

y el evidente descuido de su fisonomía", nos preguntamos cómo cargar con esa culpa. En la ciudad repleta el tiempo parece indiferente, pero las ruinas de hoy, como las de ayer, pueden ser colmadas mediante la más viva imaginación.

Jaime G. Velázquez

CUATRO FABULACIONES SOBRE LO REAL

Formular una definición que delimite los contornos exactos del género novela, representa, hoy día, una tarea difícil e inagotable: sobre todo si pensamos que cada vez la experiencia novelesca se vuelve más crítica y que, en muchos sentidos, busca fundirse con la poesía. Pero, de cualquier manera, un rasgo característico de este género ha sido la coincidencia de su desarrollo con las transformaciones sociales, y principalmente en los dos últimos siglos se ha ofrecido como una de las formas más aptas para expresar los conflictos del hombre con su sociedad. En la novela del siglo XIX, los universos novelescos poseen límites definidos: la historia de un héroe literario en un mundo y momento dados y las convulsiones de una burguesía que mira el futuro aunque aparecen ya los primeros síntomas de su falsedad. En el siglo XX —fundamentalmente a partir de Proust— la novela asume muchas veces una visión regresiva hacia el pasado y propone una tarea de mayor desentrañamiento por parte del lector. La novela ha convertido las contradicciones sociales en un conflicto personal interponiendo, entre el mundo y la conciencia individual, el papel creador del lenguaje. Los héroes son ahora testigos de la desintegración de un mundo y los cambios de una realidad ambivalente. Si en la novela tradicional la "realidad objetiva" servía de marco a la silueta del personaje, o bien, en nuestro realismo telúrico, funcionaba como el antípoda bárbaro contra el que luchaba el hombre civilizado, para

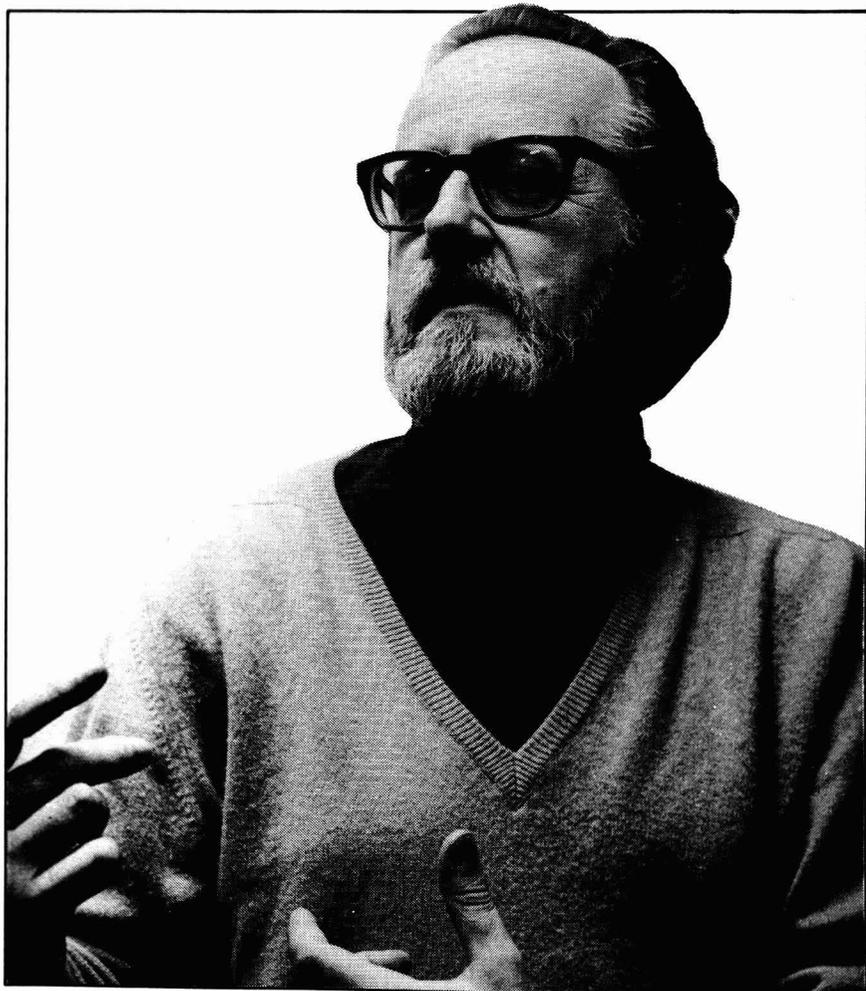
los nuevos narradores la realidad es cuestionada por la conciencia subjetiva del personaje y la presencia objetiva del lenguaje. El hombre y el mundo se trascienden; la realidad no existe por sí misma sino en la medida en que es transformada por la acción de las palabras.

