

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 6, Diciembre 1997

Del asedio de los significados: el tránsito de Colibrí a Cocuyo, de Sarduy

Myrna Solotorevsky

pp. 31-35

# Del asedio de los significados: el tránsito de Colibrí a Cocuyo, de Sarduy

Myrna Solotorevsky

**L**a necesidad de aprehender y otorgar sentidos aparece como una tendencia inherente al ser humano. En los momentos en que planeo este artículo, me enfrento a las últimas palabras de la "Nota de Antonio Tabucchi a la décima edición italiana" de *Sostiene Pereira*, las que afirman: "Tal vez, en la inescrutable trama de los eventos que los dioses nos conceden, todo ello tenga su significado" (Tabucchi 1995).

Todorov (1978) ha destacado que estamos mal armados para la lectura de lo discontinuo, de lo incoherente, de lo inintegrable; de ahí la tendencia a forjar interpretaciones totalizadoras, dadoras de sentido; pero, señala dicho crítico, ello puede suscitar el peligro del "delirio interpretativo", lo que ocurriría en aquellos casos en los que se interpreta no obstante la ausencia de índices particulares o de un principio global que insten a la captación de significados. Lo singular y, a mi juicio, inadmisibles, es que cuando dicho delirio interpretativo es practicado en el ámbito de los textos literarios, él es muy frecuentemente no entendido como una forma de paranoia, sino aceptado con gran benevolencia por la metacrítica.<sup>1</sup>

La necesidad de justificar en el texto todo intento interpretativo del mismo, de respetar la *intentio operis*, me ha llevado a la distinción de dos tipos de estética, que he denominado: **estética de la totalidad** y **estética de la fragmentación** (Solotorevsky 1996), cada una de las cuales exigiría una distinta forma de aproximación por parte del receptor; la interpretación, entendida como la captación de sentidos o significados, sería válida sólo para la primera estética, pero estaría en flagrante contradicción con la segunda, la cual tiende a la dispersión, a la diseminación, al fluir metonímico de los significantes y no a la acuñación de significados.

Un grado máximo de la estética de la fragmentación estaría representado por el tipo de texto que Barthes denominara: texto escribible, texto de goce o Texto, que dicho crítico opone respectivamente a: texto legible, texto de placer, obra (véase, respectivamente, Barthes 1970, 1973, 1988).

El asedio de los significados es en tal grado efectivo, que cabe postular que en el más escribible de los textos, los sentidos no dejan de emerger, obedeciendo a su propio impulso —una inevitable tendencia del

Doctorada en la Universidad de Chile, es Full Professor en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, del cual es actualmente directora. Ha escrito: **José Donoso: incursiones en su producción novelesca** (1983); **Literatura - Paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa** (1988); **La relación mundo-escritura: Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan Carlos Martini** (1993), y numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea.

lenguaje a la semantización— y acuciados además por el “ansia interpretativa” del lector. Valga como ejemplo un momento de *De Pe a Pa*, de Luisa Futoransky, claramente determinado por la fluidez de sus significantes:

—yo, ¿dónde?, aburrimiento y abusones, acabar en bien, los acantonamientos de Campo de Mayo, accidentes del trabajo y del terreno, acción, acechar acento grave, aceptar las aguas de la acequia, acetona —mucho más barata que el quitaesmalte *Cútex*—, acné juvenil, acomodado, tener a mano una moneda para la acomodadora, ir a la fiesta ¿sola o acompañada?, aconsejar, acopiar y acoplar, acordeón, acostarse vestido, acres acreedores, mucho acribillado, suelto de fantasma por la Patria, acróbata en la Acrópolis, está asentado en las actas del Arbol de la Vida, mucho acucio, mucho acuchillar atropellado, a veces ligeramente achispada de sí, muy adelantada (o poco), recitar un versito con ademanes, sobre todo el verbo adelgazar, adeudar, adición y adicción, adiposo tejido, adentro de mi almita, adepto, los métodos de adivinación mano-seados y recontrconsultados para saber si alguno responde que sí, nos volveremos a juntar y pronto (1986, pp. 98 y s.).

