

UCLA

Mester

Title

La poética "cuántica" de Severo Sarduy; una lectura de *Big Bang*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7wc5x1vr>

Journal

Mester, 20(1)

Author

Iribarren, Jacinto R. Fombona

Publication Date

1991

DOI

10.5070/M3201014124

Copyright Information

Copyright 1991 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La poética “cuántica” de Severo Sarduy; una lectura de *Big Bang*

En *Big Bang*¹ de Severo Sarduy hallamos un texto orbitado por grabados e ilustraciones en una puesta en escena seductoramente compleja. Un texto con el que Sarduy muestra sus teorías sobre el barroco y el neobarroco “leyendo” la cosmología moderna del modo que lo hicieron los “barrocos” del Siglo de Oro. Sería fácil comparar la obra en sí con un ángel de Tiépolo sacando la pata del techo de una capilla italiana: un *trompe-l’oeil* que simula elementos de la cosmología moderna y de la cuántica. Esto quiero apuntar en esta nota, ejemplos de lecturas en las cuales el texto invita al lector a una poética de la cuántica abriendo al mismo tiempo otro universo, situado en el que sería el polo virtual de la elipse barroca.

Big Bang nos presenta textos simultáneos, paralelos, en castellano y francés, con los cuales abre una serie de posibilidades de lecturas en un juego (neo)barroco de elisiones: el poema busca una lectura de la cosmología contemporánea (la teoría de Lemáître sobre el origen del universo) mientras simultáneamente señala al proceso de esta lectura como poema mismo. Pensado en el sistema kepleriano del barroco, la elipse como modelo, un foco de la elipse lo ocupa la génesis del universo, presencia gigante en el foco solar, mientras el otro lo ocupa este proceso de señalar o de apuntar del poema como lectura y por lo tanto espejo de sí mismo: el reflejo en el foco lunar.

Podemos primero suponer que cada una de estas versiones es reflejo de la otra; pero versión en el sentido de verter nos hace preguntar ¿reflejo, vertido de qué? Los dos textos pueden ser dos imágenes, independientes la una de la otra, y la simetría de su puesta en escena es sólo relativa a nosotros como lectores u observadores; son imágenes unidas por una fuente. Una vez “emitidas,” cada versión se refiere a su emisor o fuente independientemente de su versión vecina en el *otro lenguaje*. Ello a pesar

del lector que observa, "lee," estas dos versiones y remite la una a la otra, preguntando a veces por un "original" sin percatarse de la primera elisión de la obra, la fuente de estas versiones: el autor (o autores, para insistir en la duplicidad e incluir a Ramón Alejandro).

Ahora, ¿en qué consiste ese *otro lenguaje*? Esa duplicidad del poema que señala continuamente hacia un "otro" funciona como mecanismo de contraste, una alteridad que hace cuestionar la mismidad que implica el reflejo: ¿el texto en castellano es el "mismo texto" en francés o es más bien "otro texto"; el texto científico "difiere" del texto poético o son ambos poesía o ciencia? Sarduy señala en sus ensayos sobre el barroco, refiriéndose a la especularidad de los elementos del juego barroco, que la estructura de la obra "no es un simple parecer arbitrario y gratuito [es] al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento—ser a la vez totalizante y minucioso" (*Barroco* 102; "El barroco" 167-8). Ese "otro" trabaja con el reflejo (e incluso reflexión) de ese "uno" que escribe, edita o lee; la codificación de la obra barroca pretende, precisamente mediante ese espejo, alcanzar esa totalidad de la que habla Sarduy al tiempo que se recrea en ese mismo proceso condenado al fracaso. Un fracaso que en *Big Bang*, como mostraré más adelante, nos lo presenta la física cuántica.

El juego más interesante en *Big Bang* lo realizan las dicotomías que hallamos en su puesta en escena; el polo castellano/francés es sólo una de éstas. Estas dicotomías funcionan mediante oposiciones o diferencias a las que nuestra posición de observadores (lectores) contamina de simetría especular; el poema, como fenómeno observable, se transforma en el juego barroco de los espejos, es *Las Meninas* de Velázquez y el "original" del *Quijote* (Sarduy, *Barroco* 78-83). Pero observaciones definitivas o absolutas no existen.

