

ALPI

número 6
(NOVIEMBRE 1991)



organizada con el apoyo del Fondo Nacional de la Investigación Científica de Bélgica (NFWO-FNRS) y de la Universidad de la Universidad Libre de Bruselas (ULB).

La mención de la tierra y de los ladrillos participa de la creación de un efecto de real, éstos son connotadores de mimesis, no tienen el mismo efecto que el del banco.

... el banco quedaba paralelo a él, a unos cinco metros ...

El banco no es un objeto que funciona como "punctum" (Barthes), no participa en la parte discursiva cuya meta es crear la ilusión referencial. No tiene nada que ver con el barómetro de Flaubert, citado por Barthes, para ilustrar la importancia referencial de estos detalles aparentemente inútiles. El banco equivale al orden, es el territorio de la norma de la vida de los idiotas, norma subrayada por su ubicación (*paralelo al cerco - alineados en él*). Los determinantes apoyan la simbiosis inicial (*un banco - el banco - su banco*). Es un objeto con importancia funcional: el abandono del banco es el presagio del crimen.

El sol ... había arrancado a los idiotas de su banco.

La precisión matemática (5 metros) es una garantía de verdad, prepara la posibilidad de cruzar la frontera, la distancia entre el banco y el cerco hace que sea verosímil "avanzar lentamente y llegar al cerco". Quiroga suele recurrir a precisiones matemáticas en su obra, sea para señalar la extremosidad de la situación (*...remaban con el horizonte a veinte metros...* "El techo de incienso"), o sea para asentar su relato en bases científicas ("Los fabricantes de carbón").

CONCLUSION

Esta descripción incipiente se acaba con el arranque "sin embargo" que desencadena un "flash back" con la aparición del pretérito indefinido. Este cambio permite alargar el incipit: no sólo consta de la primera frase sino de los primeros párrafos ya que constituyen una unidad. De la misma manera no busqué un eco de este introit en las últimas frases sino en la función diegética fundamental.

Con un comienzo aparentemente "clásico" que nos informa sobre los cronotopos, la adecuación entre lo físico y lo psicológico, la actitud de los personajes, etc., Quiroga prepara ya el cierre, el explicit, gracias a su escritura de la tensión lograda por la elección y la posición de los adjetivos, el uso de la enumeración en gradación, la reiteración, la construcción absoluta, etc. etc.. Así de un acto tan cotidiano como matar a una gallina sale un crimen perpetrado por cuatro niños. La flecha ha dado en el blanco.

Francine COLLING

JOSE DONOSO Y LAS SOMBRAS DEL REALISMO. EN TORNO A *CORONACION, ESTE DOMINGO Y EL LUGAR SIN LIMITES*

"Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura".

Carlos Fuentes.

No pretendo resolver el problema del realismo literario. A partir del tema propuesto, Realismo, realismos: un concepto metodológico, quiero intentar un juego de interpretación y especulación. Especulación sobre esos dos opuestos que se miran constantemente, la realidad y la literatura. Trabajaré en torno a las tres primeras novelas de José Donoso y para ello dividiré mi estudio en tres partes:

- 1) Primera especulación y búsqueda de un módulo interpretativo.
- 2) Necesarias digresiones: rodeos teóricos.
- 3) El módulo interpretativo y las sombras del realismo.

1. PRIMERA ESPECULACION Y BUSQUEDA DE UN MODULO INTERPRETATIVO.

El tema propuesto abre muchos caminos e incita al grave juego de la especulación. He elegido las tres primeras novelas de José Donoso para aproximarme al problema del "realismo, realismos", elección quizás arbitraria que me deja en un camino estrecho pero fértil.

En la novela *Este Domingo* se puede leer lo siguiente:

La casa estaba llena de armarios y alacenas y subterráneos, de puertas falsas ocultas por cortinas o condenadas con una tranca de palo que era facilísimo desclavar, de maletas cubiertas con etiquetas fabulosas y baúles nominalmente prohibidos que abríamos con una horquilla retorcida para disfrazarnos con sus contenidos, de posibilidades de que otras sombras se desprendieran de las sombras, y pasos de la oscuridad, y arañas de los techos, y de pronto el deleite de una ventana abierta de par en par sobre el jardín donde la luz amarilleaba entre las hojas". (Donoso, 1982, p.22)

Sírva esta cita como cuña para abrir la materia de este estudio, fijar su objetivo y orientar sus pasos. De las novelas de Donoso se podría afirmar que son y no son realistas. No es esto puro juego, sino más bien un planteamiento de la cuestión metodológica, manera de encaminarse hacia las obras e intentar una lectura. Hay que destacar que la casa estaba llena de posibilidades de que otras sombras se desprendieran de las sombras...Y también el deleite de una ventana abierta de par

en par sobre el jardín donde la luz amarilleaba entre las hojas. Se constituye aquí un perfecto juego de espacios: uno interior, otro exterior. Y hay, además, una ventana abierta.

Los niños creen en el orden de la casa de la abuela. Una fe sin resquicios los arraiga en ese lugar donde todo, incluso las sombras, son "la realidad". Pero desde el ángulo de vista del narrador (uno de los niños, pero ahora adulto), el jardín donde amarilleaba la luz entre las hojas también es "la realidad", e igualmente la ventana.

El lector, al leer este pasaje, puede situarse en el interior y, desde allí, mirar por la ventana hacia el jardín; o puede ubicarse en el jardín y mirar, por la ventana abierta, hacia el interior. En ambos casos la ventana es necesaria e inevitable. Como está abierta, la mirada puede pasar de un lado al otro sin "tropezar" con la ventana. Pero no por eso deja de ser cierto que la ventana es parte del campo total de percepción. El ojo puede detenerse en la ventana. Cualquiera sea el sujeto, puede mirar o el interior, o el exterior, o la ventana. O todo junto.