Suleiman explica del siguiente modo la tendencia del lector a legibilizar los textos: “The reader’s counterattack might in that case be seen as a form of self-protection, a way of keeping the self intact against the dangerous fragmentation of the text. The *topos* of the text as mirror of the world and of the self is, after all, deeply ingrained in our consciousness” (1981-1982, p. 20).

Siguiendo esta línea de pensamiento, cabría señalar que toda codificación de determinados rasgos, corresponde a un hacer a éstos inteligibles y que la reiteración de determinadas características, por desautomatizantes que éstas hayan sido originalmente, conduce fatalmente a su codificación. Suleiman se refiere a este caso, señalando: “an operation whereby the unfamiliar text *makes itself* familiar by insisting on its own codes” (1981-1982, p. 24). Pienso, sin embargo, que la posibilidad indudable de definir las características de un texto escribible no anula su escribibilidad, correspondiente ésta al nivel de la lectura, mientras que la captación del código correspondería al nivel de la metalectura. Un texto escribible dejaría de serlo cuando su escribibilidad se agotara en el nivel de la lectura; se trataría del caso, previsto por Barthes, de un texto escribible recuperado por la cultura (Barthes 1981).

Es extremadamente sugestivo respecto de nuestro tema: “el asedio o pertinacia de los significados”, el observar la evolución de Barthes respecto de lo legible y lo escribible. En *S/Z* Barthes declara, situándose explícitamente en una perspectiva evaluativa, que él valora lo *escribible* porque en dicha práctica el juego

del trabajo literario es hacer del lector no ya un consumidor sino un productor del texto; frente al texto escribible, se establece su contravalor: lo que puede ser leído pero no escrito, lo *legible*. El prestigio que Barthes atribuye al juego —correspondiente a lo escribible— en desmedro del consumo —inherente a lo legible— pone claramente de manifiesto cuál es la preferencia barthiana:

In fact, *reading*, in the sense of consuming, is far from *playing* with the text. ‘Playing’ must be understood here in all its polysemy: the text itself *plays* (like a door, like a machine with ‘play’) and the reader plays twice over, playing the Text as one plays a game, looking for a practice which re-produces it, but, in order that that practice not be reduced to a passive, inner *mimesis* (the Text is precisely that which resists such a reduction), also playing the Text in the musical sense of the term (1988, p. 162).

El entusiasmo de Barthes por lo escribible resulta manifiesto en “La faz barroca”, elogioso prólogo de Barthes a *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy; allí afirma Barthes: “Ha habido que esperar a la aparición de Mallarmé para que nuestra literatura conciba un significante libre, sobre el cual no pesara ya la censura del falso significado, e intente la experiencia de una escritura que ha logrado liberarse de la represión histórica en que la mantenían los privilegios del ‘pensamiento’” (Sarduy 1980, p. 3). Y, sin embargo, partiendo desde esta perspectiva, Barthes evoluciona y, por increíble que en primera instancia ello parezca a quienes conocen sus preferencias anteriores, llega a experimentar la atracción de los significados:

J’ai un rapport brûlant à l’illisibilité. Je souffre de ce qu’un texte me soit illisible et moi j’ai été souvent accusé d’être illisible (1978, p. 300).

peu à peu, en moi, s’affirme un désir croissant de lisibilité. J’ai envie que les textes que je reçois me soient “lisibles”, j’ai envie que les textes que j’écris soient eux mêmes “lisibles.” (1978, p. 301).

