

1989

El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende

Rodolfo Privitera

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Privitera, Rodolfo (Primavera 1989) "El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 29, Article 18.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/18>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

CLAVES PARA UNA INTERPRETACION LUDICA EN DE DONDE SON LOS CANTANTES

Rodolfo Privitera
Wichita State University

Si aceptamos que en esta novela se establece un combate entre el signo y su referente, es decir, un intento de anulación de la referencialidad del signo, deberíamos admitir entonces, que la forma fónica o el significante es lo que prevalece.

Establecido este primer punto, nos queda por ver cuáles serían las claves en el texto que lo convierten en el verdadero espacio lúdico.

En primer lugar, detectamos una deliberada voluntad de juego que nos quiere hacer participar como supuestos lectores de un supuesto escritor. Ambos se suman como dos máscaras más de esas máscaras o transformaciones que experimentan a lo largo del libro sus personajes principales: Auxilio y Socorro. Pero este movimiento deliberado no comienza al principio del texto para establecer el espacio extratextual donde se va a desarrollar el juego, sino en las páginas 27-28, y se resuelve con un diálogo entre el supuesto lector y el supuesto escritor:

El Lector: — Pero, ¿y ese disco de Marlene?

Yo: — Bueno, querido, no todo puede ser coherente en la vida. Un poco de desorden en el orden, ¿no? No van a pedirme que aquí, en la calle Zanja, junto al Pacífico (sí, donde como Hemingway), en esta ciudad donde hay una destilería, un billar, una puta y un marinero en cada esquina les disponga un "ensemble" chino con pelos y señales. Haré lo que pueda.

De esta manera es como Sarduy abre su teatro de marionetas queriendo alterar el tradicional recurso de las obras realistas. Nos deja frente al texto para que resolvamos ese "sentido", que no es otro desde nuestra perspectiva, que el "tejido" en sí mismo que lo conforma con sus sinuosidades, hedonismo y sensualidad. por otra parte, ya estamos prevenidos acerca de esa "incoherencia" y ese desorden dentro de un orden. Pareciera ser que esa "incoherencia" aceptada como tal, quisiera reflejar el absurdo de los acontecimientos que se desarrollan en la vida concreta. Pero no es así, sino más bien, es un querer informar al lector irónicamente de lo que *no* va a encontrar aquí. Reanunciado el disloque textual en la aparente contradicción de narrar una historia desordenadamente, nos obliga a una actitud y una lectura distinta. Debemos reconstruir el "sentido" del texto — en lo que tiene de reconstruible como historia — sometiéndonos principalmente a las palabras que navegan en una superficie de destellos permanentes. De esta manera hay una manipulación del contexto (contenido) y el supuesto "mensaje" es señalado con una aguda ironía. En la página 65, Narrador uno dice: *¿Mensaje? Para que haya mensaje (repetiendo algo que no comprende, y que acaba de leer en alguna parte) tiene que haber: uno, intencionalidad; dos, conciencia del emisor; tres, código; cuatro.*

El libro está dividido en tres partes principales: "Junto al río de cenizas de rosa"; "La Dolores Rondón" y "La Entrada de Cristo en La Habana". Antecede a estas partes el "Curriculum Cubense" que funciona como la presentación de las protagonistas, Auxilio y Socorro. Estas, a través de *la incesante transformación y la abundancia de afeites* unirán los textos que también podrían funcionar independientes uno del otro. Ya Sarduy nos advierte en la Nota final: *Tres culturas se han superpuesto y constituyen la cubana — la española, la africana y la china —; tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro.*¹ En todo caso, estas tres historias se imbrican mostrándonos tres facetas distintas de ese juego imaginario como reflejos de un espejo que distorsiona la realidad aludida. Esta alteración del desarrollo tradicional, esta discontinuidad o fragmentación de lo que se narra, este desorden, crea al mismo tiempo una simultaneidad de voces obligando al lector a otra lectura, a reorganizar en su mente el posible sentido, ya que todos los planos de la estructura

narrativa se interfieren. Aparecen dialogando los múltiples narradores imaginarios en primera y tercera persona.