El narrador rememora ese tiempo pasado y mira esos lugares. Conviene cotejar la visión del adulto (el narrador) con la del niño. En Este domingo la casa de la abuela es para los nietos un espacio de libertad y juego. Esto es especialmente válido para el nieto-narrador: para él, llegar a la casa era fluir, derramarse (Donoso, 1982, p.14).

Desde el ángulo de visión del niño, allá en su presente, la casa es una fuente de posibilidades lúdicas y a la vez una tremenda fascinación. Sin embargo, desde la focalización rememorativa del narrador se nota, en el pasaje citado, una resquebrajadura de la materia fascinante: de pronto el deleite de una ventana abierta... Importa detenerse en ese detalle pues quizás se trata ahí nada menos que del realismo. Recapitulo el asunto en tres puntos:

- a) El lector. Este, como se dijo, tiene tres posibilidades y puede situarse donde quiera para ordenar su visión.
- b) El niño. Con sus primos, el niño está en el lugar fascinante, la casa con todas sus posibilidades: en ella se concentran todas las virtualidades de lo lúdico. Cuando el niño llega a la casa, fluye y se derrama: nótese que es un movimiento desde el exterior hacia el interior; el encantamiento se inicia en el jardín y culmina en los misterios de la casa.
- c) El narrador. El adulto rememora el placer de los juegos, pero destaca también, y con inflexión valorativa, el deleite de una ventana abierta. Su visión tiende a romper el orden fascinante.

Sin caer en confusiones, hay que relacionar al lector con el narrador. Está claro que los poderes de ubicación y visión del uno y el otro no son los mismos. Pero tienen una relativa posición común frente a la situación narrada. El lector tiene un poder envolvente más amplio que el narrador. Pero por ahora lo que interesa es que el lector, siguiendo al narrador, descubre los citados puntos de vista y los tres objetos de su visión: lo interior (casa), lo exterior (jardín) y la ventana. Se puede suponer que el narrador, desde su presente de adulto, tiene, como el lector, una visión que abarca toda la situación narrada, y puede también ubicarse, según su deseo, en uno de los tres puntos y desde allí observar los otros. El deleite de la ventana abierta no es un juicio del niño y permite suponer que la inflexión valorativa es como una grieta que el narrador abre, desde su presente, en la materia de la casa que lo fascinaba, en la realidad de ese espacio de orden pero también de impulso creador: era un lugar eterno para las combinaciones eternas del juego.

Se puede sugerir que en relación a la realidad de la ficción el narrador está, así

como en la suya el lector, en otra realidad que, aunque inscrita en la narración y en lo narrado, es como una realidad real objetiva. Dice: "tal vez ahora, sentado ante mi escritorio" (Donoso, 1982, p.19). Ya lo sé, se dirá que lo confundo todo... El lector no está en la diégesis como el narrador lo está por más distancia que ponga entre aquello que fue su presente actual y la actualidad que es ahora su presente. De acuerdo, está en la diégesis, pero no en la realidad redescrita por la narración: "Otras cosas han tomado el lugar de lo que en ese momento me parecía eterno. Y después otras. Ahora es un mundo tan sepultado como el de la Mariola Roncafort" (Donoso, 1982, p.187). Juego sutil, pero pertinente.

Desde la situación de enunciación del narrador se establece, en la narración, una distinción fundamental: para el narrador la realidad es su actual "estar sentado ante su escritorio". Desde ahí relata lo que fue para él una realidad: la casa de la abuela. Ese mundo ya no existe aun cuando de hecho el narrador puede comprobar todavía la existencia real de la casa. Pero esa casa ya no es un mundo eterno para el niño: es una eternidad con un niño en una narración. Para el narrador la casa no es ahora más que materia "casa". Al narrar lo que recuerda de la casa de su abuela, el narrador la ha convertido en ficción literaria. Entre el narrador y la historia narrada surge una diferencia esencial. Tanto es así que esta diferencia se ordena como una oposición entre la realidad del narrador y la realidad de su narración y de esa oposición nace la libertad del narrador frente a lo que narra. Vigente en el texto, se yergue la oposición: por un lado la realidad, por otro la literatura.

Se argüirá que todo aquello está en el texto, que aquellas dos partes así opuestas no son más que pura literatura. Acepto, pero la especulación debe aprovechar todas las argucias de la razón teórica.

Para recapitular se dirá que este primer juego consiste en afirmar que se descubre en el texto un módulo interpretativo. El narrador, al relatar (en las tres partes de la novela narradas en primera persona. Las dos otras lo están en tercera) el mundo que fue la "casa de la abuela", establece la oposición entre la realidad y la literatura. Ahora bien, si esta oposición es fundamental, no deja de ser cierto que para el narrador la "casa de su abuela" es la materia de su narración. De esa materia, pasada, quedan vestigios, presentes; pero la casa abandonada, ocupada por niños vagabundos, destinada a una próxima demolición, no es más que un grado de esa materia narrativa, uno de los niveles de la realidad que fue transmutado en texto literario. Hay otros niveles de aquella realidad pasada, niveles que el niño en parte conocía como elementos de la realidad "casa de la abuela". Y quedan aún otros niveles que, como el lector sabe, el niño ignora.

