

ILEGIBILIDAD EN LA NOVELA: EL CASO DE CRISTIÁN BARROS¹

Jorge Manzi Cembrano
jamanzi@uc.cl

Frente a relatos trabados, difíciles, que tienen muy poco respeto por la trama, y se focalizan en objetivos y notaciones muy lejanas a las esperables en el marco de ‘la novela’, sería posible diagnosticar algo así como una ‘ilegibilidad terminal’, cerrar los libros y rechazarlos. Frente a narradores tan poco respetuosos, como los de Severo Sarduy, que aconsejan al lector una retirada hacia el *Boom*: “Tarado lector: si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior . . . abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Boom, que son mucho más claras.” (*Cobra* 464); éste podría, con muchas razones, rechazar el texto ilegible. Sin embargo, este cómodo referéndum de aceptación/rechazo, muy válido para la lectura de consumo, no es una instancia viable para la práctica crítica ni para la teoría literaria.

Existe (ha existido) un frente de la literatura que se escribe bajo la modalidad de lo ilegible, con plena conciencia y voluntad: “El lector queda prevenido. Penetra en un universo malamente legislado, poblado por contingencias truncadas y partidas en falso” (Barros *Las musas* 67). Dentro de un corpus de narrativa chilena de los últimos años, sería posible cohesionar bajo la noción de *ilegibilidad* una dispersión de obras, cercanas a posiciones vanguardistas o experimentales en el campo literario, que defraudan repetidamente el contrato de lectura estándar y el sistema de expectativas y hábitos que supone. Es el caso de escrituras muy recientes, como la de Cristián Barros, Carlos Labbé (*Navidad y matanza* (2007)) y Pablo Torche (*Acqua alta* (2009)). Apuntando más atrás se suma la narrativa de Adolfo Couve, especialmente en sus últimas dos novelas: *La comedia del arte* (1995) y *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (2000). La novela histórica practicada por Antonio Gil (*Cosa Mentale* (1994)) presenta asimismo una ilegibilidad fuerte –casi terminal–. La lista podría continuar con Guadalupe Santa Cruz, y por supuesto, Diamela Eltit, entre otros y otras posibles.

¹ Este artículo forma parte del Proyecto FONDECYT N°1100543 titulado “Cartografía de la novela chilena reciente”.

La oposición legibilidad/ilegibilidad ha sido propuesta y desarrollada por Roland Barthes, principalmente en *S/Z* (1970), pero hasta donde yo entiendo nunca le concedió un estudio sistemático o acabado. La distinción entre una escritura *legible* y otra *ilegible* es análoga a la que se ha establecido entre música tonal y atonal: “. . . el texto legible es un texto *tonal* (cuyo hábito produce una lectura tan condicionada como nuestra audición: se podría decir que hay un *ojo legible* como hay una oreja tonal, de forma que desaprender la legibilidad pertenece al mismo orden que desaprender la tonalidad)” (Barthes, *S/Z* 23). La cuestión central radica en la posibilidad de distinguir dos modalidades o lógicas de escritura, dos economías textuales; tomando en consideración adicionalmente el horizonte de expectativas y hábitos de recepción.

Con un objetivo heurístico es posible intentar una aproximación estructural a la oposición, en base a la teoría de códigos del mismo Roland Barthes.² La estructuración del texto *legible* supone la priorización de códigos secuenciales e irreversibles (inscritos en un orden lineal o sintagmático): estos son los códigos proairéticos (secuencias de acción o comportamiento típicas que articulan la trama) y los hermenéuticos (secuencias que desarrollan y retardan la resolución de los enigmas planteados en el relato) (*S/Z* 23-24). En *S/Z* el modelo de textualidad clásica está fijado en torno a la escritura de Balzac y otros referentes tradicionales como Tolstoi, Racine y Zola. Sin embargo, el objetivo no es fijar la legibilidad a unos cuantos autores, sino describir una modalidad de escritura amplia, en torno a una determinada estructura y otros objetivos y condiciones retóricas³. En el texto clásico prima la función mimética; la escritura se sujeta

