



Formas de la episteme romántica en Severo Sarduy

Forms of the romantic episteme in Severo Sarduy

 Luciana Martínez

luciananmartinez@gmail.com

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET), Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Recepción: 20 Marzo 2023

Aprobación: 30 Agosto 2023

Publicación: 01 Noviembre 2023

Cita sugerida: Martínez, L. (2023). Formas de la episteme romántica en Severo Sarduy. *Orbis Tertius*, 28(38), e277. <https://doi.org/10.24215/18517811e277>

Resumen: Esa figura anfibia que fue Severo Sarduy (escritor de ficción y poesía, pensador ensayista, artífice de una columna radial sobre ciencia, becario del gobierno cubano para estudiar pintura en Francia) propone en varios de sus ensayos, principalmente en *Barroco* (1974) y en *Nueva inestabilidad* (1987), que toda episteme de época es construida conjuntamente por ideas o imágenes de mundo afines que eclosionan en un determinado momento histórico tanto en la ciencia como en el arte. El acervo de nociones artísticas y científicas que a partir del siglo XX entran en esa sintonía no concertada a la que Sarduy llama *retombée*, funciona paralelamente en sus ficciones (en especial en *Cobra*, *Colibrí* y *Cocuyo*) en el trazado de ontologías subjetivas no binarias. En su concepción, la postulación de una estética que sea al mismo tiempo una episteme reactualiza la propuesta medular de la matriz del romanticismo, cuya motivación central en sus albores fue asimismo el cuestionamiento de los binarismos y la distribución compartimental que inauguraba el modelo atomista de la ciencia materialista clásica en el contexto de la Modernidad.

Palabras clave: Severo Sarduy, Romanticismo, Estética, Episteme, *Retombée*.

Abstract: Severo Sarduy's versatile figure —fiction and poetry writer, essayist, radio columnist on science topics, recipient of Cuban scholarship to study painting in France— proposes in several of his essays, mainly in *Baroque* (1974) and in *New Instability* (1987), that every episteme of the time is jointly constructed by similar world ideas or images that hatch at a certain historical moment in both science and art. The collection of artistic and scientific notions that from the 20th century enter into that non-concerted harmony that Sarduy calls *retombée* works in parallel within his fictions (especially in *Cobra*, *Colibrí* and *Cocuyo*) in the layout of non-binary subjective ontologies. In its conception, the postulation of an aesthetic that is at the same time an episteme updates the core proposal of Romanticism matrix, whose central motivation in its beginnings was also the questioning of both binarisms and the compartmental distribution that started the atomistic model of classical materialist science in the context of Modernity.

Keywords: Severo Sarduy, Romanticism, Aesthetics, Episteme, *Retombée*.



I. UN MUNDO, UN MAPA DE LAS RESONANCIAS

Antes de que la ciencia moderna dividiera la realidad en fríos átomos (como denunciaran de forma incipiente desde la cuna de la *Royal Society* y empirismo filosófico los poetas ingleses) y la ordenara en la confortable dicotomía sujeto-objeto; el mundo era, sin más preámbulos, una sola cosa. La mente, inevitablemente una, comprendía imaginando e imaginaba para comprender y, por eso tal vez, “el mejor lugar frente al fuego, estaba reservado para el Cuentacuentos”, como expresara con una magistral simpleza ilustrativa Jim Henson en la apertura a *The Storyteller*. Y es que la exuberancia imaginativa hecha escritura pareció tener desde sus inicios la prerrogativa de poder mostrar o presentar la verdad más elevada, aquella que ni si quiera el *logos* podría alcanzar para Platón. El poema, primero para la tradición presocrática, fue una forma privilegiada de conocimiento que advenía por trance (*entheos*); luego, paulatinamente desde la *Poética* de Aristóteles, una destreza susceptible de estudio y desglosamiento en técnicas y estrategias, más cercana al ejercicio de las artes.¹

Al ritmo de la disección acompasada de la *ars poetica*, advino de forma gradual pero irrefrenable su desacralización, la cual acompañó la compartimentación creciente que propuso la Modernidad: descubierta la magia de sus tretas y fórmulas, la imaginación escrituraria ya no sería reconocida como vehículo de conocimiento, sino confinada al espacio del ejercicio lúdico. Del conocimiento se encargaría desde entonces la filosofía y, posterior y principalmente, la ciencia. Hecha la gran división moderna, la ilusión errática y caprichosa de la imaginación nada podría conocer; la ciencia, soberana de la razón, nada podría imaginar. El conocimiento, cosa seria, resultado a partir de entonces siempre constatable y medible, sería terreno exclusivo de una racionalidad que se despojaba de toda inventiva de la imaginación en la construcción de su imagen de mundo.

Al caudal visible y avasallante de la Modernidad le opondría subterránea pero férrea resistencia otra corriente que seguiría vindicando las potestades ontológicamente creativas de la imaginación; porque, en definitiva, como nota Sarduy en *La Simulación* (1999 [1982]), toda construcción de un cosmos es cosmética, y toda cosmética un acto plástico que necesariamente supone la eclosión de un cosmos (1999, p. 1299). Lo cosmético no es mera ilusión o juego de apariencias, sino ante todo instauración de órdenes de sentido que colaboran, junto con los de la ciencia, en la fundación ontológica de lo que percibimos como real. Por sus implicancias fundamentales, estas palabras de Sarduy podrían aplicarse con naturalidad al universo conceptual del romanticismo alemán, al que Lacoue-Labarthe y Nancy (2012) caracterizan en términos de cultivo de una “*eidestética*”; es decir, como una escritura que es presentación inmediata de lo absoluto que adviene como (auto)postulación finita del fragmento estético. De ahí que el romanticismo reúna “*Eidos*” (Idea) y “*Aisthesis*” (estética, de orden de lo sensible) en un mismo ejercicio en donde la formación constelar del cosmos es necesariamente cosmética, en donde el conocimiento no es registro de un orden externo sino creación (2012, p. 104-105). Se trata de una propuesta que no admite exclusión u oposición de términos entre el conocimiento de la ciencia y formulaciones de la imaginación, sino, por el contrario, que reclama el reconocimiento de una complementariedad entre ambos. Ahí donde la Modernidad divide binariamente las aguas entre formalidad medida del conocimiento científico y arbitrariedad lúdica del arte, se socializa en paralelo una imagen de mundo como océano en el que confluyen conocimiento del mundo observable y presentación de un inasible por medio del arte; es decir: conocimiento de la razón y conocimiento que adviene por la vía problemática del *Märchen*, aquella forma del relato ficcional que desconoce el disciplinamiento moderno de la imaginación.