La atracción ejercida por los significados en el mismo Sarduy es advertible en *De donde son los cantantes* (Sarduy 1993), en virtud de una NOTA con la cual finaliza el texto, nota que atribuyo al autor real Sarduy y la cual se encuentra, a mi juicio, en relación antitética con el prólogo de Barthes al que he hecho referencia. En esta NOTA, Sarduy inteligibiliza su novela, la cual de suyo tiende, como capta Barthes, a un alto grado de escribibilidad.<sup>2</sup>

Me importa ahora mostrar, situándome en otra perspectiva, cómo este desplazamiento hacia el imperio de los significados es captable en la confrontación de dos novelas de Sarduy: *Colibrí* (Sarduy 1984) y *Cocuyo* (Sarduy 1990).<sup>3</sup>

Parto del supuesto de que es concebible una gradación entre el polo correspondiente a la estética de la totalidad y el correspondiente a la estética de la fragmentación; al ser situado en esa gradación, *Colibrí* aparece como un texto que tiende a la fragmentación, al predominio de los significantes; más aún, que tiende a metaforizar la vaciedad de los significados. El desplazamiento metonímico resulta comprensible en un texto que identifica la fijeza con la muerte: "La fijeza: la muerte" (p. 168); para combatir a la muerte, los significantes se mueven, se desplazan, en un *analogon* respecto a lo que ocurre a los personajes de la novela: Colibrí—el héroe—, la Enanota, el Gigantito, ascienden y descienden; un ascenso que muchas veces corresponde a salto, así como el descenso suele equivaler a caída. La trama textual consiste fundamentalmente en los intentos de Colibrí por huir de la Casona y de los asedios de la Regente.

Hay una categoría que prima en *Colibrí* y aparece como fuente nutricia de la vaciedad de los significantes; dicha categoría es **la simulación**. El texto configura el apogeo de la simulación, tras la cual no hay nada; el mundo está "reducido al ínfimo espesor de la representación" (p. 113).

Al comienzo del texto, se introduce un paisaje de invierno, del que se afirma: "Pintado con arrogante verismo: fácil oxímoron de los decorados tropicales" (p. 15); los decorados tropicales serían los correspondientes verosímilmente al mundo configurado. Más adelante, Colibrí escapa para evitar el ataque del Japonés y la siguiente pregunta es formulada: "¿Ha salido por una portezuela secreta excavada en el muro, que el socarrón paisaje de invierno a la vez disimula y sutura?" (p. 23). Pero luego el texto se responde: "No hay, por supuesto, la menor puerta en el muro, ni mirilla o falla en el fresco, *ni nada que nos permita pasar detrás de la representación*" (p. 25) (El énfasis es mío).

El espectáculo que se realiza en la Casona es puro juego, simulación: "los contrincantes falsamente ofuscados, temblando de fingida furia" (p. 15); las mórbidas *moby dicks*, hastiadas ya de tanta y tan sórdida simulación" (p. 22); el Grandullón [...] se entregó a fingir sin ambages" (p. 22); "un coro desarrapado de bailadores beodos que, con las manos en tubo delante del verdadero, simulaban sostener con trabajo, mientras daban pasos cojeantes, un pompeyano y contundente falo falso" (p. 55); "Se daban mimos y cuchufletas los cazadores parodiando las cínicas actuaciones con que estafaban a las crédulas ballenas y repetían, de jarana, la patraña punitiva que, por unos pesos, representaban cada noche" (p. 55).

Un capítulo de la novela se titula: "DIOS ES SIMULACION"; dicho título corresponde a un momento suscitador de un *ethos* humorístico, en el que la

mónaca (El Gigantito) desea atrapar a Colibrí: "—No tienes más que seguirme —continuó imperturbable, la mónaca [...] si quieres como yo, levitar y desaparecer cuando te venga en ganas. Dios es simulación. El que más finja es su elegido" (p. 74).

El rechazo del texto por toda fijación o anclaje lo lleva inclusive a la desmitificación del simulacro y su substitución por una prosaica "realidad"; ello resulta potenciado por el hecho de que dicha desmitificación esta a cargo del Gigantito, el mismo personaje que antes sacralizara la simulación. El Gigantito descubre primeramente que un estante con frascos farmacéuticos es un *trompe-l'oeil*—simulación— "que abría, al girar la tableta pintada con esmero, [...] a un cubículo en penumbra" (p. 76); importa destacar que si esto fuera así, habría un detrás, un contenido, más allá de la representación; pero luego, a través del discurso del mismo Gigantito, que proclama su rechazo al simulacro, el *trompe-l'oeil* es anulado:

No soportaré una patraña más. Estoy hasta la coronilla [...] de los groseros simulacros que aquí todos —hasta la terca narradora de estas páginas—, pero que todos, manipulan. ¡Basta de apariencias, de *bluff*, de opereta al vacío y de retorcido manierismo! Y aquí tengo la prueba de tanta falsificación. Y, como una bacante en trance se saca del faldón un ánfora de vino, así la pérdida priora se extrajo del hábito uno de los frascos farmacéuticos de loza que, en ordenadas filas, con ramajes azulosos y letras baratonas, constituían la ingenua botica de los viejos. Porque, claro está, no había *trompe-l'oeil*, ni la menor cámara de alquimia (pp. 86 y s.).

La simulación continuará, no obstante, imperando en el texto. Colibrí, por ejemplo, en uno de sus intentos de huir de la Casona, es engañado por la escenografía y vuelve sin darse cuenta de ello al lugar del que pretende alejarse:

Entretanto, como si con él no fuera, Colibrí seguía por el sendero que bordea al lago, entre palomares y abetos.

O al menos, el pobre, eso creía él, embaucado por los yerbajos y por los telones falsos.

En realidad —las cocineras decorativas: ¿en qué realidad, corazón?—, habían emprendido el camino de regreso.

Volvió sin saberlo, y por sus propios pasos, a la Casona (p. 100).

Más adelante, Colibrí "comprendió, aunque olvidó en seguida, la muda incoherencia del paisaje, la irrealidad del esfuerzo físico que realizaba, la falsa presencia de las cosas" (p. 109). Sarduy, el substituto auctorial, se pregunta respecto de Colibrí: "¿Cómo no se ha dado cuenta? ¿Cómo ha podido creer que ese decorado vacío, sin espesor ni soporte, era la realidad? ¿Cómo ha dejado pasar, sin despertarse, las garrafales chapucerías de los esbirros coreógrafos: el visible tatuaje del cabrero, los tropicales bejucos en el puente, la indigente pintura del lago, el exceso de

helechos, y sobre todo lo picúo de ese paisaje alpés-  
tre?” (pp. 111 y s.).

No obstante este rechazo del texto por la fijación, cabe distinguir en él, como ya he señalado, una trama, lo cual corrobora mi postulado básico, relativo al pertinaz emerger de los significados. Pero es sugestiva la presencia de momentos intencionalmente desestabilizadores de dicha trama, que corresponden a un procedimiento que he denominado: “configuración-anulación” (Solotorevsky 1993), e.g., se describe la muerte de la Enana: “la enterraron en un ataúd de tablancillo lijado, con una tapa corrediza, que parecía una cajita de dulce de guayaba” (p. 131) y luego se señala: “Tampoco murió la Enana” (p. 145).

Cocuyo guarda analogías con *Colibrí*: como en *Colibrí* abundan en *Cocuyo*, movimientos de ascenso y descenso; los protagonistas de ambas novelas están persistentemente huyendo; pero el movimiento de Cocuyo no tiene, como el de *Colibrí*, su *analogon* en el movimiento textual, el cual logra en *Cocuyo* su anclaje en determinados significados.

La simulación que *Colibrí* exalta –salvo la lúdica excepción señalada– y que constituye un principio constructor de dicho texto, en tanto determina su desplazarse “superficialmente”, tendiendo a evitar el espesor de los significados, aparece en *Cocuyo* “humanamente” repudiada, ello como parte de un significado ideológico que el texto despliega. A la luz de ese significado ideológico, la perspectiva “humana”, la valoración ética, se imponen en *Cocuyo* al juego y el artificio. Cocuyo alcanzará una dimensión humana que lo hace trascender la índole de máscara vacía o mero rol, característica de los personajes de Sarduy. Véanse los siguientes momentos, que significativamente se concentran casi al final del texto, como una corroboración de lo que postulo:

–Estas heridas –dijo en voz alta–, no voy a curarlas. Son las marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo de la indignidad (p. 208).

