

Gabriella Zombory

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

Realidades contrastadas: enfoques subjetivos sobre la realidad en *El lugar sin límites* de José Donoso

Recibido 01.08.2015 / Aceptado 10.10.2015

Resumen: A través de una técnica narrativa de múltiples focalizadores que perciben diferentes reflejos de la misma realidad circundante José Donoso en su novela corta *El lugar sin límites* (1966) introduce al lector a un mundo narrativo aparentemente confuso y resquebrajado. Cada focalizador-personaje ejerce su papel desde un punto de vista fuertemente condicionado por su vida pasada y presente, por lo cual sus historias son sumamente subjetivas. No obstante, el conjunto de las versiones de los varios focalizadores no fiables de la novela llega a formar una narración coherente y fiable, reflejo de que la percepción humana es y solo puede ser subjetiva, pero combinando varios enfoques subjetivos es posible llegar a conocer una realidad mucho más real que la que se puede presentar mediante un narrador exclusivamente omnisciente.

Palabras clave: narrativa chilena, enfoques subjetivos, focalizador no fiable, narración fiable, novela polifónica

Abstract: Through a narrative technique of using multiple focalizers who perceive different reflections of the same reality surrounding them, José Donoso in his short novel *Hell has no limits (El lugar sin límites, 1966)* introduces his reader into an apparently confusing and fragmented narrative world. Each character-focalizer shows the story from a point of view determined by his past and present life, which causes their narrations to be extremely subjective. Nevertheless, as a whole the different versions of the many unreliable focalizers of the novel are able to create a coherent and reliable narration, reflecting that human perception is and only can be subjective, but by combining various subjective points of view it is possible to get to know a much more real reality compared to the one we could see through the narration of an exclusively omniscient narrator.

Key words: Chilean narrative, subjective points of view, unreliable focalizer, reliable narration, polyphonic novel

En una entrevista que José Donoso dio al diario *ABC* en 1994 el escritor chileno afirmó que “[l]a memoria [histórica] se podría reconstruir con la historia de las vidas privadas de la gente” (Millares 88). Dicha idea nos introduce a una de las grandes obsesiones del autor y, a pesar de ser posterior a la publicación de su novela corta *El lugar sin límites* (1966), podría verse como el resumen o la explicación de la técnica narrativa a la que Donoso recurre en ella. La memoria normalmente se asocia a algo personal, propio de cada individuo, pero en Donoso la idea de la memoria se convierte en algo más universal. Aquí no se trata de los recuerdos personales de una sola persona, sino mucho más de la memoria sobre lo que es el mundo o sobre lo que somos. Una memoria que solo se puede adquirir fundiendo múltiples puntos de vista sobre lo que nos rodea y observando un amplio “inventario de las pequeñas historias que construyen la Historia con mayúsculas” (88). Es decir, para ver la realidad más coherente y fiablemente se necesita el conjunto de una serie de historias independientes, cuyos actores no solo verán los mismos hechos de diferentes formas, sino que captarán diferentes partes de la realidad circundante.

El siguiente análisis tiene como objetivo observar la técnica narrativa que José Donoso eligió para representar esta realidad coherente creada mediante la fragmentación del punto de vista. En la obra observada la voz del narrador extradiegético se ve casi destruida por la cantidad de focalizadores introducidos en la narración —principalmente mediante estilo indirecto libre— que así, a menudo hacen desaparecer la voz narrativa principal y objetiva por completo, casi tomando el papel de múltiples narradores.

Entretejido de focalizadores en *El lugar sin límites*

La novela *El lugar sin límites* nos presenta un narrador extradiegético, cuya voz narrativa se ve fragmentada por una telaraña de voces de personajes focalizadores transmitidas, mayoritariamente, en estilo indirecto libre. Estos personajes observan y nos informan desde su punto de vista personal sobre sus vidas y los acontecimientos del pueblo de Estación El Olivo, espacio en el que se desarrollan los eventos principales de la obra. En el sistema narrativo no hay ningún punto de vista fijo, en él se superponen las voces de un narrador heterodiegético, aparentemente omnisciente, de tres focalizadores-personaje

principales (Manuela, la Japonesa, Pancho Vega) y de otros tantos focalizadores-personaje secundarios, o menos dominantes (Ludo, diferentes prostitutas, etc.)