Esta voluntad totalizadora que va a contramano de la lógica compartimental que inaugura la Modernidad ilustrada, sigue haciendo de la estética una forma de epistemología en la que el conocimiento se presenta asimismo por la vía ficcional; y la epistemología racional de la ciencia remite en sus resultados a los hallazgos de la imaginación. No se trata de una mera coexistencia entre arte y ciencia, entre conocimiento científico de lo observable y conocimiento de lo inasible que emerge por medio de la imaginación; sino, como propone Goethe (y en términos generales la *Naturphilosophie* romántica), de una complementariedad o colaboración

que se evidencia en correspondencias subyacentes, a menudo enmascaradas tras las diferencias de registro de cada campo disciplinar². De alguna manera, en sus fundamentos ciencia y arte comulgan; detrás del muro de soberbia apariencia, pero dudosa solidez.

Herederó de esta preocupación epistémica holística, esa figura anfibia que es Sarduy (escritor de ficción y poesía, pensador ensayista, artífice de una columna radial sobre ciencia, becado en varias oportunidades por el gobierno cubano para estudiar pintura en Francia) propone pensar esta invisibilizada relación arte-ciencia en términos de *simpatía*.³ A la hora de analizar las inflexiones históricas científicas y artísticas encontramos según Sarduy “*retombée*”, es decir, repercusiones o resonancias que suceden de forma simultánea, sin necesaria relación de causalidad ni contigüidad, entre los modelos científicos y la creación simbólica no científica (Barroco, 1999). Como si la producción de ambos órdenes emergiera sincrónicamente dentro de una cámara, es la convergencia de sus ecos la que conforma las representaciones u ordenamientos del mundo que constituyen la sensibilidad epistémica en distintos momentos históricos. En *Nueva inestabilidad*, Sarduy dirá luego que es esa convergencia la que delimita las distintas “maquetas del universo” a partir de un trabajo espontáneamente mancomunado (1999, p. 1365). Por eso, “trazar una agrimensura de la cámara de eco” o “un mapa de la repercusión” (Barroco, 1999, p. 1197) es para el escritor cubano vital a fin de comprender el *Zeitgeist* epistémico. En esa clave, el análisis del barroco constituye el pilar para pensar las connotaciones ideológicas y los prejuicios que atraviesan luego al neobarroco latinoamericano, entendido como lenguaje estrambótico y excéntrico, como anomalía hiperbólica cuyo cambio abrupto entre contrarios cifrará para él la subjetividad de la travesti.

En su génesis, el barroco encontrará su *retombée* en el modelo heliocéntrico de Kepler, cuyo ordenamiento del universo en torno a la dinámica elíptica de doble eje vendrá a romper con el movimiento circular, constante y uniforme, de las esferas celestes que proponía la cosmogonía geocentrista. Aquella relativización de los centros previa al heliocentrismo kepleriano, iniciada por Copérnico y Galileo al desplazar a la Tierra como eje de gravitación del sistema, supuso una homogeneización y democratización espacial cuya *retombée* fue la geometrización de la red urbana en la arquitectura y la emergencia de la perspectiva pictórica. Ambas resoluciones dieron cuenta simbólica y materialmente de una racionalización del espacio que tendió a ordenarse por primera vez a partir de leyes estables. La nueva consciencia visual sobre el volumen de los cuerpos vendría, por su parte, a complejizarse con la irrupción del modelo de doble hélice kepleriano, en el que el centro neurálgico de los paradigmas previos se distribuye en dos núcleos que entablan una dinámica que desestabiliza la regularidad del movimiento circular; después de todo, cuanto más alejados están los núcleos en la elipse mayor es su excentricidad. Su *retombée* en la literatura supondrá, como anticipaba, la eclosión del barroco y, específicamente en las artes visuales, de la anamorfosis y la *trompe l'oeil*, dos técnicas pictóricas que juegan con la deformación de la perspectiva y representación del volumen para generar efectos ópticos (Moulin Civil, 1999; de los Ríos, 2006).

En términos de representación (o más bien de fundación) del universo material, la desestabilización que se inicia ante esta duplicación o gemelización de ejes se verá exacerbada en el siglo XX. Como Sarduy reseña más tarde en *Nueva inestabilidad*, la ruptura del paradigma materialista clásico con la emergencia de las teorías de la relatividad y la cuántica, con sus consecuentes relativizaciones del tiempo y el espacio, sus representaciones del universo en torno a variables que derrocaron las constantes absolutas del determinismo newtoniano, vendrán acompañadas por la fragmentación de perspectivas de las vanguardias históricas y la multiplicación de puntos de vista en la narrativa. En las nuevas “maquetas del universo” que se inauguran en el siglo XX, el desplazamiento de los cuerpos a partir del movimiento de doble órbita, que conlleva como sombra la amenaza de fuga, se redobra en términos de inestabilidad e incerteza. Es decir, se erigen sobre la sensibilidad que habilitó antaño la línea del barroco.⁴ La soberanía del universo humano se construye entonces sobre una cofundación de la que participan arte y ciencia; a pesar de sus diferencias reales y aparentes, para Sarduy ambos órdenes ostentan sobre el mundo una patria potestad armoniosa y compartida.

II. EL MODELO ROMÁNTICO

El movimiento excéntrico que toma forma con el heliocentrismo de Kepler (que encuentra su contraparte en el barroco) y las nociones de incertidumbre y azar que forman parte de la física subatómica en el siglo XX (que resuena con la sensibilidad polifacética de las vanguardias) reclaman necesariamente para Sarduy una indagación aguda en torno a las ontologías subjetivas. Una indagación cuyo despejamiento implicará un esfuerzo mancomunado de la escritura en el ensayo y en la ficción (aunque acaso los matices sean por momentos tan sutiles como su artificiosa distinción genérica). En este sentido, la voluntad romántica totalizante y de desdibujamiento de los límites entre arte y ciencia tiene, como no podría ser de otra forma, su correspondencia en la relación que Sarduy mantiene con respecto a los géneros literarios: la búsqueda estética en el ensayo encuentra su contraparte en la reflexión epistémica de la ficción. Después de todo, en el contexto de la sensibilidad romántica la escritura es siempre al mismo tiempo ciencia y filosofía, epistemología que adviene como manifestación estética en el que pensamiento y ficción se funden: “Toda la historia de la poesía moderna es un comentario ininterrumpido al breve texto de la filosofía: todo arte ciencia y toda ciencia debe devenir arte. Poesía y filosofía han de unirse”, sentencia el conocido fragmento 115 del *Lyceum* (extraído de Arnaldo, 1994, p. 76). La exhibición óptima de los problemas formulados en el ensayo invita a comparecer a la imaginación ficcional; en la línea del “mito platónico” y del *Märchen* romántico, la ficción resulta de inigualable eficacia “ilustrativa”, logra (por encima del *logos*) hacer picar en el techo las posibilidades de lo presentativo.