² La noción de ‘código’ ha sido desarrollada con detalle en *S/Z* y en *El análisis estructural del relato. A propósito de hechos*, 10-11. Se define como el fundamento o punto de arranque de cada uno de los sentidos o connotaciones de un texto. Cada vez que un segmento significativo del texto correlaciona con un ‘lugar’ o código de la cultura, surge una connotación identificable. Los códigos son ‘voces en off’ que se escuchan lateralmente a cada enunciado, desoriginando la enunciación, en la medida en que el origen del código se pierde en la perspectiva huidiza de lo ‘ya leído, escuchado, visto’ (15-6). Allí donde se percibe una familiaridad, algo ya escuchado, leído, posiblemente uno está frente a una correlación. Si bien Barthes ha presentado diferentes tipologías de códigos, en *S/Z* propone un esquema reducido a cinco: proairético, hermenéutico, cultural, simbólico, sémico. De todos modos, para entender la dimensión y alcances precisos de los conceptos señalados es indispensable la lectura de *S/Z*.

³ Para salir de los referentes clásicos europeos, el *Boom* –uno de los modelos hegemónicos de la legibilidad hispanoamericana– ha sido descrito por Roberto González Echevarría en términos muy similares a los que se utilizan en este artículo para modelar el texto clásico: “The aesthetic of the Boom novel still contains fundamental elements of the traditional novel: characters that follow mimetic conceptions; time that is recoverable despite fragmentation; an implicit faith in the authenticity of local color as a source of truth about cultura and the propriety of language.” (446). Añade que la construcción de personajes sigue

al almacén de una fábula o trama –entendida como imitación o representación de acciones–, sometida a un orden lógico-temporal, y centrada en personajes ‘realistas’. Se evita interferir con la función referencial o denotativa del lenguaje, de modo que prime la ilusión realista o efecto de realidad. Por último, el origen de la enunciación (autor, personaje, cultura), salvo raras excepciones, es claramente precisable (33).

El texto *ilegible* o atonal, por el contrario, se estructura preferentemente en base a códigos no secuenciales o reversibles (no sometidos a un orden lineal o sintagmático): estos son los códigos simbólicos (ejes de ordenación simbólica del texto⁴), los sémicos (semas relevantes que se asocian a personajes, figuras, escenarios) y los culturales (referencias explícitas o implícitas a ciencias o saberes) (S/Z 23-24). La diferencia entre escritura *legible e ilegible* no refiere al tipo de códigos que se emplea –en principio, en todos los textos narrativos operan los cinco señalados–, sino que a su distribución. Puede añadirse que el texto *ilegible* renuncia o subordina la función mimética y suele boicotear, a través de marcas de artificialidad o impostación, el efecto de realidad, insistiendo en la opacidad de la relación entre signo y denotación. A diferencia del texto legible, el origen de la enunciación frecuentemente se vuelve imprecisable.

Los textos *legibles* son los textos clásicos. ¿Pero cuáles son los textos *ilegibles*? Barthes no responde a esta cuestión con claridad. En principio todo texto que ya ha sido sancionado como literario es mínimamente legible, de lo que se sigue que la ilegibilidad siempre será una cuestión de grados. En S/Z se incluye una noción límite, enigmática: el texto *escribible* o *lo escribible*, que refiere a una producción antes que a un texto-producto. Estrictamente es aquello que todavía no puede concebirse o leerse como un texto (y por tanto no pertenece aún a la literatura). Es la práctica radical de una escritura contemporánea: apunta al límite de lo ‘literariamente’ concebible o reconocible, y por lo tanto, es lo que colinda con la ilegibilidad absoluta.⁵ La crítica de lo ilegible no se enfrenta con este tipo de escrituras; siempre más acá de *lo escribible*, trata con ilegibilidades débiles e ilegibilidades fuertes.

siendo ‘novelística’ (‘realista’): género sexual definido, biografía, explicación de sus móviles, etc.

⁴ Los códigos simbólicos establecen lugares del discurso y ordenan o asignan unidades dentro de un espacio jerárquicamente dispuesto (S/Z). La figura prototípica del código simbólico es la *antítesis*: dos términos son asignados a lugares contrapuestos (21). Otras figuras posibles: el Complejo de Edipo (ordenación triádica); la relación Amo/esclavo; etc.

⁵ “Tal vez no haya nada que decir de los textos escribibles. Primero: ¿dónde encontrarlos? Con toda seguridad no en la lectura (o al menos muy poco: por azar, fugitiva y oblicuamente en algunas obras-límites): el texto escribible no es una cosa, es difícil encontrarlo en librerías. Segundo: siendo su modelo productivo (y no ya representativo), suprime toda crítica que, al ser producida, se confundiría con él ...” (Barthes, S/Z 2).