Sea lo que fuere, se cimienta dentro la narración la oposición fundamental entre literatura y realidad. Sin desoir los argumentos en contra, afirmo que voy en busca de un módulo interpretativo y que en la narración se configura concreta y dinámica la fundamental oposición: la casa de la abuela como espacio eterno de libertad y creación, como campo abierto, por el modo mismo de su clausura, a infinitas posibilidades combinatorias, por una parte. Y la realidad del narrador consciente de que esa materia narrativa en todos sus grados y niveles que él narra ya no es la realidad de presencia y vida que fue, por otra parte. Se ha perdido la "inmediatez". Es ahora la mediación del texto la única fuerza vigente y actual, y no se le puede confundir con la realidad pasada. El narrador puede salir de su situación enunciativa para ir a comprobar la existencia real de aquello a que alude en su narración, la casa. Pero ésta ya no es la casa de su narración, sino simplemente una armazón material, un nivel cualquiera de realidad actual, verificable y utilizable, si se quiere, como signo que remite a algo que fue. La casa ya no es lo que el narrador relata ni tampoco lo que el lector sabe de esa realidad gracias a las otras

partes de la novela. Esa materia a la cual el narrador se relaciona ahora, convirtiéndola así en parte de su realidad actual, es otra realidad: la de los niños vagabundos, la de algún empresario que la demolerá para construir un nuevo edificio. Pura materia, la casa puede, reducida a nada por el fuego, transformarse en "animita" (símbolo de un pasado y símbolo de la narración) o simplemente en escombros que dejarán el espacio libre para otra construcción.

La estrategia del narrador consiste entonces en desarmar lo que antes había armado como representación verosímil de una realidad. Las claves que entrega la narración tienen como objetivo mostrar que la realidad es una relación actual de los personajes (o las personas) en una situación determinada; mostrar que esa situación está formada por múltiples capas y oscuros meandros; y mostrar también que el texto es, dada la naturaleza de su construcción, un aparato formal que parece referirse a algo que el lector puede considerar como la realidad y lo obliga por eso a volver a "leer" la realidad como cuestión problemática.

Vuelvo por un instante a la situación del lector. Si indelicadamente, lo vinculé al narrador, debo ahora separarlo. Hay una serie de evidencias, por no decir de perogrulladas (¿pero quién sabe?) que me obligan a desnivelar lo que antes puse en la altura de un plano común. Ya se sabe, el narrador está en la diégesis y el lector no. Lo que yo había hecho con el narrador en el citado pasaje, era imaginarlo en una situación real desde la cual leía el texto que escribía. Y en lo que se refiere al lector, otra perogrullada. Es para mí una indestructible certidumbre que yo lector empírico, real, con ínfulas de lector ideal, estoy en una realidad que se opone fundamental y esencialmente a lo que en forma de libro tengo en las manos y llamo literatura.

Todo esto se configura y plasma en el módulo interpretativo. Esto se basa en la equiparación "interior (casa) texto", "ventana/sistema de mediación", "exterior (jardín)/realidad". Pero la primera especulación llega a su fin y me deja en un callejón sin salida y con una "luminosa" respuesta: literatura y realidad son muy diferentes y hay entre ellas una fundamental oposición.

2. NECESARIAS DIGRESIONES: RODEOS TEORICOS.

Quizás el camino no ha sido vano. Quiero poner sobre el tapete el parecer de algunos teóricos estudiosos. Aunque la problemática no sea exactamente la misma, acudiré primero a la Lógica de los géneros literarios de Käthe Hamburger. Dice: "El tema fundamental de una lógica de la literatura no es sino la oposición entre literatura y realidad, oposición que explícita o implícitamente es la base de toda consideración teórica sobre la literatura" (Hamburger, 1986, p.29). Después la autora señala que el concepto de realidad es particularmente problemático para las ciencias naturales y lógicas. Y anticipándose a posibles objeciones, como por ejemplo que en su estudio se trata de un realismo ingenuo, ya superado, explica que "el concepto de realidad, en su oposición o simplemente a su relación con el de ficción literaria no tiene relación con la teoría del conocimiento y no se trata por lo tanto de poner en tela de juicio un realismo ingenuo" (Ibid.p.29)

Para la autora el término realismo designa la realidad de la vida humana (de la naturaleza, de la historia, del espíritu) opuesto a aquello que experimentamos como el "contenido" de las obras literarias; el modo de existencia de la vida diferente del que crea y representa la obra literaria. Señala también que "no es una

aberración afirmar que la determinación exacta de esta diferencia, debe, mas allá de cualquiera afirmación teórica, hacer aparecer con una precisión particular el fenómeno mismo de la realidad" (Ibid.p.29). Y se pregunta por fin cuál es el sentido de la formación conceptual "ficción literaria y realidad". Responde que es doble: "Se indica así que la ficción no es lo mismo que la realidad, pero a la vez, lo que aparentemente es contradictorio, se indica que la realidad es la materia de la ficción". Y aporta esta precisión: "Efectivamente esta contradicción es sólo aparente, pues es solamente en la medida en que la realidad es la materia de la ficción que la ficción es de naturaleza distinta de la realidad" (Ibid.p.29)

Diferencia capital entonces entre el modo de existencia de la vida y el que crea y representa la obra literaria. La determinación de esta diferencia, repito con la autora, debe hacer aparecer con precisión el fenómeno mismo de la realidad. Una manera, diría yo, de hacer saltar a la vista el fenómeno "realidad" del cual pretende ocuparse el realismo literario. La ficción obliga a reconocer la realidad de lo real. Sin eso no hay ficción. Pero tampoco habría realidad sin la locura de la ficción.

En 1970 se publicó un estudio titulado Impossible réalisme. Su autor, Denis Saint-Jacques piensa que hablar de realismo en aquellos años era poco serio: "un dogma superado, bueno a lo más para la historia literaria, no podría ser un problema actual de la técnica novelesca" (Saint-Jacques, 1970, p.18). Para este estudioso "la realidad aparece como lo que se ha decidido considerar como tal... y que el poder que tiene el lenguaje para reproducir la percepción global del fenómeno depende de un convenio implícito entre los diferentes usuarios del sistema lingüístico" (Ibid. p.18.). Y se llega a la conclusión siguiente: "Para el escritor que quiere ser realista, no hay ninguna objeción técnica que oponer, ya que, curioso prestidigitador que quiere creer en las ilusiones que crea, sólo le es necesaria una minuciosa fe" (Ibid. p.19).