En este contexto, el gran motivo de las novelas de Sarduy (al menos el de la trilogía que nos convoca, compuesta por *Cobra*, *Colibrí* y *Cocuyo*) versa en torno a una búsqueda de las posibilidades del yo que se orienta en un doble sentido de impronta romántica, a la que la poética de Sarduy adscribe realizando una apropiación lógicamente creativa de la misma. Se trata de un tríptico que participa y renueva, como nota tempranamente Julia Kushigian, en la línea de las aseveraciones del propio Sarduy sobre su obra (“Mudo combate contra el vacío”, 1996, p. 361), aquella forma que fue tan cara para el romanticismo alemán: la *Bildungsroman* o novela de formación.⁵

Si se revisa ese texto emblemático del romanticismo que es *Heinrich von Ofterdingen*, la búsqueda del yo se corresponde con la formación (igualmente inagotable) del poeta; paradójicamente, la errancia incesante es al mismo tiempo vuelta a un yo anterior al contacto con el mundo que el romanticismo persigue con insistencia. La escritura es una construcción (*Bildung*) en la que la búsqueda mística, cifrada en el anhelo (*Sehnsucht*) de la Flor Azul, confluye con las peripecias de la formación del escritor. El descenso a los abismos oscuros en el ejercicio espeleológico (otra imagen de ese inefable Origen romántico que, cual metal precioso, se anhela sacar a la luz) y la creación poética se complementan en un mismo cometido imposible: el conocimiento del yo interior, que no es más que un acercamiento, siempre fútil, al Origen Absoluto. Pero la conformación subjetiva por medio de la escritura también es, ante todo, incesante proliferar del sujeto como poesía que es *Darstellung.Vorstellung* (presentación finita de un Absoluto infinito), en la que cada fragmento que se adiciona, aunque autónomo, renueva de forma original y contribuye a la expansión de esa Obra o Novela total paradójicamente siempre incompleta (la *Poesía Universal Progresiva*) que es el mundo.

En este sentido, opera en la sensibilidad romántica una complementariedad entre totalidad y fragmento, entre sujeto y mundo objetivo, entre arte, ciencia y filosofía, que trasciende las divisiones clásicas y propone una ontología radicalmente diferente de todo lo real, cuyo primer paso es el sujeto. El carácter programático del romanticismo recae en la formación de un sujeto, *por venir*, que comprenda el significado de su propia participación en el proceso constructivo general del universo; un sujeto, como un fragmento, que venga a ampliar con su accionar la Novela Total en constante devenir y a formarse a sí mismo (*Bildung*) como una totalidad siempre en expansión.

La misma idea de *Bildung* subjetiva en Ofterdingen, esa subjetividad del poeta como sistema o totalidad orgánica en constante autoformación (al igual que el concepto de mundo como Poesía Universal Progresiva),

sería impensable por fuera del concepto de naturaleza orgánica schelliniano o incluso de las ideas que al respecto esgrimió Goethe. Me refiero a la concepción de naturaleza como organismo que vuelve su productividad incondicionada e infinita expresión finita presentándose en múltiples formaciones u objetividades con el fin de conocerse a sí misma. De ahí, que en cada exponente de ese despliegue que se presenta de forma finita sea posible vislumbrar, según Goethe, los rasgos de un *Ur-Phänomen* subyacente que no obstante se reactualiza en cada presentación singular. Es en esa errancia constitutiva (*Wanderung*) –y no sólo en la búsqueda interior regresiva que se ha popularizado– en la que el sujeto se encuentra a sí mismo en el despliegue de sus posibilidades, al tiempo que amplía en su búsqueda la manifestación de todo lo real. Es el largo rodeo, la búsqueda incesante de la *Bildungsroman*, en donde la única patria se encuentra en el *exilio* constante de todo lugar subjetivo. Ni vuelta, ni reposo: la escritura es la sustancialidad mínima del sujeto en perpetuo exilio de sí mismo, del sujeto como Poesía Universal Progresiva, cuya totalidad se manifiesta en cada párrafo, siempre igual, siempre diferente; al tiempo que trasciende la suma de todos ellos.

Sarduy modulará y volverá singular esta sensibilidad romántica en sus aspectos centrales. La indagación en torno al yo, central en su poética, estará asimismo cruzada por el doble movimiento romántico: será búsqueda de un origen indiferenciado y, al mismo tiempo, persecución obsesiva de las múltiples inflexiones del yo que se habilitan en una errancia que siempre es escritural. La búsqueda del yo es siempre plástica, estética, y puede pensarse (según el modelo de la *retombée*) en una correspondencia con problemas de la ciencia. Por eso, la presentación estética siempre supone una formulación epistemológica. Es conocimiento del yo y, en líneas generales, de los procesos subyacentes del mundo, pero conocimiento que es ampliación de sus posibilidades por medio de la escritura: conocer es de alguna manera *fundar*. Cosmética y cosmos (acaso la primera no sea sino la única forma de presentación organizativa que da lugar al segundo término) se mueven, como sostiene la voz ensayística en *La simulación*, por una voluntad “hipertélica” no conservadora que se orienta a desafiar constantemente sus propias fronteras ontológicas. Se trata de “la posibilidad [cifrada genéticamente] del arte y de la naturaleza de ir más allá de sus límites” (*La simulación*, 1999, p. 1298)⁶. La identidad del yo siempre supone su muerte, una no identidad que aparece como otredad, surge como desdoblamiento que habilita modulaciones ontológicas latentes hasta el momento no manifestadas; o bien como una no identidad que se “identifica” (valga la redundancia) con un vacío original. Sobre este doble movimiento se articulan la indagación sobre las posibilidades subjetivas en su poética.

III. UNA BÚSQUEDA ERRANTE: EL YO-OTRO Y EL OTRO-EN-MÍ

Ese *Märchen* exuberante por medio del cual el problema del yo se presenta a través de la ficción hiperbólica, me refiero al escenario del “Teatro lírico de muñecas” que funciona como constelación para el derrotero de indagación identitaria de su reina Cobra, inaugura una atmósfera en donde los avatares de la cosmética exacerbada traen aparejados la eclosión de distintas inflexiones cósmicas del yo. Ese caldo de cultivo para la exposición de las múltiples posibilidades yóicas tomará más tarde, en *Colibrí*, la forma de la Casona prostibularia habitada por esa fauna excéntrica compuesta por las Ballenas, la Gigantita, la Regente, el Japonésón, los Cazadores. En *Cocuyo*, por su parte, el movimiento vertiginoso del yo se ve impulsado germinalmente por el advenimiento violento del ciclón que desorganiza la constelación familiar de las tías Orishas, cuya protuberante estética está marcada desde los inicios por la referencia al florido panteón yoruba. El espacio discontinuo postciclónico, instancia cuasi apocalíptica que deja la irrupción del tornado, detona en *Cocuyo*, como en los textos anteriores, la expulsión del personaje en una errancia que encontrará múltiples tramitaciones en distintas configuraciones del yo como otro, del yo como otredad entendida en dos sentidos.