Una descripción de la primera edición de *Big Bang* nos servirá para entender en qué consiste esta serie de polos. En el texto, castellano y francés se oponen uno al otro, incluso físicamente: la versión en castellano se halla siempre (con la excepción del título) en la página izquierda, frente a frente, en especial con el libro cerrado, a su contraparte en francés. El libro cerrado es el borgiano libro de arena en el que toda observación es posible y no repetible; es también el momento en el que estas versiones se anulan por contacto invitando a otra lectura radial de la obra, antes de abrir el libro y enfrentárnoslo no hay diferencia posible, pues no se ha realizado observación alguna, sin embargo al abrirlo nos responsabilizamos de nuevas realidades.² Es la interacción entre lo observado y el observador, un proceso que según la física contemporánea afecta a ambos.

Los textos que forman *Big Bang* nos dan otra de sus dicotomías; a un lenguaje "científico" de lo que parecen ser artículos especializados se le opone un lenguaje literario o bien no-científico: un polo formado por lo

universal, la ciencia, y lo individual, la poesía. Pero poesía sólo en una primera taxonomía. A estos lenguajes, al oponerlos, se los hace dialogar para que al final, como Sancho y don Quijote, la poesía hable como la ciencia y ésta como la poesía. Sarduy nos muestra de esta manera, que clasificar *Big Bang* debe limitarse a mencionar su estilo neobarroco.

Otro polo lo forman la impresión en redonda y bastardilla de los textos. Un polo que marca los "saltos" del poema entre sus elementos. Saltos que nos llevan de un estado a otro dentro de la obra; estados caracterizados por el "valor" de estos polos. ¿Dónde "estamos"? en la obra es una cuestión que puede responderse observando dichos valores; francés/redondilla implica por ejemplo un texto poético . . . pero, y éste es otro de los juegos cuánticos, ¡sólo con cierta probabilidad!

Cabe asimismo incluir la dicotomía más problemática de todas, la del polo escritor/lector, el elemento más dramáticamente pasivo dentro de esta serie y que, justo por esa pasividad, resultará el más subversivo. Pasivo porque el lector como observador está ya marcado por este estado observable que es la obra: hemos echado las suertes; de todos los resultados posibles nos enfrentamos a éste, atados a una de múltiples realidades; mas la obra apunta continuamente hacia ese proceso que la generó, asombrando al lector con estos malabares.

Son éstos los elementos que forman la obra y con los que el poema trabaja: dos objetos, ciencia/poesía, en escena con las dicotomías castellano/francés y bastardilla/redonda en el esquema del macro/microcosmos. Parte de este juego especular de lo barroco se origina en el problema del lenguaje y el signo, caracterizado por el lugar común del lenguaje como "espejo del alma," y llevándonos hacia el planteamiento heideggeriano de la poesía como límite del lenguaje y de éste en los límites del universo.³ Obra especular que apunta otra vez hacia la física y al experimento de Michelson y Morley que, con espejos, comenzó la revolución que llevó a la física de este siglo a cuestionar una realidad que la eludía.⁴

Implícito en estas dicotomías existe un intento de subvertir, mediante versiones o *vertidos*, un sistema de lectura o razonamiento mostrando su esqueleto; la serie sí/no, cero/uno, yo/ello, que codifica nuestra realidad. Como esqueleto, no es sólo soporte o estructura, sino que al mismo tiempo espanta con la imagen de lo interior. Quevedo desnuda la maquinaria del amor con el verso visceral: "Médulas, que han gloriosamente ardido,"⁵ que como Sarduy muestra la maquinaria del pensamiento o de una forma de pensar a la víctima de este espanto, su lector; víctima y victimario es así un esquema con el que trabaja el polo lector/escritor; una lectura del rol del autor como foco solar, emisor, articulado con el lector como foco lunar, el receptor, dentro de un esquema de poder dado por la emisión y su reflejo, el texto y su versión. Podemos ver en esta serie especular que

hemos planteado el juego barroco del que hablan Sarduy y Emir Rodríguez Monegal, la elisión del significante de un significado, invitación a una lectura radial: *Big Bang* nos presenta el esqueleto, una estructura desnudada por esta ausencia aunque virtual de contexto, apuntando continuamente a un *algo* que nos dé la clave de la lectura. Clave que Sarduy mismo propone inferible en sus ensayos sobre el barroco: la oscuridad de la obra barroca no es tal que la condene a la ininteligibilidad; al contrario, trabaja como el azogue del espejo, su función consiste en oscurecer la base, el sustrato, con el fin de permitir la observación (*Barroco* 102). Una observación que llamaríamos de segundo grado pues ésta no se produce sin una conciencia de sus mecanismos.