Se vuelve cada vez a un callejón sin salida, quizás porque de la realidad no se sale o despega sino gracias al lenguaje y porque el lenguaje no se puede escapar sino con su ayuda... De una manera u otra, sabemos hoy que "la lengua es forma y no substancia, estructura y no nomenclatura" y "no puede por lo tanto copiar la realidad" (Hamon, 1982, p.124)

Desde la concepción del discurso que hoy se tiene, el realismo resultaría imposible o un problema mal planteado. Hamon parece compartir la segunda opinión y trata de abrir un debate teórico que había quedado cerrado. Hamon habla de un realismo descriptivo que se podría abordar como un problema de "postura ilocutoria". Se trataría de ver cual es el proyecto realista, de establecer los índices que prueban qué es un discurso realista, cual es su estrategia (Ibid. p.132).

Sería fácil salir de estas indecisiones con unas cuantas fechas que fijen un período de la historia literaria. Mirar lo que ocurre desde un Stendhal, un Balzac y otros hasta llegar a un Zola. Pero temo encontrarme en el mismo callejón sin salida. Basta con echarle una mirada al Roman experimental para comprobar que no se resuelve el problema, o mejor dicho sí, Zola lo resuelve a su manera desde su propia concepción y postura. Salvo si se le da plenos poderes a la razón "científica" para delimitar sin más un período y analizar índices y estrategias del discurso literario, se queda uno sin asidero seguro y en el mismo desamparo. Léase esta cita que no traduzco: "Certes, le réalisme est une théorie vieille comme le monde; seulement, elle se rajunit à chaque période littéraire" (Zola, 1971, p.290). Lo que vendría a significar que a cada generación su propia fe y convicciones...

La cuestión del realismo es también asunto añejo en las preocupaciones literarias hispanoamericanas. Desde el punto de vista histórico, en

Hispanoamérica se produce también un realismo, y un naturalismo. Y desde los últimos decenios del siglo pasado hasta los años treinta del presente, aceptando variantes, se encuentra una literatura que pretende ser realista. Realismos, regionalismos, criollismos, se sustentan en una concepción del discurso que piensa poder dar una copia fiel de lo que parece ser la peculiar realidad hispanoamericana.

Ahora bien, más o menos por los mismos años en que aparece el citado Impossible réalisme, Carlos Fuentes publica su Nueva novela hispanoamericana (1969). Y en esos mismos años el estudioso Jaime Giordano se interroga acerca del problema del realismo en su estudio "Hacia una definición del realismo en la novela hispanoamericana" (1971). Me detengo en este estudio. Cito: "Estamos acostumbrados a oír que escritores como Carpentier, Borges, Asturias, Yañez, Arlt, constituyen una vanguardia estética que supera al regionalismo o criollismo de la narrativa anterior" (Giordano, 1971, p.127). Y más adelante: "Si ambas generaciones se definen como "realismo", ambas partirán de una base común: el intento de reflejar en sus obras una realidad que se considera verdadera"... "Y entonces una primera diferencia puede ser claramente anotada. Se trata de una diferencia de método, a la vez que de una evolución en el concepto de verdad" (Ibid. p.127). Y luego hace notar que la generación de un Asturias, de un Carpentier "está provista de métodos de conocimiento de la realidad con los que no había contado el regionalismo anterior (Ibid.p.128) Está claro que se expresa aquí la problemática del realismo, realismos. El realismo sería un método de conocimiento de la realidad. Como la realidad cambia, el método también debe cambiar y esto acarrea una renovación del aparato metodológico. Luego, a cada época su realismo ...

Si para unos la realidad fue una lisa tela en que se desplegaban los trabajos y los días, si para otros la tela se inflaba con la hostilidad de una espesa naturaleza, para otros la realidad sería la densidad de milhojas de los centros urbanos. Giordano va desde el realismo de los regionalistas, y pasando por el realismo maravilloso o mágico, llega a la generación de un Cortázar, un Sábato, un Rulfo, los cuales, según el crítico, muestran el fracaso del realismo precedente. Es importante poner de manifiesto que, aunque ya no se trata de "copiarla", la realidad parece seguir siendo el objetivo último de la literatura, la obsesiva e inalcanzable meta. La generación siguiente (Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa) prosigue por el camino de la literatura como modo de "conocer" la realidad: ahora hay que desmontarla para revelar todos sus recónditos secretos. Así, según Giordano, con Vargas Llosa se llega a "otra manera de realismo" (Ibid.p.132).

Por su parte, Nelson Osorio, en un estudio de 1972, define la realidad "como la objetivación en la conciencia del hombre de la compleja estructura de relaciones en y con el mundo" (Osorio, 1976, p.238) y estudia lo que llama "los niveles de la realidad".

En resumidas cuentas, se trata, por una parte, de reconocer la oposición entre literatura y realidad, y por otra parte, en obstinarse en hacer de la literatura, aunque se teorice para probar lo contrario, algo íntimamente relacionado con la realidad, la realidad del hombre en su mundo.

Vuelvo a la obra de Donoso con un último rodeo crítico. Cedomil Goic, en su libro La novela Chilena, los mitos degradados (1968) habla de la caída del mito en la novela realista "en honor a la verosimilitud". Si esto es así para la novela moderna chilena (desde mediados del siglo pasado hasta los años treinta del presente), la novela contemporánea (desde la generación chilena del 27 hasta la generación del 57, la de Donoso) "parece cobrar revancha sobre el ciego

cientificismo que aniquilaba el sentimiento y afirma ahora en las oscuras fuentes de éste la fe que la novela moderna depositaba en la razón" (Goic, 1968.P.14)

Para la generación de José Donoso, Goic destaca como característica "La vigencia de las formas de la novela contemporánea, del superrealismo en lo que éste tiene de tendencia general vigente en el período, y una reactualización, en nuevas circunstancias, del énfasis que la novela de la época pone en la autonomía de la obra"...