En esta especie de saga que nos convoca, el yo de los personajes se ve expuesto a múltiples reconfiguraciones que se habilitan en una errancia (excéntrica, como la órbita heliocéntrica) que tiene como punto de partida la intervención violenta de un conjunto de sujetos, los cuales buscan o vehiculizan la eclosión de una determinada versión de lxs protagonistas. Siguiendo el modelo de *retombée* o resonancia, los distintos sujetos

que los rodean son, tanto en *Cobra* y *Colibrí* como en *Cocuyo*, figuras que funcionan como el *observador* de la mecánica cuántica; es decir: presencias cuya intervención demanda una determinada configuración del yo en diversos sentidos, de la misma manera que el observador supone la presentificación y ordenamiento de la materia en un conjunto de partículas y el colapso de la libertad absoluta de la función *onda*. El problema de la configuración subjetiva que exploran estéticamente estas ficciones se anuda indefectiblemente con una propuesta epistemológica que deriva de los principios de la física subatómica; la cual, como se dijo, viene para Sarduy a redoblar la inestabilidad inaugurada por el barroco.⁷

A lo largo de los textos de Sarduy, la mediación de los personajes que constelan alrededor de las tres figuras centrales desatan una tensión en torno a la imposición de un proceso de transformación que siente, como veremos, las bases de nuevas configuraciones subjetivas. La transformación de *Cobra* es mediatizada por el castigo implacable de Mr. Lírico, la Señora, la Cadillac, el Transformador y el Doktor Katzob; la de *Colibrí* por la Regente, la Gigantito, las Ballenas, el Japonésón y los Cazadores; la de *Cocuyo* por las tías Orishas, la Bondadosa, Isidro, Caimán, las desvirgadoras y hasta por Ada, ser níveo en quien *Cocuyo* encuentra resguardo pero que se devela finalmente como la Bondadosa. El yo se conforma ante la intervención de un observador corporativo, se configura en la violencia que ejerce el clan: las tías Orishá, como dice *Cocuyo*, como toda familia, duplican con los adefesios indefensos su natural crueldad (*Cocuyo*, 1999, p. 809).

Es la activación violenta de la mirada que fija la que rompe en *Colibrí* con el letargo onírico de “los seres residuales y las cosas”, con esa “resaca *ondulatoria*” de indiferenciación (*Colibrí* 1999, p. 709). Los “castigos estimulantes” de las ballenas y los esbirros de la Regente ofertan al indiferente *Colibrí* un lugar estable en ese “laberinto de sillas” que es la identidad (p. 706), quien amante de su libertad *ondulatoria* no hace sino emprender una obstinada fuga que se extiende a lo largo del texto; y en cuyos forzados intersticios *Colibrí* emprende pertinaz combate contra quienes intentan sujetarlo. A ese ser fóbico a la definición que se sustrae en movimiento constante hay, ante todo, que detenerlo: su ausencia no hace sino acrecentar en sus contrapartes el acosante deseo (p. 721). Por eso, el primer gesto de violencia (como sucede en *Cobra*) apunta a la laceración de los pies. Son los pies los que habilitan el escape de *Colibrí*; los pies de *Cobra*, por su parte, “iban al caos” (p. 446). En *Colibrí*, esa violencia culmina con el disciplinamiento de éste, quien se apoltrona finalmente en el centro del poder dentro de la Casona, “grita y ordena” (*Colibrí* 1999, p. 782) ante un mandato que termina por imponérsele: “Volverás para quemar y destruir (...) Tomarás el poder, conocerás el placer de *ordenar*” (p. 781).

La *Wanderung* de la *Bildungsroman* supone en este caso la sumisión reaccionaria y la emergencia de un yo-otro solidario con la estructura hegemónica de poder. El “placer de ordenar” puede no obstante leerse en dos sentidos: impartir órdenes es reproducir la lógica de disciplinamiento y, paralelamente, generar un ordenamiento u organización de sentido, una escritura ordenadora. El que escribe ordena, por eso la escritura supone siempre una “guerra de escrituras” (*Colibrí*, 1999, p. 721): escritura del yo, escritura del otro, escritura del otro-en-mí y (simultáneamente) del yo-en-otro. La configuración subjetiva es una danza (al menos) dual, de ritmo y distancia siempre variables; un vals de cuyo equilibrio depende todo funcionamiento. Sin esa regulación mutua de escrituras, la *Wanderung* no es sino un derrotero en extremo errático de la materia en expansión, luego del *Big Bang*.

Por eso, en el mejor de los casos, la escritura (lo que se presentifica como orden) es una negociación entre observadores; pero también una imposición innegociable del deseo que, no obstante, reclama la comparecencia de un otro, en un doble sentido. De un otro-observador que mediatiza la presencia del sujeto; de un yo que se presenta como otro. Es “esa necesidad urgente de *ser otro* (...) lo que explica la capacidad de desdoblamiento” (*Cocuyo*, 1999, p. 826); el problema radica en que dentro de ese laberinto laborioso de espejismos y múltiples posibilidades se hace necesario un “sentido de la orientación”, para no permanecer “siempre perdido, desorientado, sin brújula interior” (p. 886). Esa orientación la da o es (en el mejor de los casos) mediatizada por el observador que hace colapsar la masa amorfa ideal en determinadas formaciones subjetivas, o bien el que reordena con su intervención la constelación de caracteres que conforman al sujeto.

En “el farrago infinitesimal de la vida misma”, en palabras de Cocuyo (p. 809), el yo es siempre otro que eclosiona en una infinita subdivisión escritural de su espectro ideal: escribir es “poder ordenar las cosas y sus reflejos” (p. 888), manifestar “algo inmaterial, indemostrable, la *emanación negra* de los hechos, como un eco borroso: eso que permanece impalpable” (p. 847). Para Cocuyo escribir(se) es dar forma a un “eco borroso” (p. 847), a “una voz lejana a la suya: la de ese otro que iba a ser más tarde, pero que ya lo vigilaba como un doble eficaz, desde la autoridad de su futuro en la cual las cosas yacen ideales, antes de ser devoradas por el presente” (p. 860).

La escritura supone hacer emerger en el presente un yo latente que se proyecta como posibilidad de futuro, escondido, que espera su arribo a la presencia. La configuración del sujeto siempre es violento recorte de las múltiples posibilidades del yo a través de la fijación que supone la escritura; al tiempo que el ejercicio escritural supone una apertura de reinscripción infinita del yo: el dilatamiento del yo en el amplio abanico de su anamorfosis, la apertura del espacio intensificado del yo a través de la profundidad de sombreado de la *trompe-l'œil*.