El texto de *Big Bang* insiste de manera casi sospechosa en un juego especular. Como el mimetismo exacerbado del travesti, *Big Bang* aparece sumergida en esta semiología del barroco, transparencia sospechosa que nos invita a seguirla en lectura radial.⁶ Tras los primeros textos científicos donde describe la teoría del *big bang* para el nacimiento del universo, se produce el primer salto de lo universal del cosmos a lo individual, saltos que como indiqué ocurrirán constantemente en el poema. Con ellos dejamos el macrocosmos y la infinitud para entrar, irrumpir casi, en el microcosmos del individuo.

El primero de estos saltos nos lleva al poema III, "Isomorfia," título que nos invita a una lectura inevitablemente radial de este poema y de toda la obra. Isomorfia, "de la misma forma," nos inyecta en el microcosmos la historia del universo y de la génesis del universo pasamos a otro instante germinal, el del encuentro con el "aguardador desnudo",⁷ encuentro radialmente homosexual y casi clandestino, "En los baños del Hotel de la Confianza." E isomorfia forzada del semen en la pared, "La leche en la pared: punto denso, signo blanco que se dilata," y el estallido inicial que dio origen al universo, el *big bang* como instante seminal. *Isomorfia* y *homosexual*, palabras con las que podemos ir de una a otra con un juego trivial de significados, juego además autorizado por la elisión barroca del poema.

El primer encuentro del individuo, el autor-poeta, se nos ofrece a través de un encuentro entre cuerpos isomorfos, encuentro a la vez isomorfo al instante inicial que originó lo universal: la semilla en la pared/el universo en expansión y, más tarde como en el poema "Luz fósil," la Vía Láctea.

"Homosexual" es una elisión del texto pero es creada por esta órbita que "Isomorfia" establece. Elisión también la del sujeto, el autor no asume esta persona del *Yo* que narra como si fuese de uno u otro sexo; pero ese *Yo* que simula desaparecer bajo el impermeable del poema juega con el onanismo de la escena para transformarse en otro de los significantes privados de significado que la elipse barroca orbita.

Otro elemento que de este juego de dicotomías aparece en "Isomorfia"

lo hallamos al final del poema; éste está fechado en *Tixnit/Barbès-Rochechouart*: Marruecos/París-el Metro, el polo Oriente/Occidente que es el título del poema XVII que cierra el texto. Un final que nos remite nuevamente al comienzo; en éste el verso “*gestos reflejados*” nos devuelve nuevamente al mecanismo especular de la obra toda como reflejos de otros gestos, otros textos del mismo Sarduy que aparecen (o se reflejan) en *Big Bang*.⁸ También es *Tixnit/Barbès-Rochechouart* la imagen del Metro, la comunicación subterránea, oscurecida pero posible que se realiza mediante el texto barroco. Y como el tiempo comienza con “*Un silencio. Una risa,*” tras la imagen seminal de “*Isomorfia*” el tiempo también termina con el último verso de “*Oriente/Occidente*”:

*el tiempo ha terminado
vuelve a dormirte*

Una clausura que cierra la órbita que comenzó con el origen de los tiempos en un gesto que ordena el final del tiempo: la imagen retocada del *big bang* pues fuera de éste (de la obra o del universo) el tiempo es indefinible.