Y después dice:

"Como responde a la sensibilidad de una generación, este énfasis, se despliega plenamente de modo polémico frente al neorealismo de la generación anterior. Hemos llamado a esta nueva generación irrealista. El irrealismo se pone de manifiesto en la inquietud de los novelistas actuales por crear nuevas formas dentro de la novela" (Goic, 1968, p.163).

Se desprenden dos puntos esenciales: la reacción frente a la generación del 42 y la necesidad de crear nuevas formas para romper la concepción del discurso realista o neorealista.

José Donoso, en su Historia personal del boom (1972) también critica a sus predecesores. Critica esa concepción del discurso que pretende poder representar con verosimilitud la unívoca realidad. Pero la realidad, se piensa entonces, es compleja y polifacética. El discurso literario tendrá que serlo él también. Se entra en el terreno de la plurivocidad, de la polisemia. Es el campo de la ambigüedad.

3. EL MODULO INTERPRETATIVO Y LAS SOMBRAS DEL REALISMO.

Vuelvo a Este domingo y al módulo "interior-ventana-exterior".

La generación de José Donoso también tiene su pliego de condiciones: autonomía de la obra, los niveles de la realidad, la polisemia, la apertura, la ambigüedad.

En la primera parte se vio que la estrategia en Este domingo consiste en introducir en la narración un sistema dinámico, que plasma en el módulo interpretativo, para desmontar las certidumbres de la concepción del discurso realista. La materia "casa" se descompone en signos que, perdiendo su substancia aparentemente eterna, buscan otros significados posibles. Y simultáneamente, sin renegar de la clausura del texto, la ventana revela por una parte el procedimiento de destrucción del andamiaje realista y, por otra, remite a un referente: la sociedad chilena.

No entraré en un análisis pormenorizado de Coronación. Basta con destacar los dos grandes momentos finales de la novela. En esta narración se encuentra también una casa, un jardín, una verja, y más allá, la ciudad. Aquí también la "casa" es considerada como un sistema en que, en una única configuración, se reúnen dos partes opuestas, literatura y realidad. Se podría decir que la casa es en sí misma un discurso realista: un modo de vida, las profesiones, la realidad histórica y social de Chile, el transcurso de un tiempo cronológico, la abuela y sus orígenes, la tradición familiar, las sirvientas y el nieto y sus estudios de Derecho. Añádase a esto la presencia de los barrios pobres y también del campo chileno.

La "casa" es la escritura de la nonagenaria abuela. Ella es un signo remoto de un tiempo pasado, pero es también el signo actual de una larga línea discursiva: la

sucesión temporal de un orden y su permanencia. La abuela es el signo inicial del desenvolvimiento de la escritura de los acontecimientos que son la vida de la "casa". Se podría decir, en última instancia, que la anciana es sólo un significante disponible que encuentra sus significados en los sucesos que ella misma produce. Encierro de lo que remite al vacío de sí mismo; pero a la vez, como se verá, cuerpo abierto hacia un más allá.

Examino entonces los dos momentos finales, exabruptos que parecen desentonar en un discurso de supuesta concepción realista.

Primero, la escena del robo. El módulo interpretativo se aplica aquí al momento esencial en que el narrador establece una peculiar relación entre la casa y el exterior. Se trata de la introducción en la casa de la fuerza que destruirá definitivamente una situación y un determinado discurso. En este proceso la "ventana" desempeña una vez más un papel fundamental.

Claro, esta escena del robo se ha venido preparando a lo largo de la narración. René y Mario han decidido utilizar a Estela para distraer a don Andrés y poder así penetrar en la casa para robar. Hasta aquí nada sorprendente en el plano de la realidad verosímil. Lo que importa mostrar ahora es la concreta configuración narrativa que conduce a trastocar el orden realista. En la casa, don Andrés y el forzado y falso juego de seducción de Estela; la luz de la habitación; y la ventana. En el exterior, Mario y René observan ese juego de sombras chinecas:

"Estela los hizo entrar en el jardín y esconderse entre unas matas cerca de la ventana iluminada. Vieron a don Andrés... Poco después, Mario vio por la ventana que Estela entraba en la biblioteca, donde, por el momento, don Andrés leía" (Donoso, 1983, p.206)

Lo que importa es la "ventana" como frontera simultáneamente abierta y cerrada entre dos espacios. En la casa todo se condensa en esa habitación iluminada donde don Andrés gira en el círculo de su deseo y de su incapacidad de alcanzar la realidad. No fluye, está estancado y espera que Estela rompa los diques que lo retienen. Se plasma en esta escena toda la vida de don Andrés y a la vez todo su discurso. Todo ocurre en la luz de la biblioteca: libros que para don Andrés no son dinámica fluidez hacia el mundo sino fuga hacia un caduco pasado aparentemente eterno y protector. Y la "ventana": por ella se ve la luz, pero don Andrés no mira hacia fuera. Por la "ventana", anticipación del hecho mismo, la mirada de René y Mario entra en la casa. Ellos ven la escena de falsa seducción. Pero esta escena también se rompe. El discurso cambia de orientación: la historia vulgar de la seductora venal que se entrega para ayudar a sus cómplices no se produce. La escena se convierte en el detonador que destruye el discurso y abre la ambigüedad. Se quiebra la línea recta del discurso realista. Así la escena revela la decisión del narrador de cambiar de postura y de instaurar un nuevo discurso. Se entra en un nuevo sistema de convenciones. La seducción de don Andrés por Estela es y no es: cumple en parte su cometido pero deja a don Andrés sumido en el profundo círculo de su no ser nada y de la locura fingida como única respuesta.