Concretamente, por lo que a nuestra narrativa toca, la renovación de la novela hispanoamericana tuvo lugar en los años cuarenta, y fue más conocida con el estallido del llamado "boom" que, como afirma Rodríguez Monegal, fue "el fenómeno exterior de un acontecimiento mucho más importante: la mayoría de edad de las letras latinoamericanas".

Por un lado heredera de la gran narrativa occidental, y por otro, tratando de recuperar las raíces primitivas del mundo americano, la nueva novela ha incursionado en niveles distintos al de la lucha del hombre con la naturaleza. La experimentación, las dimensiones

del sueño, el gusto por lo fantástico y el descubrimiento de una realidad sobrenatural, la creación de universos cerrados, la reinención de sucesos históricos vueltos mitos, la actualidad cosmopolita, la recuperación de la cultura popular y la revaloración del lenguaje coloquial como una forma estética, son rasgos que constituyen la multiplicidad de preocupaciones y formas de la actual novela latinoamericana.

En el conjunto de las obras representativas de la literatura latinoamericana, la narrativa de José Donoso se sitúa en un lugar destacado. Salvo *El obsceno pájaro de la noche* (1970), en que Donoso muestra el dominio de su arte en el nivel de la experimentación plena y realiza el juicio crítico acerca del propio autor de la novela, o sea sobre sí mismo (Donoso se refiere a este libro como a "una novela laberíntica, esquizofrénica, donde los planos de la realidad, irrealdad, sueño, vigilia, lo onírico y lo fantástico, lo vivido y lo por vivir, se mezclan y



José Donoso

▲ José Donoso: *Cuatro para Delfina*. Barcelona, Seix-Barral, 1982.

se entretejen y nunca se aclara cuál es la realidad...") la obra del narrador chileno parece desenvolverse en una línea más conservadora.

Hace años, la visión "embrollada" de la imagen novelesca contemporánea llevó a algunos a pensar que las posibilidades del género estaban agotadas. Por esos años, Julieta Campos escribió un ensayo sobre la novela mexicana, intitulado *¿Realismo mágico o realismo crítico?*, que concluía con una reflexión acerca de las relaciones entre la realidad del Continente Americano, el quehacer de sus nuevos narradores y el posible destino de la novela en nuestro ámbito: "...al novelista hispanoamericano de hoy toca una labor llena de sentido, de posibilidades y riqueza: integrar con la cohesión de la forma tradicional y los hallazgos de la novela contemporánea en la exploración más profunda del hombre, ese mundo en transformación, con todas sus contradicciones y todo su dinamismo." Reflexión que viene a ser, en el caso de la literatura de Donoso, precisa.

La estrategia que ha consolidado la originalidad del estilo de Donoso se funda en la conciliación equilibrada de los recursos heredados de ambas tradiciones. Aun cuando el tema de la desintegración de la vida en las relaciones de la sociedad burguesa se ofrece como una constante en cualesquiera de sus obras, son la coherencia de todos los elementos de la narración y el manejo de estructuras complejas en secuencias aparentemente sencillas, los que le confieren el justo calificativo de narrador.

La materia narrativa del último libro de Donoso se integra con las preocupaciones características del escritor chileno. Las narraciones que constituyen *Cuatro para Delfina* difieren en cuanto a sus tonos, pero no así en la común imagen del mundo burgués. En *Madame Jolie* nos asomamos a la vida vacía de los buenos burgueses a través del mundo femenino. Tres esposas-muñecas, ocupadas en el cuidado de la figura o en toda clase de actividades que no trascienden la superficialidad de sus existencias, deciden desaburrirse en juegos que no implican ninguna rebelión sino que, por el contrario, confirman su papel de objetos. No obstante que las relaciones mecánicas de sus vidas sufren una transitoria inversión que desenmascara la violencia escondida en los

falsos convencionalismos, precipitando la aparición de la pesadilla real, la trivialidad del sobrevivir diario termina por imponerse.

Sueños de mala muerte es otra metáfora de la desintegración general de esta sociedad. Olguita Riquelme y Osvaldo Bermúdez viven en una pensión modesta soñando con deseos irrealizables. Las historias que se entrelazan en ella son la historia del amor desdichado entre los cuarentones y la historia de la búsqueda de la identidad de Osvaldo. En la primera el tono irónico alcanza gradaciones grotescas en la serie de transmutaciones risibles que perfilan, poco a poco, las personalidades grises de los protagonistas. Olga vive obsesionada con poseer una casa o departamento propios y se propone casarse sólo con un propietario o alguien que aspire serlo. Aunque está enamorada de Osvaldo, la situación estrecha de éste —ha perdido su *bolichito* y a su edad no tiene posibilidades de tener empleo— defrauda sus esperanzas. Paulatinamente el afán de la casa va siendo desplazado, tanto en la vida de Olga como en la de los otros huéspedes que se conforman con realizar a través de Riquelme lo que no pueden hacer con sus propias existencias, por la ficción de la posible propiedad de Osvaldo: un mausoleo familiar a perpetuidad.