El excursus físico y simbólico de los personajes es, asimismo, derrotero de escritura en la que el yo toma distintas formas; porque la intervención siempre violenta del observador que supone el colapso de la infinita libertad de la función onda no puede sino corresponderse, en tanto materialización singular, con el reordenamiento y fijación de una versión de lo real por medio de la escritura personal. La escritura es acaso la única herramienta que le permite al sujeto agenciarse de esa versión de sí que trae a la presencia la relación con el universo de observadores: “La escritura (dice el narrador en *Cobra*) es el arte de recrear la realidad” y de “reconstruir la Historia” (p. 432), “de descomponer un orden y componer un desorden” (p. 435), “el arte del remiendo” (p. 439); pero por sobre todo “es el arte de la digresión” y de la “*elipsis*” (p. 431).

Esta operación de composición del yo mediante la escritura (o, mejor dicho, *como* escritura) supone necesariamente una *descomposición* del mismo que se orienta en un doble sentido: eclipse debe entenderse en términos de ruptura de la circularidad propia del alejamiento excéntrico (siempre a riesgo de extravío de su órbita) en el gráfico de doble núcleo kepleriano; así también como omisión o supresión que, en la narrativa de Sarduy, tiende al encuentro del yo a través del vaciamiento.⁸ En cualquier caso, se trata de un yo que se aleja de la trayectoria de su órbita convencional y se modula como *otro*; sea en la proyección de otra versión de sí que se ve vehiculizada por el derrotero de la *Wanderung*, o en la búsqueda de una naturaleza indeterminada pero inherente que es anterior a la configuración subjetiva. No es extraño sino habitual que estos dos movimientos, en apariencia contradictorios, sean en Sarduy más bien solidarios.

IV. UNA BÚSQUEDA REGRESIVA: LA PATRIA DE LA INDIFERENCIACIÓN

En *Cobra*, este proceso comienza lógicamente con la tortura de la travesti. Los pies de Cobra, sus “cimientos”, se pudrían como resultado de la laceración y eso la “transformaba”, su devenir se tejía en “espirales prerrafaelistas” (p. 446). El mal que carcomía por dentro, apenas amenizado por verdosos ungüentos de radiante fluorescencia, se exteriorizaba como notable deterioro y abría absceso a la “erupción *blanca*” (p. 446), el nacimiento de ese “homúculo” (p. 448), doble de Cobra, que es la Enana blanca, alias Pup (compañera en el mapa de los cielos de la estrella Sirius).

Proveniente del frondoso imaginario de la astrofísica (campo caro a Sarduy, a cuya divulgación le dedicó columnas radiales durante varios años), la enana blanca es una estrella que ha alcanzado el final de su evolución y que, por tanto, es de una densidad tal que no puede compararse con nada conocido sobre la Tierra: la materia en su interior es tan densa que una simple caja de fósforos pesaría toneladas, dice la voz narrativa en el epígrafe de *Cobra*. De todas las inventivas denominaciones, de tono curiosamente literario que esgrime el campo de la astrofísica, la elección conceptual por parte de Sarduy de la enana blanca como personaje no es por supuesto azarosa⁹. Ese yo-otro que emerge de Cobra como Enana blanca, producto de su proyección anamorfósica, supone, *en este caso*, una búsqueda de la reducción subjetiva de la protagonista. En el proceso de

su eclosión, Cobra es obligada a beber “jugos que achican” (p. 451), sometida a “enemas” (p. 467), sumergida en disolventes (p. 488). Cobra es la Enana blanca al cuadrado; y Pup es la raíz cuadrada de Cobra (p. 454). Esa estrella de máxima concentración de densidad que es Pup funciona a modo de una muñeca vudú; es precisamente una “*Poupée*” (p. 454), donde se proyectan todos los rasgos de los que Cobra debe vaciarse: “dirige ahora tu dolor hacia la enana... no es más que tu residuo grosero, lo que de ti se desprende informe. Cobra, ya el Maestro cincela tu cuerpo” (p. 493).

Atada la enana en su poltrona, la tortura de Pup (a riesgo de que los flagelos infringidos supongan el ensanchamiento de su ego más que su desaparición), tiene por objetivo despojar a Cobra a través de su doble de los excesos de su yo; ello significa dirigir su dolor hacia ese “residuo grosero” de su subjetividad que es la enana (p. 493). En esta operación se expone con potencia la dimensión del paradigma holístico que subyace a toda sensibilidad romántica. Y cuando hablo de holístico, hay que entenderlo no tanto (o no sólo) en el sentido de la reunión entre arte y ciencia, sino en la medida en que todo conocimiento que sucede por la vía ficcional supone la persecución de un inasible (el Absoluto literario, en términos de Nancy y Lacoue-Labarthe, 2012) que pone al problema gnoseológico en la órbita de lo *místico*. En los códigos de la ideología romántica, todo problema epistemológico es estético y, al mismo tiempo, religioso.¹⁰

En consecuencia, el problema del vaciamiento del yo (problema que, por otra parte, recorre claramente todas las tradiciones del pensamiento místico en general) congrega en Sarduy la utilización del aparato conceptual de la astrofísica y el universo del budismo: la búsqueda del momento anterior a la explosión inicial del *Big Bang* (origen borrado e irrastreable cuya única constatación es la presencia de un rayo fósil) y la voluntad de vuelta hacia la nada a la que aspira toda forma de la filosofía-mística oriental, evidente en su obra y ampliamente señalada (Guerrero, 1999; Kushigian, 1999; Moulin Civil, 1999; Wahl, 1999; entre otros).¹¹ El yo, acaso una manifestación singular de esa versátil luz fósil, es algo que debe ser trascendido en esa búsqueda imposible que se orienta hacia la inasible nada: “El hombre es un haz: ni sus elementos, ni las fuerzas que los unen tienen la menor realidad”, dice el Instructor en *Cobra* (p. 492). El encuentro del yo en su forma más germinal significa en *Cobra* realizar entonces una operación de vaciamiento del deseo o voluntad del yo: “para llegar al mando tendrás que pasar por la sumisión, para obtener el poder tendrás que perderlo, humillarte primero hasta donde queramos; hasta el asco (...) para que veas que el yo no soy yo, que el cuerpo no es de uno, que las cosas que nos componen y las fuerzas que nos unen son pasajeras” (p. 505-508).

