragmento en *Colibrí*. *MLN*, 109, 268-282 .