En lo que sigue del artículo me interesa presentar –lo más brevemente posible– las tres novelas de Cristián Barros, para seguir luego con un análisis de lo específicamente ilegible de su narrativa. Éste irá de lo macro (géneros, programas de escritura) a lo micro (análisis del uso de códigos específicos).

LAS NOVELAS

Comienzo por lo más legible de la narrativa de Cristián Barros, aquello que la distancia de otras versiones más fuertes de ilegibilidad, cuyo modelo situaremos, tentativamente, en torno a la escritura neobarroca practicada por Severo Sarduy. En un primer nivel (architextualidad) las dos primeras novelas de Barros parecen seguir el plan de determinados (sub)géneros literarios y/o de discursos-disciplinas. Estos ‘programas discursivos’ definen unas coordenadas mínimas de lectura, generando expectativas en torno a una serie de tópicos, tematizaciones típicas y objetivos retóricos que pueden ser actualizados, o bien, problematizados y defraudados.

El tango del viudo (2003) sigue algunos subgéneros como el diario de viaje o la novela biográfica, aunque con cierta distancia. Más determinante para su legibilidad es el seguimiento programático (a nivel de tópicos, problemáticas y ejes de ordenación simbólica) de lo que Edward Said ha denominado *orientalismo*: discurso-disciplina desarrollado por las burguesías europeas en su fase imperialista, para representar y dominar a sus colonias orientales. La reactualización dislocada que ensaya Barros implica por cierto una problematización⁶: esta peculiar novela orientalista se escribe desde una zona inestable (Chile, Latinoamérica), representando a otra zona inestable (Birmania), mediada por códigos culturales de zonas estables (el ‘primer mundo’, Occidente)⁷. Este particular circuito de enunciación instala una bilocación cultural como nivel primero de la escritura. Bajo tales condiciones la mediación ofrecida por los códigos estables será más precaria e ineficaz que en el caso heterodoxo de ficción orientalista.⁸

⁶ La importancia de la *localización estratégica* para ‘enunciar’ el orientalismo ha sido advertida por el mismo Edward Said (43-44).

⁷ Con la oposición entre zonas y códigos estables e inestables del planeta, aludo a la distinción que ha realizado Luiz Costa Lima en escritos como *Are you convinced that the Earth is egg-shaped?* En síntesis, allí se propone que el *habitus* de los agentes de zonas inestables consiste en la imitación de patrones (creencias, valores, reglas) de las zonas estables, mientras que el *habitus* de los agentes de zonas estables consiste en la aplicación automática (‘automation’ en inglés) de sus propios patrones (115-16).

⁸ Menciono algunos ejemplos ‘clásicos’ de ficciones orientalistas: *La tentación de San Antonio* y *Salammbô*, de Flaubert; *El talismán*, de Walter Scott; *Tancredo*, de Benjamin Disraeli.

El relato comienza por el final: Pablo Neruda, el febril narrador y protagonista de la novela, va a abandonar su puesto de cónsul en Rangún, sobrepasado por la tormentosa relación que mantiene con su amante birmana Josie Bliss. El enigma principal del relato, que motivará el posterior racconto, se presenta inmediatamente: “¿Quién eras, Josie Bliss? ¿Quién? Eras la muchacha indígena, traje y guantes de hilo, tú disfrazada de europea y yo de burgués” (17). En el revés de estos disfraces o imposturas culturales se relata la historia de una relación sórdida, que termina por salirse de las manos. Josie Bliss, quien espera transformarse en la próxima madre del Buddha, se ha propuesto asesinar a Neruda tan pronto como la deje embarazada. Ritualmente orina en todos los rincones de la casa, mientras asedia con un cuchillo al poeta, quien casi siempre intoxicado y perturbado, al borde del colapso y el delirio, no tiene nada firme a qué aferrarse. El orientalismo es un antídoto muy débil para Neruda.

Barros tematiza el tópico colonialista del *horror*, referido a esas invariantes culturales inmemoriales (‘salvajes’) e indecibles que terminan imponiéndose y sobrepasando la capacidad de representación occidental. *El tango del viudo* reescribe desde la inestabilidad una ficción colonialista ya problemática: *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. La posición de Kurtz es asumida por el opiómano Mr. Robinson; mientras que la de Marlowe correspondería en principio a Neruda. Sin embargo, ese puesto está reservado a Eric Blair, pseudónimo de George Orwell, según las notas finales que se adjuntan a la novela. El protagonista de *El tango del viudo* no está allí donde lo esperábamos e inaugura una posición en principio ilegible: no es Marlowe, ni tampoco puede ser Rimbaud en su aventura africana –a cuyo modelo intenta aferrarse en repetidas ocasiones–; el escritor de *Residencia en la tierra* está siempre más cerca del lado de Josie, inscrito en la inestabilidad y en la sujeción colonial.