En el apartado titulado “La iniciación”, aquellas figuras arquetípicas llamadas Tunda, Escorpión, Totem y Tigre, son las encargadas de conducir a Cobra por el “camino de regreso” (p. 522) que lo “envuelve sobre sí mismo” (p. 530). En ese derrotero por el que es conducido, el primer encuentro con la naturaleza más primigenia supone la anagnórisis del yo como parte de la nada. Es el reconocimiento de que todo “emana de una expansión del vacío” ondular (p. 540), lo que hace posible toda construcción subjetiva posterior por medio de la escritura. Ese primer gesto de despojo y humildad posibilita la formación subjetiva sobre bases sólidas. Porque en el principio no está el átomo (sustancia), sino la nada. Se trata, como expresa la voz ensayística en *La simulación*, de visualizar que en el centro de toda existencia “no [hay] presencia plena [...], sino una *vacuidad germinadora*”, “vacío”, “cero inicial”, “estallido inicial” de una “pura no presencia” (p. 1271-1272). La escritura es como el *Big Bang* cuya expansión infinita es manifestación de ese *ser* que surge (como el sentido deleuziano) del no-ser.

Por eso el vaciamiento es el motivo central del primer texto de la saga, *Cobra*. Lo que sigue es el largo derrotero de escritura del yo, porque sin ella el cuerpo (sinonimia de éste) es “algo indiferenciado, confundido con el fango [...] materia inerte” (*Cocuyo*, 1999, p. 906). La guerra de escrituras que está detrás de la configuración subjetiva, del yo como campo de interferencia que se genera por la intervención siempre conflictiva entre observadores, implica que toda escritura misma es una simulación; es decir: una pulsión que agrupa fenómenos disímiles que conviven en irresuelto conflicto. La *Bildung* subjetiva es direccionada por el deseo del yo de ser otro, pero también en un inevitable intercambio combinativo con el otro como entidad, digamos, materialmente exterior a sí. Saber algo acerca de ese otro, de hacia dónde conduce el camino que

me impone ese contacto singular es, como dice Sarduy (“Mudo combate contra el vacío”, 1996, p. 362), un imponderable que no podrá jamás trascender su condición incierta. Incierta es la orientación que me da el otro (sobre el cual en verdad nada sé); incierta e inestable es la configuración subjetiva, absolutamente variable según la constelación de otros que lo definan por su cercanía.

El sujeto como átomo, como caracterología estable traída a la presencia por el observador, es tan precaria y fugaz (real y al mismo tiempo irreal) como la realidad misma para el budismo: depende de la comparecencia aleatoria y efímera de otredades que revisten la misma “esencia”. El sujeto se despliega en (y como) la escritura misma. Es, cual el universo mismo que contempla la tradición romántica, Poesía Universal Progresiva que se desarrolla en sus múltiples formas en el derrotero de la *Wanderung*, pero que tiene como referente insoslayable ese inasible origen que el poeta jamás dejará en el olvido. En este caso, la esencia primigenia del yo –y de ahí la reunión entre filosofía oriental y romanticismo que puede leerse en Sarduy– remite a un Absoluto cuyo carácter de indeterminación no se parece tanto al ser como al no-ser; es, como apunta Sergio Givone (2001), un anhelo que tiene por objetivo la *nada*.

V. UNA REALIDAD HOLÍSTICA SIN BINARISMOS

A través de ese recorrido de formación subjetiva, Sarduy propone una idea epistémica de sujeto que reúne, en el horizonte de una ideología romántica holística, elementos que lee como afines entre ciencia, arte y religión. Este sincretismo, que aúna pero al mismo tiempo no aplaca el conflicto de los universos conceptuales que lo componen, se encuentra al servicio del trazado de una idea de sujeto que trasciende los binarismos propuestos por la Modernidad, como detecta con agudeza crítica Kushigian (1999): la expiación del deseo y la disolución mística del yo supone extinguir la dualidad, la identidad es una escritura que delimita un cuerpo más allá de las oposiciones binarias y, en ese punto, el sujeto sarduyano condice en sus fundamentos con varias voces emblemáticas del pensamiento sobre lo *queer* (Butler, Preciado, y otros) que tanto le deben a las corrientes postestructuralistas con las que Sarduy mantuvo fluido contacto en la órbita de su participación en la revista *Tel Quel*.¹²

La literatura de Sarduy coincide en sus formulaciones ontológicas con este vector de reflexión teórica, pero también con el paradigma romántico que propone un sujeto en incesante formación; y de ahí que esta idea en torno a la deconstrucción de lo binario en Sarduy esté en el contexto de reflexión que la autora realiza en torno a la *Bildungsroman* en su narrativa. Aquella trascendencia de las compartimentaciones genéricas en todo sentido que inicia el romanticismo, se radicaliza aquí como propuesta de un sujeto que trasciende cualquier tipo de binarismos. El sujeto es postulación plástica, estética, versátil y móvil, presentación finita siempre renovada y renovable de un infinito que sólo puede presentarse por la vía cosmética. De ahí que para Sarduy escribir a le travesti no signifique meramente la visibilización política de una figura marginal, sino una postulación ontológica de mayor alcance. Se trata de exponer que el sujeto *es* esencialmente travesti, porque en su potencialidad de despliegue total desafía y amplía constantemente sus propios límites; de visualizar un sujeto cuya naturaleza hipertélica le travesti como lo conocemos netamente asume, explota y expone en todo su esplendor.¹³

En síntesis, estamos hablando de una concepción ontológica radicalmente alejada de aquella que subyace al sujeto átomo-mónada, que instaurara epistemológica y culturalmente la física clásica determinista newtoniana, y con la cual el romanticismo tanto discutiría en el momento de su surgimiento histórico. Hilando incluso un poco más fino, diría que Sarduy propone una ontología subjetiva atada a los avatares de variabilidad que supone la injerencia del observador, siguiendo con el paradigma de la mecánica cuántica que se inaugura en el siglo XX, el cual complejiza (como se argumenta en *Nueva inestabilidad*) el modelo desestabilizante del barroco. Curiosamente, una vez más resulta interesante señalar la deuda evidente y reconocida de figuras como Deleuze, Derrida, Simondon (e incluso Lacan) respecto del universo conceptual de la física subatómica; como así también la reapropiación productiva que por esta vía tangencial hicieron

las teorías *queer*, en su notable ejercicio deconstructivo de la matriz binaria que viene modulando nuestra episteme occidental desde hace siglos.

Buscando traducirlo en imágenes (a la que nuestra comprensión siempre tanto agradece), diría que si en Sarduy convergen naturalmente en un modelo holístico todos estos vectores (romanticismo, física cuántica, mística oriental, postestructuralismo y, directamente relacionado con éste último, teorías *queer*), es porque cada uno desarma desde diferentes ángulos, en un mancomunado esfuerzo no concertado, el binarismo que fue el pilar del paradigma de la mecánica clásica. Después de todo, Sarduy no está desde su óptica sino leyendo soslayadas resonancias que existen entre todo aquello que la Modernidad disciplinadora decretó escindido, evidentes *retombée* que permanecen para nosotrxs en un punto ciego en gran medida por la imposibilidad de sortear las diferencias de registro, precisamente, “disciplinarias”. Hablando en criollo, todo en su obra forma parte de un mismo gran problema: el trazado de una ontología comprensiva e inclusiva de todos los órdenes simbólicos que conforman el universo humano, que saque al sujeto de su binarismo atomista, de aquella ontología materialista clásica de estancada rigidez.

