

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 5, Diciembre 1996

Un texto de Severo Sarduy a la luz de la teoría derridiana

Débora Szuchmacher

pp. 38-42

Un texto de Severo Sarduy a la luz de la teoría derridiana

Débora Szuchmacher

EL texto de Severo Sarduy *De dónde son los cantantes*, se incluye, sin duda alguna, dentro de aquellos textos que R. Barthes (1973) llama escribibles. Este tipo de textos se definirían, según otra terminología, en el marco de una estética de la fragmentación, enfrentándose así a una estética de la totalidad. Esta estética de la fragmentación supone la falta de una instancia organizadora en el texto, la falta de un centro ordenador y dador de sentidos (Solotorevsky, 1996). Pero no se trata de una falta en el sentido de una deficiencia, sino más bien lo contrario. Se trata de una experiencia de escritura, y de lectura, en la que el lenguaje pareciera adquirir una soberanía a través de la cual resulta un significante libre sobre el que no pesa ya la censura del falso significado. Se trata en definitiva del Texto (con mayúscula), al cual el mismo Barthes (1984) alude, Texto que es restituido al lenguaje. Como él es estructurado, pero descentrado, sin clausura, es decir, un sistema sin centro ni fin.

Este planteo de la estructura sin centro fue desarrollado por Jacques Derrida (1967), y su teoría puede servir al crítico literario que se enfrenta con textos

como el de Sarduy, en tanto que texto “descentrado”. Mi intención es, entonces, analizar este aspecto del texto de Sarduy, tomando como base la teoría derridiana. Para eso, quisiera comenzar ejemplificando tal aspecto con el primer párrafo de la novela, el cual ya desde el comienzo requiere del lector una colaboración que lo ligue al texto en una práctica signifiante.

Plumas, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas; desde él caen hasta el suelo los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos, de nylon, enlazados con cintas rosadas y campanitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y Auxilio rayada, pájaro indio detrás de la lluvia (Sarduy, 1980, p. 11).

En este momento, como en la totalidad de la obra o al menos en muchos momentos de ella, es indudable el **juego de los significantes**. En la primera parte: “Currículum cubano”, otros dos momentos en especial, revelan este mismo juego. Me refiero a los capítulos: “Socorro en la Domus Dei” y “Self-service”.

Es preciso, sin duda, tomar una actitud frente a este tipo de textos. Actitud que no intente llegar a un significado, pues no lo hay en un sentido absoluto, sino que permita al lector resbalar por los significantes, dejarse llevar por ellos, por su juego.

Así, el texto no puede detenerse, su movimiento constitutivo es el de una especie de traspaso, de atravesamiento. Lo constituye su fuerza de subversión respecto de jerarquías o clasificaciones. Si un texto como el de Sarduy se viera simplemente clasificado, si pensáramos que lo rige una lógica comprensiva (aquello "que quiere decir la obra"), esto supondría una experiencia limitada que cerraría el texto sobre un significado, funcionando simplemente como un signo, es decir, representando una categoría institucional de la civilización del Signo. Por el contrario, el texto de Sarduy (y lo que Barthes llama el Texto con mayúscula) practica un retroceso, un desistir infinito del significado y por ser él mismo dilatorio, su campo es el campo del significante, significante como a posteriori del sentido, pues es el sentido el que se dilata como una suerte de presencia ausente. Es en este punto en que podemos hablar de juego. Lo infinito del significante no nos reenvía a una cierta idea de lo inefable (de significado innombrable) sino a la misma idea de juego.

Antes de desarrollar esta idea del juego, del juego de la estructura, citaré algunos momentos de la segunda parte de la obra: "Junto al río de Cenizas de Rosa", en los que el lenguaje adquiere una fuerza y soberanía tales, que resulta casi imposible poder meramente comentarlos. Uno de ellos es el capítulo llamado "Orquestica sivaica", en el que se lee:

Unidas por un ombligo, motocicletas siamesas, las Vespas se duplican: cuatro triángulos opacos. Detrás, un río de tuercas y latas oxidadas divide un paisaje anaranjado y negro; a sus meandros descienden terrazas vacías, naves de latón mohoso, portales cientos cuyos muebles ha blanqueado el musgo.