La segunda novela de Barros, *La espesura* (2004), relata en primera persona las desventuras de Javier Lezaeta, miembro de la oligarquía chilena escapista de comienzos de siglo XX. El relato se ajusta en buena medida al subgénero de novela histórica (uno de los preferidos de la legibilidad chilena⁹), sin alcanzar o provocar en este plano la desestabilización descrita para el caso anterior. Se presentan los tópicos y esquemas de acción típicos dado el tema oligárquico (viajes a París, salidas de caza entre primos, enamoramientos endogámicos, alusión a la cultura culinaria rural, etc.), así como los códigos simbólicos esperables (Antítesis: patricios/plebeyos; civilización/barbarie). Fiel al programa, Barros se ha documentado y cumple correctamente con la función de instruir: a esto apuntan las alusiones a las celebraciones del centenario, los

⁹ Vale la pena señalar que en el panorama actual de la narrativa chilena no son raros los casos de escritores que eligen el marco legible de la novela histórica para desarrollar un programa de escritura experimental. El caso más evidente es Antonio Gil.

datos asociados a la guerra civil de 1891, así como la sutileza de citar textualmente el *Silabario Matte* o de escribir un breve pasaje según la ortografía de Bello.

A nivel genérico me parece la novela más legible de las que ha escrito Barros. Gira en torno al violento asesinato de un aborigen, perpetrado por el protagonista y sus primos, en la espesura del fundo de la familia Lezaeta. El crimen impune retorna repetidamente al texto, literal y metafóricamente, imitando en un nivel retórico la compulsión psicológica del evento traumático. *La espesura* retoma el problema de la bilocación cultural, escenificando los efectos disonantes e incómodos, o bien encantadores y mistificadores, provocados por la conjunción de posiciones de enunciación y códigos inestables con códigos estables. Disonancias incómodas, cuando en la cara agonizante del aborigen Javier Lezaeta percibe algo ya visto, que lo disloca: “Había visto antes esa cara, hacía bien en confesármelo, ¿pero dónde? . . . en París, había sido conducido a una de esas exposiciones antropológicas . . . mi ítem de estudio era un cacique . . .” (61-62). Encantamiento y mistificación, durante un paseo en que el protagonista le presenta a su prima Renata, bajo el prestigio del latín y la ciencia, la flora nativa del bosque:

Renata me exigía enseñarle un bosque en gran medida imaginario . . . su querido primo había sustituido ante ella los apelativos populares de tal o cual planta a fin de presentársela después bajo el prestigio de algún latinismo, la *Fragaria chilensis* no era sino la vulgar y corriente frutilla, *Lapageria rosae* el emblemático copihue . . . *Lithrae caustica* el endémico litre, la yerba más humilde, amparada en el incógnito de su santo y seña científico, trocábase a sus ojos en rara mercancía, fetiche quintaescenciado . . . comíamos frutillas de postre, nos picábamos con el litre . . . nos lavábamos con lejía de quillay, y sin embargo para Renata tales materias eran intangibles, diríanse las nuevas ropas del Emperador . . . (132-33).¹⁰

Si en las dos novelas presentadas ya sería posible proponer una relación con el neobarroco de Severo Sarduy, en *Las musas* (2006) la afiliación se vuelve evidente. Esta tercera obra ya no se circunscribe al marco legible de un subgénero o discurso-disciplina, sino que se orienta por las coordenadas más libres de un programa de escritura ya inserto en la ilegibilidad. Los tópicos y tematizaciones de *Las musas*

¹⁰ La escena parece la ejecución exacta de una inesperada instrucción de escritura que introduce Severo Sarduy en *De donde son los cantantes*: “Siguiéron los meandros de un arroyo, la carretera, se perdieron en la neblina de un bosquecillo, entre los conos de sombra de los . . . (y aquí, la enumeración exhaustiva de los árboles cubanos—sabicú, guamá, jequi, roble, anoncillo, etc.— con su latines botánicos . . .” (406). Le sigue una nota al pie: “Delicia fonética que no falta en ningún opúsculo cubano, desde el *Espejo de paciencia* –1608– hasta nuestros días” (ibid).