Todos traicionaban. Todo asqueaba. Pero en el fondo –se dijo– les quedaba agradecido: le habían mostrado el verdadero rostro del hombre, su esen-

cial doblez, su *necesidad*, tan insoslayable como el hambre o la sed, *de trampa, de mezquindad*.

Ahora los sabía capaces de todo: de vender padre y madre, de entregar a la Inquisición y a la quema el ser que simulaban proteger. Capaces de felonía, de usura con los suyos. Capaces de mentir.

Se acostó boca abajo en el quejumbroso muelle.

Sacó la cabeza fuera del borde.

Para vomitar (pp. 208 y s.).<sup>4</sup>

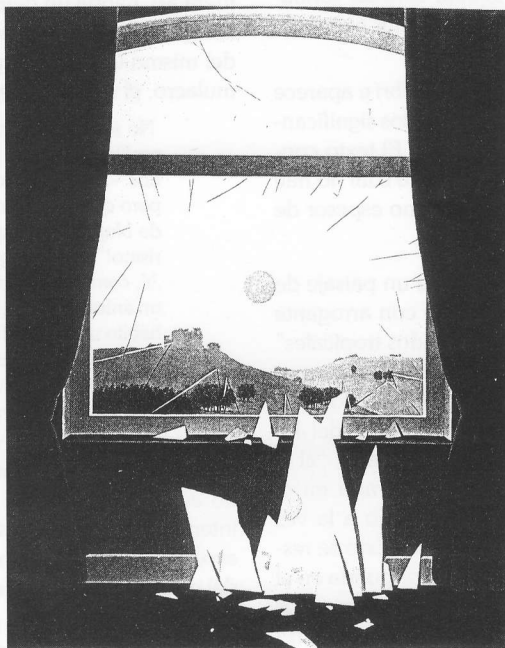
La trampa lúdica que las coreógrafas tienden a *Colibrí*, ha sido transformada aquí en una trampa humana y ésta se integra a un paradigma de profunda negatividad, constituido por términos como: “mentira”, “doble”, “trampa”, “simulaban”. Es, por el contrario, exaltada la búsqueda de la verdad: “[Cocuyo] Buscaba

la salida como si buscara el aire. O como si buscara la verdad” (p. 170). Contrástese esta asunción de la verdad con el irónico escepticismo respecto de la realidad, presente en *Colibrí*: “En realidad –las cocineras decorativas: ¿en qué realidad, corazón?–” (p. 100) (El énfasis mío). La verdad deseada en *Cocuyo* corresponde a lo absoluto, fijo, unívoco, la antítesis de la diseminación irresuelta postulada en *Colibrí*. Resulta interesante recordar al respecto, la relación inmediata establecida por Derrida entre significados, logos y verdad (véase Derrida, 1971).

Comparando *Colibrí* y *Cocuyo*, surge la relación: farsa-simulación vs. vida,

la cual estaría concretizada en la oposición entre: *Colibrí* objeto del deseo de la regente y *Ada* objeto del deseo de Cocuyo. La presencia de un personaje femenino dotado de perfección y concebido como objeto de deseo, resultaría inusitada en *Colibrí*.

Hay en *Cocuyo* momentos de simulación que son “mero artificio”; pero ellos aparecen empujados frente a la visión que se impone de la simulación como actitud éticamente condenable; son, diría, devorados por ésta: la presencia de las pseudosevillanas (p. 133); la descripción que se hace de la “limosnera de utilería”: “Una vieja canosa y desdentada, los harapos distribuidos con cuidadoso desequilibrio, como si la hubieran vestido para representar a una leprosa pordiosera en un auto sacramental” (p. 147); la descripción que se ofrece de los monjes: “después de una pausa en que permanecen inmóviles y silenciosos, se





abrazan y se besan, festejan un simulado reencuentro” (pp. 148 y s.); los cuadros visuales de El pabellón de la orquídea pura: “A un lado y a otro del sofá, hiératico en el peldaño más alto, simulaba tronar un adolescente sonador del sistro, como un pastor arcádico” (p. 199).