Siguiendo el libro *Nonsense* de Susan Stewart, podríamos hablar también de la ambigüedad ya manifestada en el mismo título y la sinonimia de los nombres de sus personajes principales. En el primer caso, no se sabe bien si es una afirmación o una pregunta, y en el segundo, puede inferirse que es parte y contraparte de la misma máscara. En cuanto al texto, muchas veces no sabemos con claridad quién habla, y aquello que se dice en varias secuencias, es contradicho en el mismo párrafo o más adelante. Esta orquestada polifonía sobresa de un sentido inmediato o general, y ese supuesto caos verbal en que nos sumerge posee su propia vida, su propia carnosidad:

El hombre nada sabe del mundo que lo rodea y muy poco de sí mismo; la única realidad que cuenta es la de las palabras: los textos son su obra y son el mismo. En Sarduy el lenguaje es distintivo de lo humano y también sinónimo de vida como oposición a muerte.²

La palabra que une los diversos mundos a través de la metáfora también crea un fresco paródico lleno de humor y se abre a una multiplicidad de sentidos. Todo circula en un ir y venir permanente, fragmentándose las figuras, los lugares, a la manera de un renovado esperpentismo. El fin es el texto en sí mismo. Recordamos los sucesos del "SelfService", donde un complicado mecanismo de cadenas y luces hacen aparecer y desaparecer los platos de comida. En esa secuencia asistimos a la espectacular caída de Auxilio que continúa por el suelo buscando las papas y los tomates por entre las piernas de la gente. Por un lado observamos lo ridículo y el humor que se dan en el doble juego de la imaginación y la palabra. Por el otro, en ese doble juego donde está ausente la claridad, se destaca lo ambiguo o dual en un libre ejercicio simbólico. Volviendo a la secuencia anterior, Auxilio antes de volcar su plato de comida por el suelo, lo hace sobre la casaca del general. Unas líneas antes de esta secuencia, aparece Socorro *adjuntando medallitas de la Caridad del Cobre y bombones* en una foto que es parte de su historia. Estos dos hechos podrían conjugarse en uno solo, es decir, que aquellas medallas y bombones de la foto, serán el preanuncio de la ridiculización de las medallas del general ahora llenas de restos de comida. Como vemos, las versiones de una determinada situación, se contradicen, se modifican o se renuevan. Pero todo esto hace que el texto posea una funcionalidad reversible, y se lea al mismo tiempo en varias factas posibles.

En *De dónde son los cantantes* se crea una segunda realidad, como sostiene Huizinga, superando lo real cotidiano y creando a la vez un estado supralógico que posee sus propias leyes y un tiempo estructurado. Por otra

parte, aquí se mantienen, o se ponen en evidencia, los dos elementos fundamentales de la teoría del ensayista alemán: la tensión creada por un epílogo que nunca llega a la manera de nuestros hábitos de lectura y la información incompleta. No sabemos nada desde el comienzo acerca de los protagonistas ni en las diferentes partes en que está dividida la novela. En la "Dolores Rondón", por ejemplo, ignoramos quiénes son el Narrador Uno y el Narrador Dos. Después de muchas lecturas podríamos suponer que son la parte y contraparte, a la manera de un test de *Rorschach*, de la voz del sujeto de la narración.

Creemos que a lo que no obedece esta novela es a ese criterio de espacio lúdico, estructurado y absoluto, como sostiene Huizinga, ya que aquí no sólo los espacios cambian permanentemente sino que el texto produce disloques temporales. Lo único absoluto, si lo podemos decir de esta manera, es el texto mismo. Desde esta perspectiva, la novela coincide más con el concepto de Derrida que niega un espacio lúdico estructurado y absoluto como sostiene Huizinga. El francés los reemplaza por un dinamismo basado en la disrupción (proceso) constante de la presencia, o un no lugar en donde se juega al infinito las sustituciones del signo. Las relaciones entre éstos crea el dinamismo y también otra estructura y otro espacio, abandonando la idea de un centro como absoluto.

En estas 150 páginas, nos trasladamos desde la Andalucía del Siglo IX hasta una Cuba futura imaginaria. No hay un lugar específico, y el tiempo que podría estructurarse independientemente en las diferentes partes de la novela, queda roto por la inclusión de elementos no contemporáneos a la secuencia dada:

Se concebía, la pobre, saliendo del Palacio de Dos Aguas doblada bajo el peso de joyas crepitantes, puntuada la marcha de su alazán por una orquesta de tamborines marroquíes, *custodiada por indios, sí, por indios con pericos brasileiros, cesta de tabaco y caña.*³

Este fragmento pertenece a "La Entrada de Cristo en La Habana", en ese primer movimiento que se desarrolla en la España árabe del Siglo IX. También el "La Dolores Rondón" el poema de ésta será presentado por los dos Narradores, no de una manera cronológica, sino en el orden de los versos. Se sabe que el poema es la vida de la protagonista, por lo tanto se transgrede el devenir histórico de la misma.