responden sistemáticamente a aquellos tipificados por Sarduy en sus escritos de poética neobarroca¹¹, aunque la radicalidad en el tratamiento está rebajada o debilitada en uno o más grados. Simulación, travestismo, crítica del sujeto centrado (a nivel de personajes y de la narración), anamorfosis, artificialidad y teatralidad, protagonismo del tópico de los espejos y de las representaciones en abismo, alegoría entre la fragmentación del cuerpo y división del lenguaje. Incluso podría sugerirse la posibilidad de intertextualidades explícitas.¹²

Las musas es un texto desenfadadamente ilegible. Los personajes se alejan de las convenciones ‘realistas’ (asemejándose a meras funciones retóricas, sustituibles unas por otras) y la historia, presentada en desorden –lo que ya había ocurrido en las novelas anteriores–, no permite una reconstrucción lineal. La trama es extravagante: hay una especie de gran guerra –imprecisamente localizada espacial y temporalmente– que enfrenta a una comunidad (no especificada) con un enemigo intangible, cuyas armas son eólicas. Una estricta ley de reclutamiento permite a Barros suprimir al género masculino del mundo textual. El único remanente es un niño, al que se denomina indistintamente sobrino o ‘burguesito’. Se trata del protegido de nueve musas, que habitan una especie de palacio o casona rodeada de dunas y de una vegetación hostil y exótica. El relato se focaliza en las distintas jornadas de actividades que involucran a las musas y al niño (danzas, espiritismo, travestismo, sesión de relatos), bajo la marca del sadismo y la perversión. El modo discontinuo en el que se relatan estas jornadas repetitivas y ritualistas, que insisten una y otra vez en el mismo conflicto, los mismos dolores y los mismos goces, recuerda en muchos sentidos *Las 120 jornadas de Sodoma*.¹³

ACCIÓN, CATÁLISIS Y NOTACIONES¹⁴

Habíamos dicho que el texto clásico o legible en gran medida se sostiene en la armazón de los códigos proairéticos¹⁵ (Barthes *S/Z* 212). Cada uno de los núcleos de

¹¹ Me refiero especialmente a *Barroco, La simulación y El barroco y el neobarroco*.

¹² Las similitudes entre las escenas de travestismo y manipulación ritual de los cuerpos de Cobra (en *Cobra*) y del sobrino (en *Las musas*; caps. 12 y 14), sugieren esta posibilidad. La hipótesis de intertextualidad se basa principalmente en la aparición intermitente, pero literal, de términos y referencias culturales claves del neobarroco de Sarduy: anamorfosis, simulación, travestismo, Holbein, Arcimboldo, Caravaggio, filigrana, claroscuro...

¹³ La mención fugaz, pero repetida, del Marqués de Sade en el texto, no es una casualidad.

¹⁴ Advierto que el análisis que se seguirá en este apartado y el siguiente se centra especialmente en *Las musas*. Sin embargo, las conclusiones son válidas en mayor o menor medida para las tres novelas.

¹⁵ El código proairético es una secuencia de acción o comportamiento que se inscribe en el texto. Bajo un título se despliegan secuencialmente los pasos necesarios para la ‘saturación’ de

estos esquemas de acción funciona como acodadura del relato, abriendo o cerrando incertidumbres según se ajusten o no a lo ya leído o visto. Gran parte de los apartados o capítulos de Cristián Barros arrancan ‘clásicamente’: se abren con el anuncio de un proairetismo y se cierran cuando éste se ha desplegado. Así ocurre en la mayoría de las jornadas de *Las musas*, en las que el protagonista <busca conchas de mar>, tiene una <sesión de lectura>, se somete a la <inspección del fiscal>, espía una <sesión de ouija>, se transforma en juez de un <concurso de belleza>, es víctima de una <guerra de almohadas>, etc.