Ruedan la Divinidades Calvas [...] Ahora palpitan, se contraen, se inflan y desinflan como sapos salados, juguete de Maryan que cabecea, que suelta el bonete de rabino, que pide agua por señas, que pierde la cuerda y va dejando una línea de puntos en los movimientos de las manos. Que se detiene.

Así como en un altar yoruba las cabezas de los santos brillan en el cáliz (p. 36).

El otro momento, en el capítulo "(Redoble de palillos)":

María se le va -serpiente en agua-; al trote. A toda máquina. Despega. Lebre tras perdiz de hojalata, tigre tras torcaza a sí mismo fijada. Le rechinan los fémures. Sabueso. Con la lengua afuera. Gamo mojado. Franja de aros dispersos. Deja líneas negras. Perro de la Greyhound. Dragón de la Shell. [...] Foto movida, va casi entero, más pálido, tras su propio cuerpo, y otra vez, borroso, detrás... y otra vez. Es un ejército. Se miran en un espejo y retroceden: rostros verdinegros, oliváceos, toronja, yerba seca; barbas piramidales de caracoles de astracán, de estambre negro, de fibras marrón; manchas grises de corcho, algas.

Se ven cosidos de medallas y bandas tricolor, de cintas y galones; se ven recortados sobre damascos, sobre encajes toledanos; se ven recompuestos con pedazos de cortinas, con abejas de oro y flor de lis, con tapices de rosas y manzanas y serpientes flamencas. Sí, dan un paso atrás: no es para menos. ¡El honor de la marina! (pp. 40-41).

Teniendo en cuenta que la obra es una estructura, no podemos en textos de este tipo, reducir o neutralizar su estructuralidad imponiéndole un centro, relacionándola a un punto de presencia, a una especie de origen fijo que lleve a un final asimismo fijo. El centro, por serlo, tiene por función, no sólo orientar y equilibrar, organizar la estructura, sino hacer sobre todo que el principio de organización de la estructura limite aquello que podría llamarse **el juego de la estructura**.

Sin duda el centro, orientando y organizando la coherencia del sistema, permite el juego de elementos en el interior de la forma total. Pero es el mismo centro el que cierra el juego que él posibilita. En tanto que

centro, él es el punto en donde la sustitución de elementos, de contenidos, de términos deja de ser posible. Por esto, en un texto descentrado, es justamente este juego de sustituciones el que constituye su estructuralidad. Estamos, entonces, frente a una idea paradójica de la estructura y del texto en tanto que estructura: un sistema sin centro ni fin. La estructuralidad del texto no se constituye por la presencia de un centro sino por el juego de sustituciones que la misma estructura posibilita (tal como se constituye la estructura del lenguaje).

Para un pensamiento clásico de la estructura (para el cual una estructura sin centro puede ser impensable), el centro puede estar paradójicamente fuera o dentro de la estructura, justamente porque comandando la estructura, escapa a la estructuralidad.

Frente a un texto como el de Sarduy, es preciso reconocer y respetar su estructuralidad descentrada y al mismo tiempo, el juego que ella permite. Pensar este texto como una estructura centrada, implicaría adjudicarle un juego, pero fundado, constituido por una inmovilidad fundadora y una certitud tranquilizadora, ella misma sustraída al juego. Una certitud tranquilizadora que parece ser una necesidad fundamental de la filosofía y la metafísica occidental, del logocentrismo que Derrida (1971) critica. Y su crítica se dirige contra la reducción que afecta a la estructuralidad, al intentar pensarse esta última desde una presencia plena y fuera del juego.