Severo Sarduy plantea en su estética la resonancia o *retombée* del pensamiento científico y, en especial, de la cosmología en la obra de arte (*Barroco* 13–14). Esta resonancia es fundamental para el arte barroco, pues éste “lee” en sus obras la cosmología vigente como expresión de una de sus características básicas: la proliferación que aspira a la totalidad. En *Big Bang* la cosmología vigente es precisamente ésa, la teoría de Lemaître del universo que se originó en una explosión inicial y continúa expandiéndose. Pero la cosmología del barroco en *Big Bang* no es la órbita elíptica de Copérnico reflejada en la composición de *Las hilanderas* de Velázquez o la elisión del rey en el teatro de Calderón como foco ausente de esta órbita; *Big Bang* nos lleva directamente a la física cuántica y el problema de los sistemas autorreferenciales: la “crisis de la realidad” del pensamiento del siglo veinte.

La explosión inicial que originó el universo se explica como un “salto cuántico,” un paso (instantáneo) de un estado de la materia a otro. La física de estos quanta o cantidades se basa en las observaciones de fenómenos físicos mediante mediciones hechas a las partículas atómicas (procedimiento que no resulta particularmente herético en el sistema newtoniano). Pero a este nivel todo aparato de medición, toda medida, constituye una interferencia en la realidad que se desea medir; como toda medida implica una necesidad de llevar una realidad a un lenguaje, el aparato de medición sólo proporciona una lectura (o escritura) indirecta de las propiedades de las partículas, una semiología condenada a ser incompleta ya que al asumir que es posible representar un sistema sin ser parte de éste, interfiere o se impone a una “realidad” o “estado natural” de la materia.

Hablar incluso de partículas y quanta resulta paradójico pues la materia

(esas “partículas”) se comporta en ocasiones como vibraciones u ondas portadoras de energía cuyo comportamiento determina ciertas cualidades, los quanta o números cuánticos, mientras en otros casos esas partículas dejan de ser ondas de energía y poseen una masa determinable. Esos objetos cuyo comportamiento parece polarizarse entre ser materia o ser vibraciones son los quones que según la física cuántica constituyen el universo. Fue el comportamiento de los quones, como partículas cuando son observados y como oscilaciones cuando no hay observación, lo que llevó a los físicos a cuestionarse el acto de observación, la medición de los atributos del objeto físico. Para la física cuántica estos atributos no son independientes unos de otros sino que existen en pares de atributos “conjugados.” En estos pares, la medición de un atributo determina la precisión con la que podemos “conocer” el otro, su conjugado. Éste es el principio de indeterminación de Heisenberg: no hay certeza posible en la medición de los atributos conjugados; aquí es donde se derrumba la “realidad” del universo newtoniano entrando en esa “crisis” de la certidumbre.

Una novel interpretación de lo real es el resultado de la cuántica y el principio de indeterminación. La física se ha sumergido en el problema del lenguaje para quedar, como apunta Niels Bohr, suspendida en él. Explicar, como propone la cuántica, los eventos como estadísticas implica suponer los estados observables del universo como realizaciones de un proceso aleatorio. Es el Dios jugando a los dados que tanto molestó a Einstein, de cuya teoría de la relatividad general deriva la cuántica. El debate sobre la interpretación de la cuántica ha sido constante a lo largo de este siglo. Una tendencia mantiene que no existe una realidad subyacente sino que ésta es creada por la observación, otros proponen que la realidad es un Todo indivisible (la llamada postura Taoísta),⁹ otros que la realidad consiste de “realidades paralelas” multiplicándose con cada decisión,¹⁰ otros que la realidad obedece a una lógica cuántica no humana, otros al borde de la desesperación afirman que el universo es real y hecho de objetos ordinarios (¡y punto!), otros que la realidad es creada por la conciencia, otros que la realidad es una dupla (o dúplex) aristotélica donde potencia y realidad coexisten . . .¹¹ Un debate que busca hacer real un universo que se desmaterializa. Un saber “pulverizado” por la paradoja de la autorreferencialidad que hace de toda observación o lectura, culpable de interferir, de ser parte del fenómeno mismo.

Aquí encontramos los planteamientos de Sarduy sobre el neobarroco como el reflejo de una ciencia del “destronamiento y la discusión,” reflejados en la ciencia misma de este siglo (“El barroco” 183). Las rejas de Herrera lanzándose al infinito, multiplicándose en floras imposibles, parece ilustrar la interpretación de Hugh Everett de un universo que juega

a todas sus posibilidades, la *exhaustio* del barroco como la realidad de estos múltiples universos.