Esta propuesta holística nos remite directamente a una ideología romántica que, lejos de ser epistemológicamente aséptica, muestra a la literatura como usina productora de ontologías potentes que son al mismo tiempo del terreno de la filosofía. El monopolio del conocimiento es de la ciencia, pero parece que la literatura se cuele una vez más por la ventana. Con su libertad absoluta monta un laboratorio clandestino a pura fuerza de ficción, en la que lo estético y lo epistémico colaboran en la conformación de una ontología de mundo que no podría sino redundar en una apuesta política. No hace falta agregar que ese es un gesto profundamente romántico.

REFERENCIAS

- Arnaldo, J. (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Editorial Tecnos.
- Arriarán, S. (2010). La teoría del Neobarroco de Severo Sarduy. *Actas del XXXVIII Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana. Independencias: Memoria y Futuro*. Universidad de Georgetown.
- Benz, E. (2016). *Mística y romanticismo. Las fuentes místicas del romanticismo alemán*. Siruela.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. (Trad. Silvina Mari). Taurus.
- Bortoft, H. (2021). *La naturaleza como totalidad. La visión científica de Goethe*. (Trad. Antonio Rivas). Atlanta.
- Cunningham, A. y N. Jardine. (1990). *Romanticism and the Sciences*. Cambridge University Press.
- Díaz, V. (2011). Apostillas a El barroco y el neobarroco. En S. Sarduy (Ed.), *El barroco y el neobarroco* (pp. 50-109). El cuenco de plata.
- Díaz, V. (2015). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires].
- Gil, L. y Iturralde, I. (1991). Visión cosmográfica en la obra de Severo Sarduy. *Revista Iberoamericana*, 57(154), 337-342.
- Givone, S. (2001). *Historia de la nada*. (Trad. A. González y D. Oros). Adriana Hidalgo Editora.
- Gode von Aesch, A. (1947). *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Espasa Calpe.
- Guerrero, G. (1999). La religión del vacío. En S. Sarduy (Ed.), *Obra completa* (Vol. 1, pp. 1347-1382). ALLCA XX.
- Iribarren Fombona, J. R. (1991). La poética “cuántica” de Severo Sarduy; una lectura de Big Bang. *Mester*, 10(1), 39-49.
- Knight, D. (1986). *The Age of Science*. Basil Blackwell.
- Kulawik, K. (2015). Las múltiples facetas del travesti. La dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17(1), 207-244.
- Kushigian, J. A. (1999). Severo Sarduy, orientalista postmodernista en camino hacia la autorrealización. Une Ménagerie à trois: *Cobra, Colibrí y Cocuyo*. En S. Sarduy (Ed.), *Obra completa* (Vol. 2, pp. 1605-1618). ALLCA XX.

- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.-L. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. (Trad. C. González y L. Carugati). Eterna Cadencia.
- Malfatti, G. (2021). La jerarquía del saber. En H. Piccoli y G. Colussi (Comps.), *Ensayos de filosofía romántica de la naturaleza*. Serapis.
- Martínez, L. (2019). *La doble rendija. Autofiguras científicas de la literatura en el Río de la Plata*. Prometeo.
- Martínez, L. (2022). Sobre la anticipación en la literatura. Chuy. *Revista de estudios literarios latinoamericanos*, 9(12), 95-123.
- Martínez, L. A. (2015). Ciencia, signo y racionalidad barroca. En A. Bottinelli, C. Gainza y J. P. Iglesias (Eds.), *Dinámicas de la exclusión e inclusión en América Latina. Resistencias e identidades* (pp. 221-248). LOM.
- Moulin Civil, F. (1999). Invención y epifanía del neobarroco: Excesos, desbordamientos, reverberaciones. En S. Sarduy (Ed.), *Obra completa* (Vol. 2, pp. 1649-1678). ALLCA XX.
- Poratti, A. (2000). Grecia o la ausencia del mito. *El pensamiento antiguo y su sombra*. Eudeba.
- Richardson, A. (2004). *British Romanticism and the Science of the Mind*. Cambridge University Press.
- Ríos de los, V. (2006). La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy. *Alpha*, (23), 247-258.
- Sánchez Robayna, A. (1999). El ideograma y el deseo. En S. Sarduy (Ed.), *Obra completa* (Vol. 2, pp. 1551-1570). ALLCA XX.
- Santucci, S. (2013). Modos de la imagen en *Big Bang* de Severo Sarduy. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 15(1), 201-218.
- Santucci, S. (2021). *Heredar cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy*. Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.
- Sarduy, S. (1996). Mudo combate contra el vacío: conversación con Severo Sarduy. / Entrevistado por Ana Eire. *Revista de literatura hispánica*, 1(43), 361-368.
- Guerrero, G. (1999). Reflexión, ampliación, cámara de eco: entrevista con Severo Sarduy. En S. Sarduy, *Obra completa* (Vol. 2). ALLCA XX.
- Sarduy, S. (1999). *Barroco*. En G. Guerrero y F. Walh (Eds.), *Obra completa* (Vol. 2). ALLCA XX.
- Sarduy, S. (1999). *Cobra*. En G. Guerrero y F. Walh (Eds.), *Obra completa* (Vol.1). ALLCA XX.
- Sarduy, S. (1999). *Cocuyo*. En G. Guerrero y F. Walh (Eds.), *Obra completa* (Vol.1). ALLCA XX.
- Sarduy, S. (1999). *Colibrí*. En G. Guerrero y F. Walh (Eds.), *Obra completa* (Vol.1). ALLCA XX.
- Sarduy, S. (1999). *La simulación*. En S. Sarduy (G. Guerrero y F. Walh Ed.), *Obra completa* (Vol. 2). ALLCA XX.
- Sarduy, S. (1999). *Nueva inestabilidad*. En G. Guerrero y F. Walh (Eds.), *Obra completa* (Vol 2). ALLCA XX.
- Smith, J. (2021). *Irracionalidad. Una historia del lado oscuro de la razón*. Fondo de Cultura Económica.
- Wahl, F. (1999). Severo de la rue Jacob. En G. Guerrero y F. Walh (Eds.), *Obra completa* (Vol. 2, pp. 1447-1550). ALLCA XX.