Las truculencias amorosas están condicionadas por la importancia que adquiere la propiedad privada para la consecución del amor. La propiedad privada se erige para ellos, que han tenido que cambiar de residencia periódicamente, como símbolo de permanencia, solidez y estabilidad; pero, curiosamente, la ley en este mundo burgués es la temporalidad de seres y objetos, de Olga, del *bolichito* y del mismo mausoleo. En consecuencia, esta persecución infinita de cosas para asegurar la permanencia resulta absurda. En un mundo autoenajenado en la posesión material, vida y muerte están cosificados.

Mientras que la mediatización de la existencia se agiganta en el personaje femenino de Olga —siempre acaba por conformarse con actos sustitutos, la casa por el macabro consuelo de una tumba que en su final trágico tampoco le pertenece—, la mediocridad de Osvaldo es a medias sublimada. Osvaldo quiere poseer el mausoleo porque en él recupera su pasado y se integra a sus orígenes aristocráticos, pero su imposi-

bilidad de integración radica en que es el último descendiente que testimonia la ruina de un linaje.

Sueños de mala muerte y *Madame Jolie* retoman la vida familiar y cotidiana, recreando irónicamente los motivos que mueven a una sociedad artificial. Ambas ejercen una función contrastiva, pues mientras que en una los "rotos" intentan formar parte de la clase alta, o media alta, en la otra aparecen los protagonistas de esa clase instalados en su mundo material, cuyos signos decadentes bien pueden sintetizarse en la marca de un perfume.

Los habitantes de una ruina inconclusa, a diferencia de las anteriores narraciones, metaforiza la destrucción en los niveles de lo extraño y fantástico. El temor de Francisco Castillo y su mujer Blanca ante la amenaza que representa la construcción de un edificio de condominios junto a su casa enclavada en un barrio residencial, va transformándose conforme el matrimonio establece nexos con el submundo de los vagabundos. Francisco y Blanca van cambiando en forma misteriosa e inexplicable y se van despojando de la comodidad de su mundo. La tensión de la historia aumenta progresivamente con la presencia de seres indeterminados que habitan la construcción abandonada y de los cuales sólo se perciben voces acaloradas que discuten en un lenguaje indescifrable. El momento en que Blanca y Francisco comprenden ese lenguaje marca su incorporación a las exigencias de una realidad distinta y su irresoluble destrucción física.

En las tres narraciones el material verbal está manejado desde la posición de un narrador que cuenta los acontecimientos en tercera persona, un recurso muy usado en la novela tradicional. Generalmente este recurso sirvió a los novelistas para describir la exterioridad de las circunstancias que rodeaban al personaje y sus repercusiones en su fuero interno. Donoso lo utiliza en un sentido opuesto; siendo su interés especificar los cambios de la realidad — casi siempre la descomposición de un mundo — a través de la complejidad de la conciencia, penetra en los comportamientos humanos de una manera diferente al monólogo interior o a la omnipresencia ilimitada del narrador tradicional.

En gran medida, en estas narraciones la voz del narrador se interpone entre el personaje y el lector. Conocemos

DE ARTES PLÁSTICAS

PETER MILTON: UNA PERSONALIDAD

la expresión directa de los personajes en diálogos perfectamente medidos, porque el narrador en el transcurso del relato desempeña las modulaciones psicológicas, voz, léxico, matices emocionales, que cada personalidad exige; el lector recibe la impresión de que son los personajes quienes le cuentan su historia *indirectamente* a través de un narrador que guarda los límites objetivos. Si bien las tres narraciones hurgan en órdenes sociales diferentes, todos sus personajes comparten por igual la mediocridad de sus vidas y la crisis desesperada de una sociedad que se hunde. La estandarización de sus propósitos carece de dimensión profunda por lo que no pueden expresar directamente un yo personal.

El proustiano de *El tiempo perdido*, aun cuando resulta nimio como los demás, cuenta personalmente su historia dado que la intención inicial de la narración es implantar la confusión entre la realidad de la literatura y la realidad de lo real. En la mente de este aspirante a escritor y, entre sus compañeros provincianos, único afortunado que obtiene una beca para estudiar en París, la novela de Proust se convierte en un personaje de ficción que se entromete constantemente en la captación de la realidad. A lo largo de la narración los ingenuos pseudo-intelectuales que habían sido transfigurados en los personajes de Proust, van mostrando la incoherencia de estos rasgos con los atributos y defectos propios. Lentamente lo real se impone sobre la ficción y va confirmando la aseveración que inicia la narración: "Las cosas, por desgracia, jamás suceden como deben suceder, es decir, como en la buena literatura, y la realidad se empeña en no asumir su papel de tributaria de la ficción..."