René y Mario entran para robar, pero Estela rompe el encanto de la seducción e indica a Andrés un hecho real: "están robando". El robo no se efectúa, y para don Andrés quedan abiertas las vías múltiples de lo que en ese momento parece ser la realidad.

Todo se transforma entonces en un teatro de sombras, de apariencias y espectros. Dos observaciones: la pareja, Mario y Estela, después del fracasado

robo, se alejan de la casa: la fuga comienza en el jardín. Está lloviendo: "Mario divisó por última vez las líneas borronadas de la casa" (Donoso, 1983, p.211) Y el final: "Después del chubasco el cielo se despejó sobre la ciudad, dejando un aire ligerísimo y equilibrado" (Ibid.p.218).

Hay que insistir en ese movimiento hacia el exterior, hacia un aire límpido: atrás queda la casa borronada, su sombra, la armazón vacía y vencida de un significante que no tiene ya más significado que su propio fin. Y la otra observación: en ese significante "casa", don Andrés se enreda en los variados caminos abiertos por el discurso hecho trizas: llámese eso locura o no, por el momento no hay respuesta. Loco de fingida locura, don Andrés es pura posibilidad abierta de ser esto, lo otro o cualquier cosa: quizás como la "casa", un significante hueco girando en busca de algún significado.

Segundo, la coronación y muerte de la abuela. Significante cuya armazón material está disponible, la anciana es vestigio de un tiempo pasado, pero cuerpo presente y vigente. Vigente a pesar de su vacío. Sigue siendo la materia en relación a la cual se produce una realidad para todos los habitantes de la casa: pero lo que la anciana significa, eso ya no tiene vigencia, es permanencia de una realidad muerta. Sin embargo, armazón vacía, la abuela es el cuerpo significante que ampara todas las acciones de los personajes y permite la aparición de significados posibles. Diríase que su vacío fecunda la acción presente y distorsiona los signos de la narración para destruir la línea realista.

El módulo interpretativo muestra que, desde una mirada interior la anciana es el agotamiento del signo tradicional y del discurso que con él se construye. Consecuencia de ese agotamiento es el modo de ser de don Andrés y la falsa respuesta que da a su problema existencial: el círculo de la locura, el torbellino de los signos que se vacían de su significado. Lo positivo de todo esto es que los significantes han quedado vacantes y se mueven en busca de otros significados.

Todo está relacionado con la coronación de la abuela. Don Andrés y Lourdes suben a ese desván cargado de signos del pasado. Los objetos que allí se encuentran cobrarán especial importancia. La anciana" llevará un vestido cuajado de estrellas, una larguísima serpiente blanca emplumada" (Donoso, 1983, p.201).

El cuerpo vacío de la anciana se llena de significado, pero éste ya no tiene vigencia. Lo que las sirvientas coronan es la muerte de ese signo ya a mitad muerto y el agotamiento de un discurso sin salida. La cadena de significados producidos por la abuela llega a su fin. Cerrado el círculo de su función con la trayectoria de don Andrés que desemboca en la locura fingida, la abuela pierde ahora también toda su vigencia material y las sirvientas coronan el vacío de su armazón deleznable.

Al tratar la escena del robo señalé el movimiento del exterior hacia el interior y después, con la fuga de Estela y Mario, el movimiento hacia afuera. Indiqué también la situación de don Andrés girando en su locura como incipiente creación de un nuevo discurso. Aquí se entrecruzan todas estas líneas con la coronación y muerte de la abuela. El significante vacío y coronado, agotado el significado que se prolongaba en la vacía vida de la casa y de don Andrés, se instaura ahora, en el instante de definitivamente morir, como significante abierto hacia afuera:

"Misia Elisa Grey de Abalos, tocada con su corona de plata florecida, había despertado en su sillón junto a la ventana... Quedaba apenas una lamita de vida en la señora, casi, casi nada de conciencia. Sin embargo divisó estrellas a través de los vidrios llovidos de la ventana, y como ya no era capaz de distinguir distancia ni cercanía, al ver luces remontando por los regueros de mostacillas del

suelo hasta los brillos de su vestido de gran aparato, pensó que también eran estrellas del firmamento, y que la envolvían entera" (Donoso, 1983, p.219)

Se juntan en ese exterior lo que apenas ve la anciana y la huida de la pareja. Con esta línea de exterioridad se cruza la de la interioridad, el círculo de un significante buscando significados, el orden del discurso apenas nacido de la fingida locura de don Andrés. En cada situación la ventana es el límite por donde transita la luz: luz que viene de una realidad compleja, de estratificaciones densas y oscuras que sin embargo chisporrotean y alumbran nuevas formas. Del tradicional realismo se proyectan, pero estirándose hasta deformarse, los cuerpos de un orden familiar que, agotado, entrega, bajo una nueva luz, las torsiones grotescas de un vacío.

En El lugar sin límites este trabajo de destrucción se efectúa con mayor sutileza. Sin embargo el módulo interpretativo puede aquí también dar cuenta del realismo y su descomposición. El módulo no pretende sino mostrar que la oposición fundamental entre literatura y realidad está inserto como configuración narrativa operante en la narración misma.

En El lugar sin límites el presente de la narración desarrolla la acción en un espacio abierto, una doble exterioridad: el espacio inmediato en torno a la casa de la Japonesita, el prostíbulo, y un más allá, continuación del primero, espacio de don Alejo, el señor. Este presente se origina en una escena primordial pasada: el acoplamiento de la Japonesa Grande con Manuel/Manuela. Esta escena es un espectáculo que los demás pueden ver por una ventana.