Estas diferentes perspectivas de los diversos focalizadores no se ven separadas textualmente, es decir, Donoso no marca la intervención de un nuevo focalizador con un nuevo párrafo, un nuevo capítulo o siquiera una nueva frase. Las voces se entretajan y se alteran sin poder separar una de la otra:

Con los años la Ludo se había puesto muy olvidadiza y repetidora. Ayer le contó que cuando Misia Blanca la vino a ver le trajo un recado de don Alejo diciéndole que le quería comprar la casa, qué raro, ¿no?, y otra vez dice don Alejo se interesa por la propiedad pero yo no entiendo para qué y yo no me quiero ir, me quiero morir aquí. Ah, no, era como para ahogarse. Ya no era divertido chismear con ella. (Donoso 118)

Como bien se nota del ejemplo anterior, los enunciados del narrador y de los diversos focalizadores forman una masa dinámica y fluctuante: la primera frase de la cita podría ser dicha por un narrador omnisciente, pero de la misma manera podría pertenecerle a Manuela focalizando desde fuera de la narración, hecho que se nota por el uso del pretérito pluscuamperfecto. En la segunda frase los verbos ‘venir’ y ‘traer’ expresan que, no obstante ser una narración en tercera persona, está focalizada desde la casa de Ludovinia y, así, probablemente desde el punto de vista de Manuela que está allí en el momento de la escena citada. Luego, para un breve momento, en el “qué raro, ¿no?” escuchamos a Ludovinia en primera persona, pero inmediatamente volvemos a un narrador omnisciente o la voz mediadora y externa de Manuela, solo para devolverle la palabra a la primera persona de Ludovinia hasta el final de la oración. Al final del párrafo citado otra vez se escucha la voz quejumbrosa y externa de Manuela.

Donoso, pues, por una parte, hace desaparecer casi por completo la voz del narrador heterodiegético y da lugar a las voces narrativas de sus focalizadores, que en ciertas ocasiones pueden dominar párrafos completos, casi elevándose al nivel de un narrador

secundario o aún más importante que el principal. Por otra parte, a lo largo de su texto no juega únicamente con el número de focalizadores que aparecen en él, sino también con los planos temporales de la focalización y con la manera de mediar las historias: el mismo personaje es capaz de expresar sus pensamientos en primera persona —en forma dialogada o en monólogos (Kulin 20)— o en tercera persona del singular —normalmente a través de la intervención mediativa de un narrador omnisciente resumiendo sus ideas (20)— y, a la vez, puede mantenerse dentro del plano temporal presente de la acción de la novela, o distanciarse de ella, observando las acciones de una forma retrospectiva. Pero todas estas posibilidades y la combinación de cada una se alteran sin aviso previo causando repetidamente confusión en el lector.

Una narración incompleta

Todas estas voces entrelazadas (excepto probablemente la del narrador omnisciente) reflejan la visión de unos puntos de vista muy personales y, por ello, subjetivos: tan subjetivos que a veces notamos que se omite información necesaria. Pero manteniéndonos dentro del mundo narrativo, que no se debe ver únicamente como narración, sino también como realidad ficticia y la única realidad para los personajes, estas omisiones tienen su explicación. La información que no se comparte con el lector desde el punto de vista de los personajes focalizadores puede parecer superflua, ya que en sus vidas, que ni comenzaron con el inicio de la novela, ni terminarán con su fin, se sobreentenderían. Por ejemplo, pese a narrarnos solo un día de la vida del pueblo, los personajes se refieren a hechos pasados identificándolos con un simple “lo de la otra vez” (108), que para ellos basta para saber de qué están hablando, pero para el lector es en gran medida más falto de contenido que informativo. Otro caso de omisión es, por ejemplo, que Manuela durante gran parte de la narración no menciona que en realidad ella no es mujer, sino travestido y, además, propietario de un burdel. Todos estos detalles serían innecesarios en un pueblo donde todos se conocen. Estos y varios ejemplos más causan un sentimiento como si los personajes no estuvieran presentando sus historias a un lector, sino más bien como si estas fueran sus reflexiones cotidianas y las memorias de cada día a las que nosotros, por casualidad, llegamos a asomarnos. Esta actitud es razonable si volvemos a pensar en la cita inicial: solo

podemos leer las memorias individuales de cada personaje, ya que individualmente no son capaces de exponer una historia completa. Donoso construye personajes verosímiles, reales, muy humanos que no están encerrados en las poco más de cien páginas de su narración. Cada uno tiene su prehistoria que lo ha traído a su situación actual, su experiencia de vida que, como para ellos ya es conocida, no se explica en detalle.