Como todo buen fabulador Donoso proporciona en cada una de las narraciones que componen este libro, la iluminación de zonas diversas de la realidad, pero ahora se trata de una percepción más inmediata del país natal al que ha retornado. Excluyendo las designaciones evidentes, recrea la atmósfera decadente que prevalece en todos los estratos de la sociedad chilena. La presencia cruel del Chile contemporáneo se impone como un personaje más a través de los matices circunstanciales.

Descubrir en una obra literaria el artificio nos devuelve a la incomodidad de la silla de lectura, a pensar en aquel hombre rodeado de escenografías y palabras que pierden la nitidez de sus significados. Un escritor con estilo es un hombre que hace obras por encargo.

Peter Milton es un grabador norteamericano. Sus cuadros carecen de estilo, poseen sólo personalidad. Andrew Wyeth, George Segal, Edward Hopper, son obras ensimismadas, que expanden el aura de lo que nombran, y después se vuelven hacia sí mismas: se alimentan de su propia luz. También aspiran, y lo logran, a llevarse los objetos y los seres que nos rodean al espacio inmantado, y triste, de su propia estancia irreal: diáfana de soledad esencial de Wyeth, desolada de Hopper, y dolorosa en Segal.

Milton es diferente. Sus cuadros no tienen una textura: no podemos tocar la luz (como en Hopper), ni el viento (como en Wyeth), ni la respiración de una persona (como en las esculturas de Segal). Hay una distancia, un cristal, un tiempo diferente al nuestro, que hacen imposible ese contacto directo con la materia de su obra. Es como un mundo evocado por la inteligencia, un trozo de vida, de objetos y edificios brutalmente significativos pero esquivos, inalcanzables: sólo podemos verlos, y no retornar a ellos, porque son los fragmentos que sustentan una vida, una memoria demasiado intensa para detenerse a dar explicaciones. Además, no hay nada qué comprender: de toda una vida es esto lo que queda, y aquí está: una calle que se angosta; un estrecho corredor nocturno, tal vez un muelle, tal vez la estación del tren, vacía y profunda, en donde corren unos niños; el interior de una casa entreabierta y la luz reflejándose en el pasamanos de la escalera; una fotografía de gente ya muerta, tal vez sus padres, tomada frente a su

casa, en el parque donde jugaba por las tardes; una reja interminable que encierra un bosque oscuro, y contra la cual seguramente hacía golpear una rama corriendo al salir del colegio... Estas son especulaciones. Pero hay una carga de infancia, de cosa ida, en cada objeto que Milton reproduce, que es imposible eludir los propios recuerdos incompletos que llegan al ver sus cuadros; Milton hace inevitable que nuestros recuerdos vayan paralelos a los suyos. Y, sin embargo, todo carece de sentido ¡Qué sentido va a tener! Son tan inesperados los sitios a donde vuelve la memoria, que, como dice Eliseo Diego, "quién vio jamás las cosas que yo amo".

En Milton, a pesar de la nitidez del mundo que evoca, no hay sentimientos. Es un intenso misterio, una realidad demasiado clara y profunda —y demasiado real—; tanto, que no se puede ver sin sentir el surgimiento de nuestra propia realidad ya inexistente; quisiéramos no mirarla, porque nos lleva a lo inaprensible. Pero tampoco podemos dejar de verla porque el tiempo ha quedado transformado, y el ahora se hace insignificante, porque en el momento que graba Milton cabe toda una vida, sin necesidad de que haya una historia; es como reconocerse en el espejo, y al mismo tiempo no estar allí.

La poesía siente, canta, injuria, sustituye, piensa, grita, se duele o se enamora (que es todo lo mismo)...

Milton habla, y no pronuncia una sola palabra.

Es la infancia, y las garras de un águila.

Es como cortar con una navaja el aire; hallarlo con una forma conocida, e innombrable.

No hay cielo, ni alivio ni desgarramiento. Su delirante belleza no es la Belleza, es la franca versión de un hombre del por qué no se ha ido de la vida, del por qué permanece y no engaña, ni crea artificios, más que el de su oficio, necesario para hacernos visible su verdad, invisible como todas, porque él sabe que su lugar es una estancia muerta; pero que tiene una luz interior, diáfana, blanca, brillando en el acero.

Santiago Mutis Durán