Otro resultado importante para la lectura de *Big Bang*, que además no simplifica el debate de la física, lo hallamos en el llamado teorema de Bell. Éste prueba, independientemente de la cuántica (por ello es un teorema), la no-localidad de la realidad. Localidad es una función de la distancia, las cuatro fuerzas conocidas que explican los eventos físicos disminuyen proporcionalmente a la distancia entre los cuerpos que interactúan. Proponer una interacción no-local implica entonces suponer que estos cuerpos actúan el uno sobre el otro de modo inmediato, no mitigado ni mediado.

El teorema de Bell es además un resultado sobre lecturas. Éste en su forma más simple se refiere a las observaciones que dos observadores, a gran distancia uno del otro, realizan de una emisión equidistante a ambos. La no-localidad resulta del hecho comprobable que la proporción de “errores” en las lecturas de uno y otro observador muestra que estos errores no son independientes, que, una vez emitido el mensaje en dos direcciones opuestas, los errores en las observaciones resultan de mensajes que permanecen “conectados,” ligados por un proceso de comunicación que contradice la suposición de localidad.¹²

Llegamos a la obra cuántica. Una lectura de *Big Bang* usando versiones de la cuántica es quizás como la cuántica misma una lectura falsa que le impone al texto y a la obra una forma que no posee, pero que como la cuántica en la física moderna parece funcionar dentro del universo sarduyano.¹³

Big Bang se presenta en estados que, para usar el lenguaje “científico,” llamaré cuánticos; aquellas polaridades de los idiomas castellano/francés, los lenguajes enfrentados de ciencia/poesía, ambas representadas físicamente por la impresión en bastardilla/redonda, son los elementos que caracterizan estos estados de la realidad. He mencionado cómo el texto “salta” de uno de estos estados a otro marcándolo por la observación de la impresión; por ejemplo, el texto “científico” en castellano aparece impreso en redonda mientras su vecino en francés está impreso en bastardilla. El “salto” dentro de estos idiomas de un lenguaje a otro estará siempre marcado por la impresión opuesta. Éste es el paralelo más simple entre el modelo cuántico y la versión sarduyana: estados de una realidad que dependen de la observación y la realidad descrita por sus atributos, las observaciones.

Para ilustrar cómo trabaja el teorema de Bell dentro de la lectura cuántica de *Big Bang* veamos en el poema XIV, “Simetría bilateral,” esa conexión no local que plantea el teorema y una de las interpretaciones de éste en la cuántica que propone un universo totalmente conectado,¹⁴ una

interpretación que sola constituye una justificación a partir de la física moderna de *Big Bang*, el instante germinal al que el título nos refiere una todos los fenómenos universales. De una forma determinista una ciencia y poesía, lo macro y lo microcósmico en una realidad que lo es Todo. Cualquier fenómeno en un lugar del universo afecta, por distante que éste se halle, fenómenos con los que comulga desde un origen; la teoría del *big bang* propone un instante en el que Todo era Uno, un instante Alfa y Omega como el de Teilhard (compañero de orden de Lemaître), un instante que une por siempre lo universal y lo individual como corolario del teorema de Bell.

El poema “Simetría bilateral” ilustra este proceso de atadura mediante la lectura (el teorema de Bell es sobre todo un resultado sobre la lectura). La simetría bilateral que el título indica no existe en rigor, la simetría sugerida por el libro abierto tomando como eje del poema el lomo del libro desaparece tras la primera ojeada y una comparación de las dos versiones sólo nos devuelve “errores”; omisiones o adiciones de un texto al otro: no hay paréntesis, por ejemplo, en la versión en francés, el color naranja del castellano, marcado además por guiones, desaparece de la versión francesa y el “*pelo quemado*” se convierte en “tierra.” La única simetría posible la da la fuente del poema, el autor emisor de estos dos mensajes cuyo “original” resulta irrecuperable al haberse contaminado de “errores” con cada versión, errores que sin embargo pertenecen a la observación de ambas versiones. La no-localidad del teorema de Bell explica cómo esta contaminación no sucede ni puede suceder para sólo una de estas versiones, las divergencias entre ellas nos remiten a su emisión original, pérdida e irrecuperable y que nos deja como lectores en la necesidad de poder sólo afirmar esta incompletitud.