Sin embargo, el lector nota, a partir de comentarios soltados o murmurados a media voz, que cada reacción está condicionada por algún precedente, y así, con base en lo ocurrido en el presente de la novela, poco a poco podemos ir reconstruyendo, comprendiendo —aunque no necesariamente siempre— la realidad del pasado.

Focalizadores no fiables en una narración fiable

De esta forma, a estos personajes se les podría denominar focalizadores no fiables, ya que, con palabras de James Phelan y Mary Patricia Martin (1999), están *underreporting*, es decir, informando de forma deficiente al lector, sin darle información suficiente para la comprensión clara de la realidad presentada (Zerweck 152).

Si aceptamos que nuestros focalizadores-personaje no son fiables, ya casi no sorprende que sus historias personales, vistas individualmente, nos presentan realidades que, aunque en teoría son reflejos de la misma cosa, parecen no ser compatibles las unas con las otras. Estamos ante una narración de múltiples focalizadores entrelazados, cada uno tan subjetivo que no son de fiar, y aparentemente, ninguno de ellos tiene la intención de mostrar una historia coherente.

Para acercarnos a este fenómeno a continuación contrastaremos algunos puntos dominantes de las realidades subjetivas de los tres focalizadores-personaje principales de la obra. Manuela, la Japonesa y Pancho Vega viven en el mismo mundo, rodeados de la misma realidad, no obstante, parecen captarla de formas muy diferentes.

Por ejemplo, observando racionalmente y desde la perspectiva de un narrador omnisciente o un lector externo el caso de la identidad de Manuela, reconocemos en su personaje un hombre viejo, homosexual y travestido que es el dueño del burdel del pueblo. Pero esta es una descripción de la que el lector no dispone *a priori*, sino que la deduce poco

a poco. Desde la perspectiva de diferentes personajes, su identidad no parece ser uniforme; la mayoría del pueblo lo aceptó y lo trata como a una mujer, pero hay algunos personajes en los que se nota una lucha interna en cuanto a su identidad. Primero, la Japonesita, hija de Manuela, rechaza ver a su padre como mujer. Ella es la única que decididamente se dirige a Manuela utilizando adjetivos en forma masculina y lo denomina 'Papá'. Desde su punto de vista, Manuela es la antítesis de la figura de la madre, que para ella puede ser encarnada únicamente por la Japonesa grande, su madre y primera dueña del burdel. Ella era gorda e irradiaba calor y alegría, imagen que contrasta tajantemente con la figura delgadísima, sin ninguna curva, del cuerpo de Manuela que siempre tiene frío metido entre los huesos. Un detalle interesante es que la Japonesita, según es retratada en la obra, es mucho menos femenina que Manuela, y en la casa es ella la que ejerce los papeles masculinos y se encarga, por ejemplo, de mantener el orden y de manejar el dinero. Esta actitud contrasta con lo que muestra hacia afuera, ya que asumiendo el papel masculino en la familia, admite que Manuela es, esencialmente, mujer.

Luego, a través de los ojos de Pancho Vega, personaje complejo y contrastivo que representa al mismo tiempo al hombre macho y al niño que siempre es oprimido por alguien mayor, vemos en Manuela a la mujer más atractiva del mundo. Varias veces dice que está enamorado de ella y está obsesionado por verla bailar en su famoso vestido rojo, que es el máximo símbolo de la femineidad de Manuela. Al mismo tiempo teme ser estigmatizado de homosexual, por lo cual, en vez de amar abiertamente a la Manuela-mujer, hacia afuera continuamente humilla y destruye a la Manuela-homosexual, para salvarse del juicio de la sociedad.

Finalmente, la misma Manuela en un primer momento se presenta ante el lector, y ante sí misma y todo el pueblo, sin titubear en absoluto, como mujer. Pero al conocer mejor su complejo personaje nos encontramos ante una continua lucha interna sobre su verdadera identidad sexual. En la mayoría de los casos se queja de la gente que no la comprende y que la ve como homosexual y no como mujer. Sin embargo, poco a poco van apareciendo momentos —por ejemplo cada vez que su hija le dice 'papá'— cuando Manuela, que normalmente se refiere a sí misma en femenino, empieza a mencionarse en masculino, cambio gramatical que refleja una inseguridad frente a la pregunta de ¿quién soy yo?