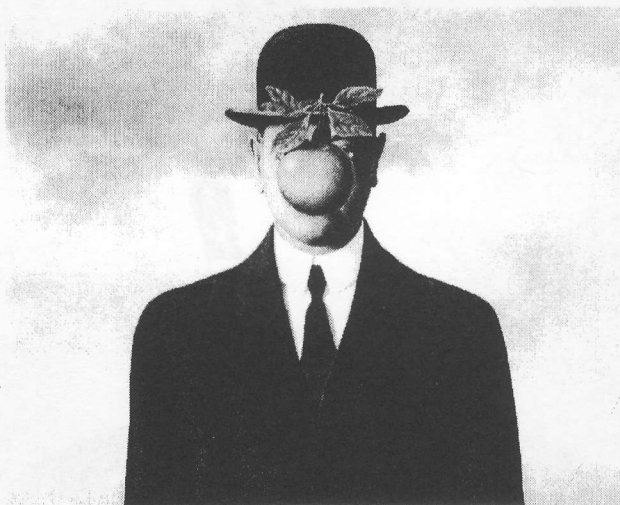
Podríamos considerar el texto de Sarduy como un texto en el cual la presencia del centro no se percibe. Pues bien, en él no podemos pensar un centro en la forma de un ser-presente, un centro fijo que tuviera un lugar natural, predeterminado. Más bien, todo lo contrario. El centro, aquí, es una **función**, una suerte de **no-lugar**, en el que **se juegan al infinito sustituciones de signos**.

Lo dicho es captable en la tercera parte: "La Dolores Rondón", en el capítulo "El orgullo y presunción", se desarrolla un curioso diálogo entre el peluquero y Dolores (pp. 72, 74). Este fragmento, como tantos otros del texto de Sarduy, constituye un momento en el que el lenguaje invade el campo problemático universal, momento en el que en ausencia de centro o de origen, todo deviene discurso, o sea sistema en el cual el significado central, originario o trascendental, no está jamás absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. Es justamente la ausencia de centro o de significado trascendental la que extiende al infinito el campo y el juego de la significación. Pero como ya he insinuado antes, no se trata de una ausencia absoluta. Por lo menos en esta obra de Sarduy es posible encontrar significados en el tex-

to, a pesar de que el mismo texto pareciera resistirse a esto. Es en esta misma tercera parte de la novela que nos encontramos frente a un juego entre dos narradores y un "yo" narrador que aparece también en otros momentos. Juego que concretiza y descubre el acto mismo de la escritura por un lado, y por otro, habla de esta posibilidad de texto sin centro, sin "mensaje" (p. 65), por ejemplo, a través de la analogía del perro y la palabra: "He aquí el resumen de mi metáfora: palabras cojas para realidades cojas que obedecen a un plan cojo trazado por un mono cojo" (p. 59). Este juego de narradores que se hace tan explícito, revela también la ausencia de todo centro fijo, pues la ausencia de centro es aquí la ausencia de sujeto, de un único sujeto de la enunciación que funcione como instancia organizadora del mundo, pues "como ven, el dueño de la situación, el motor primero sigue siendo el juego de palabras, el salto de la muerte. Así se pierde lo esencial: la palabra corre ante el juego como el perro ante la rebanadora" (p. 86).

El juego de los significantes, por una parte, y estos juegos que lo nombran, por otra, contribuyen a la imposibilidad de determinar dónde se encuentra el foco del relato, el fundamento real de la obra. Así, el lector se enfrenta con una especie de objeto virtual del cual sólo su sombra es actual, el significado es una sombra. Por eso podemos hablar de él como una presencia ausente o una ausencia presente. Esto es una práctica escritural y también de lectura, en ambas se percibe el significado como una sombra, como una no presencia que se desliza por los significantes haciendo casi imperceptible la presencia de un posible significado. El deslizarse de los significantes deja detrás de sí un significado demasiado fugaz que no alcanza a tener un lugar fijo. Las sustituciones infinitas son posibles dentro de un campo finito, dentro del lenguaje que excluye la totalización. No es un campo inabarcable o demasiado grande, como en la hipótesis clásica, sino que le falta un centro que detenga y que funde el juego de las sustituciones. Así, el movimiento de este juego es el movimiento de la suplementariedad, pues el suplemento ocupa el medio entre la ausencia y la presencia totales. El juego de la sustitución colma y marca una carencia determinada, que en última instancia será la carencia de un significado absoluto, significado que adjudicado a un texto escribible sería una transgresión hacia otra cosa que él, hacia un referente (realidad metafísica, histórica, psicológica, etc.) o hacia un significado que podría tener lugar fuera de la lengua, es decir fuera de la escritura en general. Pues en estos textos el significado es la escritura misma y como tal es una suplementariedad. El suplemento se añade, es una plenitud que enriquece otra plenitud, el colmo de la presencia.