NOTAS

- 1 A pesar de que Platón expulsa a los poetas del gobierno en la *República* y condena como es sabido a todo saber de la *doxa* a través de la crítica sofística, le reserva un lugar destacado al relato como instancia de presentación de la verdad (reivindicación que seguirá por otro lado presente en la literatura romántica bajo el concepto de *Märchen*, que desarrollo a continuación). El relato, bajo la forma descripta como “mito platónico” (diferente del mito clásico entendido en oposición al *logos*), es propuesto por Platón (*Gorg.* 523a y *Rep.* [mythos, 621b8]) como “verdadero en un sentido decisivo [...] para comunicar su verdad más alta, que por serlo debe ser mostrada, no demostrada”. (Poratti, 2000, p. 14).
- 2 El problema de la colaboración entre arte y ciencia que es inherente al romanticismo alemán e inglés se encuentra de forma ya clara en el *Sturm und Drang*, en especial en la obra de Goethe. Para un panorama comprensivo del tema sugiero consultar el texto de Henri Bortoft (2021). También, los trabajos clásicos de Alexander Gode von Aesch (1947), David Knight (1986), Andrew Cunningham (1990) y Nicholas Jardine, Alan Richardson (2004), Miguel de Asúa y, el recientemente publicado, libro de Justin Smith (2021). El corpus ensayístico de filosofía romántica de la naturaleza de donde se desprende este problema general (y sobre el que trabaja Gode von Aesch) ha sido por fortuna hace poco

traducido y compilado (Piccoli y Colussi). Para ampliar, por su parte, sobre la relación arte-ciencia en Sarduy consultar los textos de Luz Ángela Martínez (2019), Gil e Iturralde (1991), Arriarán (2010), Iribarren (1991) y Díaz (“Apostillas” 2011).

- 3 La voluntad romántica totalizante, que se traduce como desdibujamiento de los límites entre arte y ciencia, se percibe asimismo en otros aspectos de la obra de Sarduy. No sólo en el cultivo abarcador y siempre problematizante que realiza de los géneros literarios; sino respecto a su idea del poema como ideograma (Sánchez Robayna 1999) o, en términos generales, del poema como imagen (Santucci, 2013 y 2021).
- 4 Es destacable que para ciertos exponentes de la filosofía romántica de la naturaleza la elipse kepleriana, y su consecuente ruptura de la circularidad ideal, fue leída en términos de “*jeroglífico fundamental de la mathesis jerárquica*”; es decir: jeroglífico de la división-uniión entre lo ideal y lo real (Malfatti, 2021, p. 98). Para Giovanni Malfatti, el modelo elíptico no es un mero artificio teórico del hombre sino un símbolo que presenta la ruptura del “huevo cósmico” ideal y la duplicidad de la vida; la cual, en el proceso de individuación fragmental, se aleja de la zona de indiferencia original y simultáneamente la reproduce como forma en el proceso de limitación vital. La forma elíptica es exclusión del círculo, al tiempo que “presenta en toda la humanidad individual una perdurable figura originaria idéntica, que nos recuerda su *principium individuationis*” (2021, p. 104).
- 5 Posteriormente, en su tesis doctoral, Valentín Díaz (2015) también analizará el problema del barroco en Sarduy, siguiendo a Benjamin, en el horizonte conceptual del romanticismo alemán.
- 6 Santucci relaciona esta voluntad hipertélica de la escritura (más precisamente poética) en Sarduy “con *un más allá de la misma* asociado a la imagen. Sus versos escriben: está buscando un *cuadro*, una imagen, una *forma donde prolongarse*” (2021, p. 40; cursivas en el original).
- 7 Para ampliar sobre los antecedentes de construcción ficcional de ontologías a partir de apropiaciones de principios de la física cuántica consultar Martínez (2019). Resumidamente, para la física subatómica que se inicia en el siglo XX (y cuyos referentes Sarduy cita en *Nueva inestabilidad*) la materia ya no se encuentra dividida en átomos como sucedía en el modelo materialista clásico, sino que está en un estado de entrelazamiento que hace difícil que pueda sostenerse la dicotomía clásica sujeto-objeto a nivel teórico. Incluso la presentación corpuscular de la materia (dividida en partículas) depende de la presencia del observador bajo la forma de dispositivo de medición. De ahí que la física cuántica proponga que a un nivel subatómico la materia se comporta dualmente, como onda y como partícula.
- 8 En el corpus de ensayo ya mencionado, Sarduy realiza una evidente operación de reemplazo entre “elipsis” (concepto gramatical que implica una supresión semántica) y “elipse” (término propio de la mecánica celeste de Kepler que es utilizado para describir la trayectoria de un cuerpo respecto de otro). No es sin duda nada inocente que Sarduy hable en sus ensayos de “elipsis kepleriana” en lugar de “elipse”.
- 9 “La ciencia -la cosmología- es la ficción de hoy, y su universo es mucho más novelable que el parco imaginario de la ciencia ficción. El terreno de metáforas por el que avanza la cosmología para llegar a constituir su inconcebible imagen final está plagado de seres tan vistosos como las enanas blancas, las enanas negras, las gigantes rojas, las viajeras azules y los huecos negros. Por otra parte, para domesticar la imagen global, para hacerla visualizable, los cosmólogos han acudido sin reparos a la miniaturización caricatural, dando al universo, gracias a las *maquetas*, los rasgos afectuosos de lo más cotidiano...” (*Nueva inestabilidad*, 1999, p. 1366).
- 10 Son múltiples los trabajos que se abocan a la evidente relación del romanticismo respecto del problema de conocimiento de lo inasible que propone la mística como paradigma. Además del texto clásico de Isaiah Berlin (1999), que reseña la impronta del pietismo en el modelo del romanticismo de Jena, resulta insoslayable para reponer este universo relacional el trabajo de Ernst Benz (2016).
- 11 Dice Sarduy a propósito de este problema en *Nueva inestabilidad*: “Noción, hay que reconocerlo, no podría ser más derrideana: el origen se encuentra borrado, tachado, ha desaparecido como materialidad -como «estado puntual»-, y sin embargo se manifiesta, adviene a la presencia como *marca*, en la irradiación opaca de una *luz fósil*. Traza del origen obturado e insituable, presente en todo sitio -el rayo fósil es detectable en todas las direcciones del universo y perfectamente invariable- y eterno como su ausencia de fundación” (1999, 1374, resaltado en el original)
- 12 Krzysztof Kulawik (2015) lee asimismo la problematización del sentido unívoco de la identidad (el desplazamiento en las construcciones de espacio, sexo, nación, cultura en la narrativa de Sarduy) en términos de una deconstrucción de los binarismos en la que anudan características de la narrativa neobarroca con problemas propios de la postmodernidad.
- 13 Esta hipótesis se encuentra en sintonía respecto del planteo de Moulin Civil (1999): en el travestismo neobarroco de Sarduy hay una trascendencia utópica de la dicotomía ser-parecer. Le travesti utiliza una tercera vía, la “desaparición”, en una operación en la que la materialidad del cuerpo es a priori espacio abierto e infinito, libre de clausuras.