Flaco y chico, parado allí en la puerta con la cadera graciosamente quebrada y con la oscuridad borroneándole la cara, parecía *un* adolescente. (139)

Culpa suya no es por ser su *papá*. *Él* no hizo la famosa apuesta y no había querido tener que ver nada con el asunto. [...] Fue todo culpa de la Japonesa Grande que *lo* convenció —que se iban a hacer *ricos* con la casa (142)

Él era *hombre y viejo*. Un maricón *pobre y viejo*. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres. (143-144)¹

Hasta llega un momento cuando confiesa ser Manuel González Astica, sabiendo que este será el nombre que aparezca en su tumba.

Es un juego interesante de perspectivas que los dos primeros focalizadores estén luchando por no ver la mujer en una persona que es incapaz de olvidar el hombre en el que reside su alma.

Otro ejemplo de esta fragmentación de la realidad objetiva se puede encontrar en la imagen del latifundista poderoso, fundador del pueblo de Estación el Olivo, Don Alejo Cruz. La opinión que la Japonesita tiene sobre Alejo es la visión ingenua que tenemos también nosotros en un primer momento: lo ve como un hombre perfecto, benefactor del pueblo, respetuoso, honrado, bueno. Es más, según ella, es la única persona que puede salvarlos del hundimiento total y está haciendo todo lo posible por conseguir la electrificación del pueblo. Ella en ningún momento sospecha de él y, sin oponerse en absoluto, permite que él dirija el flujo de su vida.

¹ Las citas también son muestra de que los enunciados del narrador heterodiegético están completamente impregnadas de los pensamientos de los focalizadores expuestos mediante la técnica del estilo indirecto libre. El énfasis es mío.

Al contrario, Pancho Vega lo odia y lo ve como la causa de toda su miseria. Pancho ha intentado salvarse del futuro oscuro que lo esperaba en el pueblo y ya hace tiempo se había ido a vivir a otra ciudad, pero las deudas que tiene hacia Alejo no le permiten olvidar su pasado. Estas deudas, por una parte, son de dinero, ya que el latifundista le ha prestado la suma necesaria para comprarse un camión, pero, por otra parte, son sentimentales, debido a que Pancho de niño había vivido en la finca del latifundista, siendo sus padres sirvientes de la familia Cruz. Pancho nunca logra olvidar que la hija de Alejo se contagió del tífus y se murió por su culpa, por lo cual no puede no sentirse en deuda hacia Alejo, persona que de esta forma siempre será su opresor, pero al mismo tiempo una figura algo paternal.

Sin embargo, su odio hacia Alejo es únicamente por razones personales y él, al igual que la Japonesita, tampoco ve su lado oscuro como poderoso político que manipula a su favor todo lo que puede abarcar.

La única persona capaz de ver la verdadera cara del amo de la ciudad es Manuela. A pesar de adorarlo (probablemente en gran parte porque es un hombre apuesto que, además, siempre la ha tratado con la cortesía debida a una mujer), ella ve desde el primer momento sus vicios y se da cuenta de las mentiras que rodean la figura deífica. Manuela nota que durante las elecciones para senador Alejo consiguió votos prometiéndoles dinero, buenas tierras o buenos negocios a las personas, y que posteriormente no cumplió estas promesas. Sabe que, más que un dios amado, encarna la figura de un dios temido y tiránico, que ejerce su poder sin tomar en consideración cómo afecta esto a la gente que confía en él. Solo Manuela sabe que Alejo en el fondo está trabajando por la destrucción del pueblo.

Observando los dos ejemplos anteriores, el de la identidad de Manuela y el de don Alejo Cruz, se nos puede hacer claro el funcionamiento de la técnica que José Donoso eligió para su novela corta. Si la obra estuviera focalizada exclusivamente por la Japonesita, muy probablemente nos quedaríamos con la imagen de un Alejo benigno y de un Manuel homosexual y fracasado, y no conoceríamos al Alejo manipulativo y mentiroso y a la Manuela femenina y enamorada. Pero si redujéramos la obra únicamente al punto de vista de otro focalizador, serían otros aspectos de la imagen completa que quedarían ocultos ante el lector. Claramente, ninguna de las perspectivas individuales es adecuada ni suficiente,

ninguna nos da una visión completa sobre la realidad, ni ofrece una visión sobre el mundo ficcional de la que podamos fiarnos.

Pero combinando todas las perspectivas —no solo las tres que observamos aquí, sino también las de menor peso, que, no obstante, también añaden algo al cuadro— todas juntas forman una unidad quizás más fiable, más objetiva y real que la que nos habría podido presentar un narrador exclusivamente omnisciente.