En la madrugada de una de las jornadas el ‘sobrino’ quiere <ir a orinar>. La acción principal de este apartado consiste en este sencillo esquema. Pero lo sencillo termina por entraparse en un enrarecido ambiente: el camino al baño es un pasillo atestado de espejos e hileras de mimosas. Para atravesarlo el niño decide taparse la cara con su polera, quedando desnudo abajo. La narración se detiene varias páginas en anotar el cruce de imágenes en abismo reflejadas por los espejos, así como el roce múltiple y excitante de las mimosas sobre el cuerpo del burguesito, provocándole una incipiente erección, que de acuerdo al narrador le sirve, quién sabe cómo, de orientación. El niño avanza perturbado, contando pulgada por pulgada cuánto le falta para llegar. El capítulo se cierra abruptamente en una especie de anacoluto proairético: “Nuestro héroe avanza en aquel purgatorio y entonces... Chssss. Silencio” (121).

En las novelas de Barros se percibe un uso minimalista de los códigos de acción, centrado en secuencias simples e infantiles¹⁶, que no apelan al suspenso (hay muy poco) ni al dramatismo. Muy rara vez la acción por sí misma es suficientemente interesante. El arranque legible, basado en el nivel de la acción, se ve defraudado rápidamente desde el plano en principio secundario de la *catálisis*, es decir, ese conjunto de notaciones que se intercala indefinidamente entre núcleo y núcleo de la secuencia principal (Barthes *Introducción...* 15). El proairetismo se torna escenario de fondo, excusa o pie forzado para el despliegue del *mundo de la notación*.

La definición de la notación, del tamaño y modo de la ‘puntada’ de escritura (¿dónde fijarla, detenerla?), es una de las decisiones básicas para la escritura de una novela y para la consolidación de una narrativa (Barthes *La preparación de la novela* 123; 145). Esta decisión determina el tipo y la medida de las divisiones que constituyen

la acción. Por ejemplo: ACC: <paseo a la playa>: 1. Preparativos. 2. Partida, viaje. 3. Llegada-estadia-goce. 4. Retorno. El fundamento de cada proairetismo o secuencia de acción es más empírico que lógico: se basa en lo ‘ya visto’, ‘ya hecho’ (Barthes *S/Z* 13). En el cuerpo del artículo se indicarán con los signos ‘<>’ los títulos de las secuencias de acción o proairetismos.

¹⁶ La mayoría de los proairetismos de las novelas, y en especial de *Las musas*, responde a un imaginario infantil que gira en torno a la pulsión de ver, explorar, descubrir las diferencias (insistentemente la diferencia sexual).

el mundo textual; define la unidad ‘notable’: aquello que tendrá la capacidad de figurar, y en nuestro caso insubordinarse, trasgredir la convencional hegemonía de la acción sobre la catálisis. La extrañeza o atipicidad de la notación en la narrativa de Cristián Barros es una de las entradas privilegiadas para dar cuenta de la especificidad de su ilegibilidad.

He pensado en tres rasgos llamativos de estas notaciones: discontinuidad, microscopía y parcialización. De un modo similar a lo que ocurre en el neobarroco de Sarduy, las divisiones de estos textos generan partículas¹⁷, astillas, objetos diminutos¹⁸ o parciales, que usualmente se ordenan en series discontinuas, dispuestas de acuerdo a la figura de la enumeración barroca.¹⁹ Aquí la instancia de la catálisis está hiperdividida y termina por producir una suerte de macrounidades, que, siguiendo al narrador de *Las musas* podríamos llamar “selva de objetos semianatómicos” (124) o bien “archipiélago de cosas” (125).

Hay una segunda cuestión que ya no tiene que ver con el resultado o producto de la división (series de unidades discontinuas, parciales, microscópicas), sino con el lugar (cultural) desde donde se originan o arrancan estas atípicas divisiones o notaciones. En este último apartado me centro en un particular uso de códigos o referencias culturales, que sirve a la constitución de una original economía textual, afín al neobarroco.

EL PÁJARO DODO Y LA DEFLEXIÓN DE LOS CÓDIGOS CULTURALES

El pájaro dodo, originario de la Isla Mauritius, fue avistado por primera vez en el siglo XVII por unos navegantes portugueses que exploraban el Océano Índico. Este peculiar pájaro de pico corvo, incapaz de volar, y cuyo tamaño superaba levemente al del pavo, es considerado actualmente un ícono de las especies extintas. Para el siglo XIX el dodo y todas sus variantes habían desaparecido completamente, por causa directa de la explotación humana. Todo lo que queda de él son unas pocas piezas óseas aisladas: una cabeza y una pata en un museo de Oxford, otra pata en el

¹⁷ En *La espesura* las numerosas carnes del saladero se han llenado de motas vegetales (“vilanos, pelusas de cardos, etéreas borras de algodón” (185)). Para espigar, “de una en una, las pelusas del cadáver afiambrado (186)”, se necesitará la destreza “hiperestésica” de la prima Renata.