Se halla en *Big Bang* otra de las características del barroco y neobarroco, la infatigable enumeración como aquella estética del guarismo de Bernardo de Balbuena en su poema *Grandeza mexicana*. Los números en *Big Bang* aparecen en su forma más pura posible, como inmensidades que van al origen de los tiempos tratando de medir metáforas en años-luz, en kiloparsecs o usando códigos astrofísicos. Símbolos que apuntan asimismo a la enormidad del proyecto poético que el mismo proceso de medida representa. Un proceso que se refleja en la obra misma a medida que los textos científicos en ella se van empequeñeciendo abriéndole paso al microcosmos del individuo, contaminándolo de científicidad, de lenguaje. Los textos científicos se silencian frente a los límites del universo para dejarle el verbo a la poesía en un gesto a *la Wittgenstein*: “wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen” (cit. en Megill 170).¹⁵ Así lo que propone el poema “Luz fósil,” “*comparar . . . con el semen la Vía Láctea*,” el poema siguiente, “Enana blanca,” lo realiza intervinando el texto científico llenándolo de otros textos, de otros lenguajes,

en un desafío abierto a la dicotomía ciencia/poesía. Este proceso de cientificación poética culmina en el poema IX, "Vagabundas azules," justo antes del punto que marca en la obra el silencio de los textos "científicos." Las primeras líneas del poema indican más hacia todo el texto de *Big Bang* que hacia el tema que simulan referir:

La determinación del "turn off" que se obtiene con delicados métodos de observación, queda siempre alterada . . .¹⁶

Un "turn off" que resulta en el silencio, *el turn off*, de los textos científicos que terminan aquí. A la vez, mientras es silenciado este lenguaje, el otro se apodera de él y lo utiliza para "hablar" en el mismo poema IX,

. . . toda estratificada: rayos (D) de sodio y bandas de óxido de titanio (TiO), características de las galaxias elípticas y de ciertas galaxias espirales; un estudio fotométrico. . . .

Hemos llegado a los límites de un lenguaje, el científico, proceso que culminará como para Wittgenstein en el silencio o, aceptando este paso a la poesía como la transformación del lenguaje científico, este límite será como propone Heidegger la poesía misma.

Los textos científicos desaparecen de la obra tras dos gráficos, ilustraciones, sólo en francés, de la astrofísica. Un gesto final en trazos y cifras del lenguaje científico dentro de *Big Bang* que preña este silencio de significado, un grado cero de escritura, un silencio barthiano (54-57). Sólo resta poesía tras este clímax, y como reflejo del gesto científico la poesía misma callará para dar la palabra, para hacer hablar ahora, a otras ilustraciones, los grabados o "máquinas" (como máquina barroca de Sor Juana), obras de Ramón Alejandro, justificación orbital de la obra toda, el subtítulo del homenaje radial: *Big Bang: Para situar en órbita cinco máquinas de Ramón Alejandro*.

Jacinto R. Fombona Iribarren
Yale University

NOTAS

1. Severo Sarduy, *Big Bang: Para situar en órbita cinco máquinas de Ramón Alejandro*. París: Fata Morgana, 1973. Esta edición no tiene las páginas numeradas, pero las secciones o poemas aparecen ordenados con números romanos; por lo que utilizo en las referencias sus títulos o sus números.

2. La imagen del libro cerrado como potencial puede verse en el mito de Pandora como la apertura a la lectura: otro universo, otros conocimientos. Tema que me remite inmediatamente (casi en un salto "cuántico") al cuento de Borges, "El libro de arena," donde el "libro" es ése y todos los libros, y su lectura es siempre única, distinta de cualquier otra, un libro en el cual "El número de páginas [. . .] es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última" (97).

3. La preocupación de Heidegger con el lenguaje se halla como un proceso en su obra, desde las consideraciones existenciales de *El ser y el tiempo* al llamado "segundo período" o período estético de *On the Way to Language*.