Donoso opta por una serie de focalizadores no fiables para que de ella, finalmente, se forme una narración fiable. Con la combinación de los enfoques individuales sobre la realidad puede crear una forma de conocer la realidad ficcional que quizás se parezca en mucho a la manera en la que nosotros percibimos nuestra realidad exterior, no ficcional. Siguiendo la terminología de Marie-Laure Ryan podemos y debemos hacer una diferenciación entre un *textual actual world* (TAW), es decir, mundo textual real, mundo que se retrata en el texto, y un *narratorial actual world* (NAW), o sea, mundo narrativo real, mundo que se retrata por el narrador o el focalizador (Zipfel 120-121). Esta distinción nos permite sintetizar la técnica donosiana en que aunque un NAW no sea equivalente al TAW, la combinación de los múltiples NAW logra formar un TAW coherente y fiable.

La novela polifónica de Donoso

Algo muy parecido ocurre en la mayor parte de las novelas polifónicas de renombre, ya sea el *Quijote*, ya sean las obras de Faulkner u otros varios ejemplos notorios. Aparece una multiplicidad de voces narrativas o focalizadoras que observan la realidad que los rodea desde diferentes puntos de vista. Hay que notar, no obstante, algunas diferencias fundamentales.

Por una parte en la mayoría de las obras que recurren a una narración polifónica las distintas voces narrativas o los diferentes focalizadores se diferencian más clara y marcadamente. Normalmente cada enfoque pertenece a diferentes capítulos, o al menos a diferentes párrafos. O en un párrafo interviene solo la voz en estilo indirecto libre del personaje del que está hablando el narrador. Frente a esto, como ya intentamos demostrar, Donoso logra una fusión mucho más dinámica porque une y altera constantemente las

diferentes voces e visiones del mundo de *El Olivo* en un tejido. Así, él crea momentos en la lectura en los que no es posible identificar al focalizador con toda seguridad ni después de una relectura minuciosa del episodio.

Por otra parte, en muchas obras polifónicas se nota una intención del autor de diversificar las caras de la realidad ficcional y de quitarle la unidad al mundo narrativo. Se coordinan paralelamente diferentes cosmovisiones o ideas de la realidad circundante para mostrar que un enfoque único no puede abarcar toda una realidad manteniéndola objetiva, diversificando el enfoque sobre el mismo trozo de realidad. Pero este proceso no tiene la finalidad de abarcar toda la realidad objetiva (en este caso de la narración) y no se propone que al final de la historia las diferentes voces formen algo completo. Solo intenta dar una muestra de que hay infinitas formas de percibir el mundo y que no es correcto fiarse o apoyarse en una única opinión o punto de vista. Donoso, en cambio, parece utilizar la diversificación de las voces narrativas o focalizadoras en un sentido opuesto al original o al acostumbrado: es decir, como ya he mencionado, utiliza la diversidad de perspectivas como método de encontrar la unidad. No quiero decir con ello que Donoso logre retratar una realidad objetiva. Simplemente decide no preocuparse de ella. La capacidad humana del conocimiento empírico e intelectual es limitada y Donoso, en vez de enfatizar este hecho, lo acepta. No tiene la intención de completar todo el cuadro, ni de mostrar que es imposible de completar. En su obra hay seres humanos, o personajes que viven vidas, opinan y sienten, y todas las experiencias que ellos tienen juntas pasan a formar el mundo en el que viven, una realidad que probablemente sigue siendo subjetiva, pero dentro de esta subjetividad todas las partes cuajan. Es una totalidad coherente o, para volver a la cita inicial, es una memoria reconstruida a partir de la historia de las vidas privadas de la gente.

En este sentido, el hecho de que Donoso no separe estas voces narrativas-focalizadoras claramente, sino que las vierta y las mezcle dentro de una masa aparentemente deforme, no significa que la obra sea narrativamente incoherente y caótica, sino justo que él las considera como las diferentes voces de una misma cosa, de una misma realidad, así completa.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- DONOSO, José. *El lugar sin límites*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- KULIN, Katalin. "Obsceno pájaro de la noche." *Experiencia real expresión abstracta*. Por Kulin Katalin y Marth Hildegard. Szeged: Hispánia, 1997. 9-102.
- SELENA, Millares. "Introducción." *El lugar sin límites*. Por José Donoso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. 9-91.
- ZERWECK, Bruno. "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction." *Style* 35.1 (Primavera 2001): 151-178. <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.1.151?seq=1#page_scan_tab_contents> [30/07/2015]
- ZIPFEL, Frank. "Unreliable Narration and Fictional Truth." *Journal of Literary Theories* 5.1 (2011): 109-130.