Si en la línea del presente de la narración sigue vigente (además del juego de la inversión en el prostíbulo) el orden tradicional del campo chileno, en los dos capítulos que tratan de ese origen, es la plena actualidad del orden tradicional la que dará nacimiento a nuevos caminos y brechas por donde entrará otra luz. Explico: "interior-ventana-exterior". Lo exterior: se trata del poder de don Alejo y de lo que representa: una tradición histórica, social, económica, cultural. Don Alejo es dueño y señor de todas aquellas tierras y además es el vínculo con el sistema en vigor en el país. Por lo tanto no será arbitrario interpretar ese poder como fuerza exterior que penetrará en la casa, en el prostíbulo de la Japonesa Grande, y todavía más, fuerza compulsiva que mueve a Manuel/Manuela a penetrar "en" la Japonesa Grande y procrear.

Don Alejo es el dueño de todo ese espacio y también de la casa. Hay una continuidad que, sin desaparecer, encuentra una ruptura, el prostíbulo. Aunque la casa del prostíbulo sea propiedad de don Alejo, es un lugar privado e íntimo donde se producirán los signos de una inversión total. La apuesta con don Alejo convertirá a la Japonesa y a Manuel/Manuela en dueños de la casa. Este hecho, en relación al presente de la narración, ocurrió hace ya veinte años atrás. Es un hecho capital para desmontar el andamiaje del discurso realista. El proceso se efectúa como consecuencia de ese poder propio de la narración realista, del poder del señor. Todo lo que sucede en el presente de la narración nace de esa intrusión espectacular en un espacio cerrado e íntimo.

Lo interior: en esa habitación donde se unen la Japonesa y Manuel/Manuela se efectúa la inversión del orden (ver Sarduy, 1969) convencional y se despedaza la tradición del discurso realista: la casa comienza a funcionar como un nuevo discurso, envuelta en un torbellino de significantes liberados, que surgen de ellas y buscan nuevos significados: lo que se desarrolla durante todo el presente de la narración.

Esta trasmutación de la casa en nuevo discurso, destructor del anterior, se debe

como dije, a la introducción de una fuerza exterior. La "ventana" desempeña nuevamente su papel fundamental. Primero, la relación entre exterior e interior: la mirada, el juego, el engaño:

"Al fin y al cabo nadie iba a estar vigilándonos de cerca sino que desde la ventana y sería fácil engañarlos". (Donoso, 1985, p.85)

Y en el capítulo IX cuando Manuel/Manuela rememora la escena:

"... a la luz del chonchón que no habíamos apagados para que ellos nos miraran desde la ventana. Por lo menos esa comprobación exigieron" (Ibid. p. 106)

Pero la apariencia y el engaño resultan no ser puro juego sino dura realidad: la fecundación real bajo la mirada de don Alejo:

"Yo quería no tener asco de la carne de esa mujer que me recordaba la casa que iba a ser mía con esta comedia tan fácil pero tan terrible, que no comprometía a nada pero... y don Alejo mirándonos.
¿Podíamos burlarnos de él? Eso me hacía temblar. ¿Podíamos? No nos moriríamos de alguna manera, si lo lográbamos" (Ibid. p.106)

Segundo, este espectáculo, porque no es pura comedia, sino realidad, es fecundación. De ese acto nacerá la posibilidad de todo el presente de la narración: un discurso de la ambigüedad.

La "ventana" tiene en este texto, además de su función primera, otra más amplia. Es el límite, abierto, cerrado, por donde pasa la mirada, pero también es el lugar de articulación de dos espacios: el prostíbulo y su entorno, y las tierras de don Alejo. Estos espacios se unen y desunen y por ellos pasa luz y oscuridad.

Así, para Manuel/Manuela, en el último momento, el canal indica la imposibilidad de salir de su lugar: no hay fronteras (la ventana está abierta), pero se está condenado al encierro y al abandono. El señor está más allá y no cumple su promesa de salvación. Pero es posible que más allá no quede sino puro vacío, nada. Como en las otras novelas, el orden tradicional se ha roto y está en vías de desaparecer. Así lo permite suponer la rebelión de Pancho Vega.

En lo que se refiere a la Japonesita, se verá que, encerrada en la casa con el viejo don Céspedes, lleva también a su culminación la configuración de la unión y la ruptura. Enclaustrados en la casa, perciben, oyen, ven ese espacio más allá del prostíbulo, esa realidad que era la base de toda la existencia, realidad y sustento de promesas. Ahora únicamente gracias al ladrido de los perros se reconstruye ese espacio:

"Ahora, a la Japonesita no le costó nada dibujar todo el campo dentro de su imaginación, como si de pronto hubiera adquirido, igual que don Céspedes, la facultad de desplegar ese campo como una alfombra para que la ocuparan entera por dentro" (Donoso, 1985, p.135)

El módulo interpretativo es concluyente. El interior, esa alfombra, es la realidad interiorizada en la imaginación, escrita en la reproducción de una escritura; es la clausura y la immanencia del texto que desarrolla todas sus posibilidades. Este juego creador y destructor tiene gran alcance: la Japonesita apenas entreabre la puerta (ver "ventana") para que salga con Céspedes:

"Lo acompañó hasta la puerta. La abrió muy poco, casi nada, apenas una ranura para que se escurriera don Céspedes y se colara un poco de viento y de estrellas que la hicieron arrebosarse en su chal rosado. Entonces cerró la puerta con la tranca. Sobándose las manos caminó entre las mesas apagando, uno por uno, todos los chonchones" (Donoso, 1985, p.139).

Cotéjese con el final de Coronación. Afuera, el amanecer; adentro, la oscuridad, la densa oscuridad girando sobre sí misma para que nada cambie. Pero todo ha cambiado. Cotéjese con la locura de don Andrés.