Pero el suplemento sufre, si representa y da una imagen es por la falta anterior de una presencia, es decir, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. Se añade o se sustituya, el suplemento es exterior, está fuera de la posibilidad a que se sobreañade. Es el poder de suplencia el que permite la ausencia, el actuar por procuración, por representación, por las manos ajenas, por escrito. Esta suplencia tiene siempre la forma del signo, y la posibilidad del signo de marcar una carencia, y que por eso mismo algo deba ser añadido, constituye un “escándalo” que la razón es incapaz de pensar, es un peligro para ella. Por eso el texto escribible no puede ser percibido según una lógica comprensiva que responda a las leyes de la razón, sino que el lector debe deslizarse junto con el deslizamiento de los significantes, juego de sustituciones, y sencillamente **gozar** el texto y con él. Esto implica jugar el juego mismo del signo que como tal economiza la presencia de la cosa y la duración del ser, tratándose de un juego de la presencia y de la ausencia. Es en este sentido que el suplemento es casi inconcebible para la razón, pues no es ni ausencia ni presencia. La secuencia de suplementos requiere de una cadena infinita, que



multiplique las mediaciones suplementarias que producen el sentido de eso mismo que ellas difieren: la presencia inmediata. Así, en el texto que juega este juego, la inmediatez es derivada, diferida al infinito a través del juego de esas mediaciones suplementarias, de manera que el sentido (significado) no es otra cosa que esta misma práctica de escritura, detrás de ella no hay otra cosa que suplementos, significaciones sustitutivas que no pueden surgir sino dentro de una cadena de referencias diferenciales. La presencia de un elemento es siempre una referencia significativa y sustitutiva inscrita en un sistema de diferencias, el movimiento de una cadena.

Citaré, para concluir, algunos párrafos de la última parte de la novela: “La entrada de Cristo en la Habana”, que a mi juicio, ya desde su título, se presenta de alguna manera como más organizada, más

centrada; por lo menos en relación con las partes que la anteceden. De todas maneras, todavía es el juego de los significantes el que sigue dominando el texto:

Se veía infanta, flor aragonesa, pájaro plateresco aliabierto, clavado entre manzanas y culebras de tapices flamencos, tocada de la mitra de fieltro, del sombrero cardenalicio a cordones de estambre, del de tres picos, esferas y octógonos de oro; tatuada de cenefas mudéjares, grabada en la heráldica púrpura de las Cortes, escrita en el cielo de un grabado, entre mástiles y ángeles retorcidos (p. 91).

El rumor de la cera crepitando se insertaba en el de un reloj oxidado y éste en el de sus descalzos pasos. Tocaban apenas el suelo, como pies de ahorcados, los pies de las Devotas. Bajo las lápidas que pisaban, entre hongos y reliquias mustias, yacían ocho generaciones mitradas: ojos vacíos miraban las mismas archivoltas, los días iguales amarillar desde la linterna