Cabría afirmar que de *Colibrí* a *Cocuyo* se recorre una ruta que va desde el goce hasta el desengaño y el repudio de la simulación.

En su texto *La simulación*, Sarduy afirma: “Más allá del placer de lo que pone en escena, como fiestas

familiares y consabidas, la simulación enuncia el vacío y la muerte” (1982, p. 53). El aspecto festivo de la simulación es el exaltado en *Colibrí*, cuyos personajes son casi todos travestidos, y a él coadyuva el juego de los significantes; de ahí el *ethos* predominantemente eufórico de esta novela; podría pensarse que en *Cocuyo*, texto cuyo *ethos* es predominantemente disfórico –sugestivamente, los personajes travestidos aquí casi han desaparecido– emerge, en cambio, el rechazo al vacío, que impulsa hacia la plenitud de los significados.

## NOTAS

- 1 Véase una muestra de cómo esta “contienda” entre necesidad de interpretar y rechazo a la interpretación se ilustra en la literatura:  
Y por qué aquellas grullas, preguntábase acostumbrado a ver todos los acontecimientos como signo y todos los signos como empresa. ¿Qué habrá querido significar? (Eco 1995, p. 169).  
Yo no quiero darle ninguna interpretación a las cosas, Es más, ¡estoy harta de las interpretaciones! (Martini 1996, p. 182, sic).  
“estamos hasta la coronilla de la interpretación” (*ibid.*).  
“La interpretación tiene un límite” (p. 183).
- 2 No concuerdo con la captación de González Echevarría (Sarduy 1993), para quien dicha Nota estaría absorbida por la ficción. A mi juicio, el lenguaje configurador de la Nota es lenguaje real y no identifico a Sarduy, el autor real, con el sustituto auctorial, ficticio, existente en el texto. Obsérvese que la Nota aparece después de que, con la mención de un lugar y una fecha, se ha puesto fin al texto.
- 3 En adelante, ocuparé las mismas ediciones y me limitaré a señalar el número de la página junto al texto citado.
- 4 Partiendo de la base de que en toda manifestación cultural podemos hallar un substrato ideológico, cabría caracterizar la ideología de *Cocuyo* como explícita y proclamatoria. Si se arguyera que *Colibrí* también proclama una ideología al afirmar: “Dios es simulación”, cabría responder que, como he señalado, el texto juega a refutar esa ideología.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Barthes, Roland (1970). *S/Z*. París: Seuil.
- (1973). *Le plaisir du texte*. París, Seuil.
- (1978). “L’image”, en *Prétexte: Roland Barthes*, dir. Antoine Compagnon. París: Union Générale d’Editions, pp. 298-308.
- (1981). “Vingt mots-cié pour Roland Barthes”, en *Le grain de la voix*. París: Seuil, pp. 194-220.
- (1988). “From Work to Text”, en *Images, Music, Text*. New York: The Noonday Press, pp. 155-164.
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI argentina editores.
- Eco, Umberto (1995). *La isla del día de antes*, trad. de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.
- Futoransky, Luisa (1986). *De Pe a Pa*. Barcelona: Anagrama.
- Martini, Juan (1996). *La máquina de escribir*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarduy, Severo (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Avila Editores.
- (1984). *Colibrí*. Barcelona: Arcos Vergara.
- (1990). *Cocuyo*. Barcelona: Tusquets.
- (1993). *De donde son los cantantes*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Solotorevsky, Myrna (1993). *La relación mundo-escritura*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica.
- (1996). “Estética de la totalidad y estética de la fragmentación”, *Hispamérica* 75, pp. 17-35.
- Suleiman, Susan Rubin (1981-1982). “The Question of Readability in Avant-Garde Fiction”, *Studies in Twentieth Century Literature* 6, pp. 17-36.
- Tabucchi, Antonio (1995). *Sostiene Pereira*, trad. Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Symbolisme et interprétation*. París: Seuil.