Ahora bien, ese juego de sustituciones del signo que se da en toda la novela, queda claramente inscrito en lo que dice "Narrador Uno" en la página 59:

Pues bien: las palabras son como las moscas, los sapos como es sabido, se comen las moscas, las culebras se comen los sapos, el toro se come las culebras y el hombre se come al toro, es decir que...

Pero con anterioridad el mismo narrador dice:

Comportamiento, futuro, modificar; palabras cojas... Tú tienes un perro sarnoso, sarnoso digo por ejemplo, pues bien tú coges el perro, que es la palabra, le echas encima un cubo de agua hirviendo, que es el sentido justo de la palabra. ¿Qué hace el perro? ¿Qué hace la palabra? Perro — palabra agua — sentido: he aquí las cuatro partes (...) He aquí el resumen de mi metáfora: palabras cojas para realidades cojas que obedecen a un plan cojo trazado por un mono cojo.⁴

Como se ve, la segunda intención es desarticular al propio signo, dejarlo en su nivel fónico, significante, vaciarlo de su significado. Esta forma de utilizar el signo, nos remite al concepto saussuriano de que el signo *es arbitrario y valorado en su funcionalidad (relación) y no en su esencia o en su relación de semejanza con la realidad.*⁵ No obstante, la novela queda presa de un referente extratextual, y muchas veces el concepto — si bien quiere escapar de un referente real — nos conduce a un juego paródico de la realidad, a ciertas visiones y sensaciones. La intencionalidad de buscar una nueva relación del signo, le permite a Sarduy quebar el orden del discurso habitual apoyándose en un gran caudal de sobreentendidos y metáforas que lo alteran. Así la disrupción podría concebirse como un juego de tensiones entre lo visible y lo no visible. Podría decirse que Sarduy trabaja su texto con la capacidad de sugerencia que sólo es posible en la forma escritural poética:

...los cabellos sedosos fluyen entre las latas — dando traspies, saltando sobre ruedas de bicicletas achatadas y sin rayos, sobre manubrios, claxones musgosos, faros rellenos de papeles, círculos de aluminio con barras rojas. Deidades amarillas. Pájaros flavios. Gamos (...)⁶

En este desenfrenado decálogo los conceptos disuelven su sentido ordinario, conduciéndonos a otro más lejano, no visible, que los reemmarca en otra realidad, cambiando sus límites.

Esta libertad con la que cuenta Sarduy para construir su texto, le permite también jugar con los diferentes niveles del lenguaje. Observamos, por ejemplo, que del lenguaje cotidiano de "Curriculum Cubense", pasamos al retórico de "La Entrada de Cristo en La Habana", en su primera parte. Así mismo se mezclan la lengua escrita y la oral, el español (peninsular) y el cubano, las imitaciones de los estilos de Quevedo y Martí entre otros. Las permanentes referencias que van desde la literatura hispanoárabe,

hasta Lam pasando por el arte Pop y Vasarely. Todo esto se encuentra mechado por refranes y frases populares y slogans publicitarios. Aún se debe agregar el uso de palabras o frases en otras lenguas: el alemán — la vieja canción "Lola", cantada por Marlene Dietrich —; el francés — en muchas ocasiones usado como neologismo —; el italiano y el portugués.

Como vemos, el texto se deshace y rehace permanentemente creando otros límites, reenmarcándose en otro contexto.

NOTAS

- 1 Severo Sarduy. *De donde son los cantantes* (México: Mortiz, 1967) 151.
- 2 Ana María Barrenechea. *Textos Hispanoamericanos* (Caracas: Monte Avila, 1978) 222.
- 3 Severo Sarduy 91.
- 4 *Ibid.* 58-59.
- 5 Jean Michel Adam & Jean-Pierre Goldestein. *Linguistique et discours litteraire* (París: Larousse, 1976) 11.
- 6 Severo Sarduy 15.