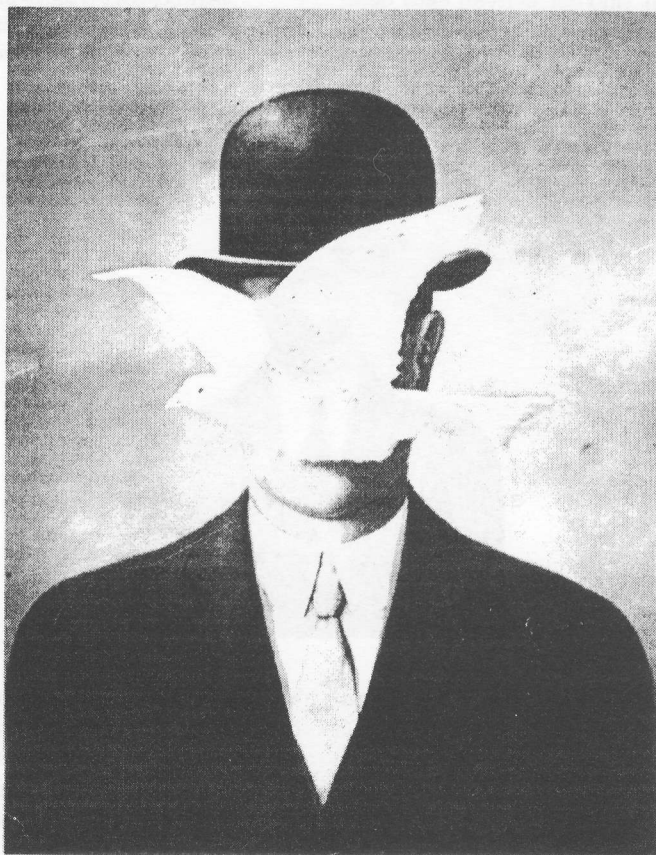
los círculos de ángeles de la cúpula; leves como una bruma, amasijos de huesos sujetaban el oro de las túnicas que se incrustaban en ellos, apretaban, cartílagos resecos, relicarios y cálices (p. 117).

Esta práctica escritural corresponde al movimiento mismo del lenguaje, en el cual el significado funciona como un significante desde siempre. La secundariedad que se cree poder reservar

a la escritura afecta al significado en general, lo afecta desde la apertura del juego, pues no hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje. El juego borra el límite desde el que se cree poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todos los refugios fuera-de-juego. Este borramiento del límite inaugura la destrucción, la de-construcción de todas las significaciones que tienen su fuente en el logos. La crítica al logocentrismo es uno de los puntos claves de la teoría de la de-construcción de Derrida. Así, la época del logos rebaja la escritura, pensada como mediación de mediación, caída en la exterioridad del sentido y confinada a la secundariedad. Hay en dicha época una verdad y un sentido precedentes, ya constituidos en y por el elemento del logos; el significado tiene una relación inmediata con

el logos en general y mediata con el significante, vale decir con la exterioridad de la escritura. Según la tradición occidental el orden del significado nunca es contemporáneo al orden del significante, a lo sumo es su reverso o su paralelo. Por lo tanto, no podemos aplicar esta tradición del signo y del papel de la escritura, cuando nos enfrentamos a un texto escribible. En él, el significante se libera de su dependencia o de su derivación en relación al logos y al concepto de verdad o de significado primero. Es preciso que exista un significado trascendental para que la diferencia entre significante y significado sea irreductible, absoluta. Desde el momento que este significado trascen-

dental no está presente, esta diferencia ya no tiene lugar, quedaría diferida. En el texto escribible nada escapa al movimiento del significante, él no porta un sentido que lo precede, sino que su propio juego es el sentido del texto. Desde esta perspectiva, la última parte de la novela: "Nota" (p. 151), viene de alguna manera a someter al significante que fue libre durante todo el texto, y constituye, a mi entender, una evidencia tranquilizadora innecesaria. Aquel lector que llegó a ese punto del texto (sin abandonarlo antes), no necesita de ella, pues con ella el goce de su lectura queda coartado, como también queda coartado, de alguna manera, el juego que la precedió.



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
 — (1984). "De l'oeuvre au texte", en *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, pp. 69-77.
 Derrida, Jacques (1967). "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", en *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, pp. 409-428.
 — (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
 Sarduy, Severo (1980). *De dónde son los cantantes*. Barcelona: Seix Barral.
 Solotorevsky, Myrna (1996). "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación". *Hispanérica* 75.