¹⁸ En *Las musas* una gema cae al suelo: “La pieza de cristal estalla en una miríada de átomos leves y espejeantes. . . Encima flota, por varios segundos, un polvillo residual e irisado, como el que suelta una mariposa al aparearse y saciar su cortejo” (57).

¹⁹ Presento un ejemplo textual de Sarduy, para que la relación no quede en el aire: “Hasta que una mañana, dopadas, idas, se despertaron en un arenal de bordes flecados. Hileras de copas trenzadas, sartas de hilachas, pulpos de lana; en un oleaje de hilo rosado nadaban bajo una carpa ondulante” (Sarduy *Cobra* 452).

British Museum y otra cabeza en Copenhague; adicionalmente hay algunas piezas de esqueleto repartidas en contados museos de las principales potencias occidentales (*Britannica* 148). Ha sido un objeto clásico de estudio científico, por lo que su figura se asocia comúnmente a un lugar de enunciación científica y disciplinaria (en el marco de la empresa colonizadora europea). El dodo aparece varias veces en las novelas de Barros, como la figuración de un importante sema cohesionador, que connota a la vez extinción, tecnicismo y clasicismo.

El objetivo de este tipo de semas ‘clave’ es activar una connotación desmarcable de imágenes o figuras específicas, quedando libre para producir una especie de reverberancia textual. A nivel fraseológico es posible encontrar otra figuración que contribuye a este efecto: Barros utiliza unas marcas retóricas asociables a una legibilidad erudita obsoleta o al menos rancia; fórmulas que parecen sacadas de algún archivo de vieja jurisprudencia: ora... ora; los innumerables ‘acaso’; ‘interín’...; ‘amén de + verbo’, entre otras. A esto habría que sumar la restauración de un vocabulario enciclopédico, obtenido de la nomenclatura de ciertas disciplinas y saberes también museológicos: ‘escolano’, ‘canesú’, ‘cairel’, ‘gálago’, ‘holoturia’, ‘jabato’, ‘crótalos’, ‘nadir’, ‘aruspicina’, ‘gineceo’, ‘strophion’, ‘celenterio’, ‘vilano’, ‘álibi’, ‘alheña’, ‘solimán’, ‘peplo’, ‘clámide’, ‘criptógamo’, en una lista que podría llenar fácilmente un par de páginas. La afición continúa con el uso entusiasta de latinismos.

La presencia de estas connotaciones extinto-eruditas son en definitiva parte de un programa o proyecto mayor de cita a referencias ‘hipereruditas’. Cristián Barros escribe sus textos inscribiéndolos en una red densa de disciplinas, saberes y técnicas en diferentes grados de extinción. Aparecen y desaparecen la entomología, la sastrería y la indumentaria, la zoología, botánica, arquitectura, cerámica, náutica, la historia greco-latina, el orientalismo, historia y estrategia militar, maquillaje y peluquería... ¿Es parte de un afán arqueológico, un plan de ilustración? No parece razonable: las referencias, más allá de desplegar su léxico y una serie de divisiones, no se despliegan lo suficiente; las novelas exudan una erudición que no instruye. Para leerlas o bien hay que tener la *Britannica*, varias enciclopedias más y una versión expandida de la RAE a mano, y creer que estas referencias aportarán algo sustantivo a la lectura, o bien hay que entender que esta sistemática cita de códigos hipereruditos sigue un plan no convencional.

A mi juicio, este plan tiene que ver con una operación *retórica* basal, que puede entenderse desde la *deflexión* de Kenneth Burke. Hay deflexión en todo momento en que el lenguaje, manipulado consciente o inconscientemente, se sesga, ‘falla’, provocando un desplazamiento de las funciones convencionales, una subversión dialéctica del vínculo entre signo y significado (De Man 29). En nuestro caso, los códigos culturales hipereruditos no caen donde debieran caer; no cumplen con la función –legible– de instruir y de aportar los topes cognitivos de la narración; las divisiones o clasificaciones que ejecutan no son creíbles o confiables y no producen una ordenación estable (que es lo que supuestamente hacen los códigos culturales en los textos legibles o clásicos).