Conclusión. Valga aunque sea como hipótesis de trabajo el módulo interpretativo. Cada vez muestra, actual y operante en el texto, una oposición que se debe leer como oposición fundamental entre realidad y literatura. Esta actualización de la oposición en el texto tiene como objetivo volver a plantear el problema del realismo: sin duda no como concepción tradicional sino como superación de la pretensión de poder ser ingenuamente realista en literatura. La acción de esa oposición en la narración lleva a la destrucción del discurso realista tal como lo concebía la generación del 42 y antes el regionalismo, el criollismo. Pero esa destrucción supone la presencia de ese realismo en vías de destrucción, y esa presencia despedazada es necesaria para, yendo más allá, alcanzar otros niveles que, si bien no son "esa realidad" (o esa concepción de la realidad), se dirigen también a algo que el hombre percibe como estratos constitutivos de la realidad. Al destrozarse la concepción de la realidad de sus predecesores, estas novelas tienden a crear nuevas formas y éstas echan nuevas luces sobre los restos de la antigua concepción: así iluminados estos restos se mueven todavía en estas obras como sombras de un realismo superado. Esas sombras se transforman en significantes abiertos hacia significados posibles.

Por otra parte, que lo quiera o no, este nuevo juego de signos, y de sombras de signos, no cesa de deslizarse, sin tropiezo, hacia algo que está más allá de la forma que construyen. Hay una continuidad entre el discurso literario y su opuesto, la realidad. Al fin y al cabo, yo, lector empírico, real, con ínfulas de lector ideal, sé de lo uno y de lo otro, soy el sujeto que vive esa oposición y a la vez la verifico y la concilio en mi lectura.

Sea lo que fuere, si se mira cómo termina cada una de estas novelas, se comprueba cada vez que un orden se aniquila. Al llegar al final de cada texto, el discurso se abre sin duda en busca de múltiples significados; pero siempre se refiere también a su propio fin, no el de la "historia" narrada, sino a la historia narrada como fin de la realidad del mundo. Promis Ojeda dice de la generación del 57:

"El agónico movimiento de caída que descubren en la realidad inmediata no se reduce a los límites de un conflicto de clases sociales chilenas, como advierte Alegría, sino que abarca por el contrario, todo un momento de la civilización contemporánea. Para ellos el mundo que se desploma no es el de una clase social -como ha repetido insistentemente la crítica-, ni una forma política, ni un estado histórico particular y limitable nacionalmente; es un momento de la existencia humana que llega a su fin dejando a su paso el profundo vacío de lo que ya no existe" (Promis Ojeda, 1977, p.151)

Todo esto corresponde entonces a una postura generacional ante la vida, la realidad, el mundo. Por eso, cualquiera sea la oposición entre literatura y realidad

para construir una teoría, esa oposición será siempre un juego de luz y sombra. En las novelas estudiadas, los restos de un realismo, reordenados en nuevas formas, según una nueva concepción del discurso narrativo, proyectan sombras que pretenden interpretar el grave juego del ser y de las apariencias. Densas manchas de oscura sombra se proyectan en la tela narrativa y conducen siempre a un abismo: lo que se acaba, concluye, se aniquila. La nada.

Para terminar diré que las tres primeras novelas de Donoso pretenden destruir un discurso realista. Porque tienen esa ambición, parecen dar vuelta la espalda a la realidad en que nacen. Pero no es tanto por escapar de esa realidad como por arrancarse de cuajo de una concepción demasiado pobre de la realidad. Pretensión de salir del estrecho y ordenado realismo chileno y saltar hacia "lo universal". Pero en ese salto quedan al descubierto las raíces y la narración carga con buena parte del terruño en que se alimentan.

Quizás la realidad, y la voluntad del realismo, es una luz que crea sombras, las de las ficciones literarias. Pero sin lugar a dudas las ficciones son otra luz con la cual se alumbran las densas sombras de la realidad. Metodológicamente el concepto de realismo permanece abierto. Cada generación se encarga de tomarlo en cuenta a su manera y de rejuvenecerlo. Quizás Zola tenía razón.

Pablo CATALAN
Université Charles de Gaulle - Lille III

REFERENCIAS

- DONOSO, José, *Este Domingo*. Barcelona, Seix Barral, 1982.
- DONOSO, José, *Coronación*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- DONOSO, José, *El lugar sin límites*. Barcelona Seix Barral, 1985.
- DONOSO, José, *Historia personal del boom*. Barcelona, Seix Barral, 1983. (primera ed. 1972)
- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*. Paris, Seuil, 1982.
- SAINT-JACQUES, Denis, 'Impossible réalisme' en *Etudes littéraires*, vol. 3 N° 1, avril. Canada, Presses universitaires de Laval (traduzco del francés).
- HAMON, Philippe, 'Un discours contraint' en *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 1982.
- ZOLA, Emile, *Le roman expérimental*. Paris, Garnier-Flammarion, 1971.
- GIORDANO, Jaime, 'Hacia una definición del realismo en la novela hispanoamericana contemporánea' en *Nueva narrativa hispanoamericana*. vol.1 N°1, 1971.
- OSORIO, Nelson, 'La expresión de los niveles de la realidad en la narrativa de Vargas Llosa' en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. ed. de J. Loveluck, Madrid, Taurus, 1976. (este artículo se publicó por primera vez en 1972 en "Asedios a Vargas Llosa", volumen compilado por L.E. Díez, Santiago de Chile. ed. Universitaria.)
- GOIC, Cedomil, *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago de Chile, ed. Universitaria, 1968.
- SARDUY, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p.43 a 48.
- PROMIS OJEDA, José, *La novela chilena actual: orígenes y desarrollo*. Buenos-Aires, F. García Cambeiro, 1977.