4. El experimento de Michelson y Morley demostró en 1897 que la velocidad de la luz es independiente de la dirección en la que ésta se mida; resultado que llevaría a Einstein a proponer su teoría de la relatividad en 1905. La introducción del libro de Nick Herbert, *Quantum Reality: Beyond the New Physics*, es un claro resumen de este tema, cuya bibliografía, sobra decirlo, es extensa.

5. De "Amor constante más allá de la muerte" (255).

6. Sarduy en *La simulación* habla de este "ultramimetismo" que busca sobrepasar a su modelo en cuanto a su "realidad." De aquí *Big Bang* como obra travesti, simulación poética.

7. En las citas del texto intento respetar la impresión en bastardilla o redonda debido a su importancia.

8. Ésta es otra de las características del barroco que discute Sarduy ("El barroco y el neobarroco" 177) y que el autor lleva a sus límites en *Big Bang*. *Gestos* es también la primera novela de Sarduy, que citada al final de *Big Bang* resulta una forma de ilustrar el desdoblamiento de la realidad para la filosofía hindú, el Todo espacio-tiempo. Intertextualidad que se produce a todo nivel, del uso de artículos científicos cuyos autores aparecen citados al final a citas directas de otras novelas de Sarduy, *Cobra* y *De donde son los cantantes*, hasta la aparición de personajes de esta última en el poema IX, esas *cosméticas*.

9. Es interesante notar cómo importantes físicos teóricos, incomodados ante las nuevas teorías, reconocen (o reconocían) su formación religiosa o recurren a la filosofía de la tradición china o hindú para tratar de asir nuevamente esa realidad: Albert Einstein y David Bohm, por ejemplo, reconocen la influencia del judaísmo. En una entrevista reciente, "Interview David Bohm," *Omni*, January 1987, Bohm llega a plantear lo que él llama el orden implícito de la realidad basándose en la filosofía hindú de Jiddu Krishnamurti. Otra discusión de esta teoría se halla en Gary Zukav, *Overview of the New Physics* (322-332).

10. Ésta es la interpretación de Hugh Everett, que postula la "creación" de realidades como consecuencia de cada decisión, un universo donde todo sucede simultáneamente (Herbert 242ss).

11. Esta resurrección aristotélica es la interpretación de Heisenberg, quien reconoce el problema del lenguaje para describir el mundo subfenomenológico de las partículas atómicas. Así, la probabilidad de la que habla la cuántica resulta en este universo dúplex una potencialidad de realización (Herbert 19, 242).

12. Para una discusión de las consecuencias del teorema de Bell en las distintas interpretaciones de la cuántica, ver Herbert 240ss.

13. Recordemos que la física cuántica sólo es un instrumento para "explicar" fenómenos subatómicos, una teoría que de hecho tiene importantes detractores.

14. Éste es el múltiple universo de Everett que conecta eventos entre la galaxia de Andrómeda y mi apartamento en New Haven.

15. Resulta interesante cómo este silencio místico de Wittgenstein: "lo que no puede uno decir, uno debe silenciar," del lenguaje en sus límites es la misma paradoja del misticismo barroco de los siglos XVI y XVII; el lenguaje más allá de lo real es ya silencio o poesía.

16. Son estos "delicados métodos de observación" precisamente aquéllos que llevarán hacia una lectura barroca de la obra.

OBRAS CITADAS

Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. México: Porrúa, 1985.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. París: Du Seuil, 1972.

Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Madrid: Alianza, 1975.

Heidegger, Martin. *On the Way to Language*. Trad. Peter D. Hertz. Nueva York: Harper & Row, 1982.

---. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

- Herbert, Nick. *Quantum Reality: Beyond the New Physics*. Nueva York: Anchor Press y Doubleday, 1985.
- Megill, Allan. *Prophets of Extremity*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía varia*. Ed. James O. Crosby. Madrid: Cátedra, 1981.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Isidoro Ducasse, lector del barroco español." *Revista Iberoamericana* LII (1986):333-60.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1974.
- . "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1973.
- . *Big Bang: Para situar en órbita cinco máquinas de Ramón Alejandro*. París: Fata Morgana, 1973.
- . *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. D.F. Pears y B.F. McGuinness. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1974.
- Zukav, Gary. *The Dancing Wu Li Masters: An Overview of the New Physics*. Nueva York: William Morrow and Co., 1979.