Este uso deceptivo de las referencias culturales sirve a la configuración de una original economía textual. Cada uno de estos códigos tienen la capacidad de sostener una división o clasificación, la presentación de una particular ordenación (que supone la creación de determinados objetos): “Ante él se alzaba una densa utilería de enseres para sastre, postizos, plantillas, cintas de medida, alfileteros, enormes cizallas, fantoches de mimbre, pero también objetos dignos de un pabellón forense: piernas falsas, brazos falsos, falsos bustos” (*Las musas* 125).²⁰ La suma de estas divisiones u ordenaciones da como resultado el mundo de unidades rebuscadas y artificiales que distinguen el ‘ambiente’ enrarecido de las novelas. La pregunta respecto a qué determina la notación o ‘puntada de escritura’ –ya no la pregunta de cómo es la notación, sino aquella que refiere a su procedencia– recibe una respuesta singular: se define en función de la división fina ejecutada por una multitud de disciplinas, técnicas y saberes ajenos, y se refracta posteriormente en el cruce múltiple de estas perspectivas culturales. Esta es la materialización textual del ‘salvajismo de espejos’ (“In a wilderness of mirrors”) al que refiere la cita de T. S. Eliot que abre *La espesura*. Técnica literaria original para la constitución de un mundo narrativo cuyo primer nivel es ya artificial, en consistencia con el programa neobarroco, y posicionándose, por tanto, como una variante original del mismo.

La *deflexión* retórica –en el nivel de los códigos culturales– explica en buena medida por qué, a pesar del arsenal clásico-erudito de saberes, ciencias, marcas retóricas y disciplinas citadas, los textos de Barros, en lugar de estabilizarse, potencian aún más su extravagancia e inestabilidad. Parte de su atractivo consiste en que la extravagancia y la exuberancia textual no se explican o justifican en función de las características naturales del mundo ‘representado’ –el plano mimético está de entrada tachado o boicoteado–, sino que se producen precisamente a partir de un prisma de códigos estables que han tenido convencionalmente, legiblemente, la función de organizar, dominar y subordinar la inmanejabilidad de un entorno supuestamente excesivo (p.e. el entorno colonial). Es este uso *retórico* profundo o tectónico del lenguaje, que perturba y tuerce los vínculos estables, lo que ha caracterizado desde siempre a la literatura, ya en sus variantes legibles como ilegibles.

²⁰ He seleccionado un par de series más: “. . . las radículas infiltrándose bajo tierra . . . el humus oferente, el ázoe subiendo desde las heces gredosas . . . vasos leñosos, felodermis, súber, corteza exterior . . . las hojas de abrumador inventario, dentadas como las del castaño . . . lobuladas como las del roble . . . del peciolo al limbo . . .” (*La espesura* 147); “Titilan los rasos, crujen los satenes, . . . Las oficianes le anudan correajes y cordonaduras . . . Le apañan mullidas prótesis pectorales; cuelgan de su espalda un coqueto polisón. Enseguida, un riguroso emballenado viene a compactar su cintura” (*Las musas* 95).

BIBLIOGRAFÍA

- Barros, Cristián. *El tango del viudo*. Santiago: Seix Barral, 2003.
- _____. *La espesura*. Santiago: Alfaguara, 2004.
- _____. *Las musas*. Santiago: Alfaguara, 2006.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- _____. “El análisis estructural del relato. A propósito de *Hechos*, 10-11.” En *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1990.
- _____. “Introducción al análisis estructural de los relatos.” En *Análisis estructural del relato*. Trad. Ana Nicole Vaisse. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 2006.
- _____. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Texto establecido por Nathalie Léger. Trad. Patricia Willson. Ed. Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Costa Lima, Luiz. “Are you convinced that the Earth is egg-shaped?”. *Crossroads*. 4.1. (2010): 112-119.
- “Dodo”. *The New Encyclopaedia Britannica: Micropaedia*. 15a ed. 1994.
- De Man, Paul. “Semiology and rhetoric”. *Diacritics*. 3.3. (1973): 27-33.
- González Echevarría, Roberto. “Plain Song: Sarduy’s ‘Cobra’”. *University of Wisconsin Press*. 28.4 (1987): 437-459.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.
- Sarduy, Severo. “De donde son los cantantes”. *Obra completa. Tomo I*. Eds. Gustavo Guerrero & François Wahl. Madrid: ALLCA, 1999.
- _____. “Cobra”. *Obra completa. Tomo I*. Eds. Gustavo Guerrero & François Wahl. Madrid: ALLCA, 1999.