

Sin siquiera encender una vela o el sombrío existir del lugar sin límites

SAGRARIO RUIZ BAÑOS
VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

Inferos. Averno. Región del Hades. *El lugar sin límites* de José Donoso plantea y describe los recovecos y entresijos de una poética del existencialismo todavía vigente en la literatura hispanoamericana de los años sesenta. El fundo El Olivo, que por derecho propio pertenece a los «ámbitos» imaginarios que fundan la moderna contra-utopía americana (Luvina Santa María, Macondo), se recorta en la literatura de Donoso como el lugar donde unos personajes desarraigados, de sí mismos sobreviven aferrados a la miseria y a la desesperanza. Inscrita en la tradición de la «literatura y el mal», dibuja Donoso las muecas y los gestos de los condenados a un infierno que es tanto más brutal por su carencia de lindes y contornos. El infierno es la conciencia que no amanece y en cuyo registro sombrío ni siquiera cabe el consuelo de esa vela que, aun débil, roba destellos a la oscuridad. A partir de unos versos del *Fausto* de Christopher Marlowe, funda Donoso esta poética de lo siniestro. Escrita en 1965, un lustro antes de su obra maestra, *El obscuro pájaro de la noche*, contiene esta novela corta los presupuestos de la desintegración ontológica que caracteriza su cosmovisión en esa década. Caídos del tiempo y atrapados en la oquedad más sustantiva, los seres fantasmales que pueblan este espacio han aceptado un dictamen irrevocable y saben que de ciertos pozos de nuestra conciencia no se puede salir, porque no alcanzamos a demarcar su principio ni su término.

El mayor acierto de la novela de José Donoso, *El lugar sin límites* radica en la construcción verbal de una poética del espacio. Que dicho espacio se

identifique con el concepto escatológico de «Infierno» no parece en principio ni muy novedoso ni en absoluto original. Toda una larguísima tradición literaria tanto europea como americana, tanto judía como mahometana y sufi, habla de las regiones inferiores, «inferos», de ultratumba, relacionadas con el castigo, el dolor, la amargura y el sufrimiento desde la perspectiva del tiempo indefinido: la eternidad negativa donde, como muy bien dejara impreso Dante Alighieri a la entrada de su particular visión del «Inferno», toda esperanza debe desaparecer y mutilarse. La noción añadida de «ausencia de límite» parece introducir una mayor eficacia descriptiva e imaginaria a la representación de lo infernal. Ya el paratexto elegido por el escritor chileno para introducir su novela es esencialmente revelador. De la tragedia isabelina *Doctor Fausto* escrita por Christopher Marlowe, escoge Donoso el siguiente pasaje: «El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos». No es ocioso subrayar que el efecto emocional del deíctico «aquí», compone toda una red de referencias culturales, cuya máxima tensión se establece en su correlato con la filosofía de la existencia. Y así para el filósofo alemán Martin Heidegger, el principio teórico del existencialismo se basa en los conceptos de temporalidad («ser y tiempo») y de deíxis (el «ser-ahí» o «Da-sein»), que circunscriben el vivir a un acto continuo de referencias inmediatas. Que ese «aquí» totalizador («el infierno es aquí donde estamos») carezca de límites es una concepción pre-existencialista del mundo que intuyó Christopher Marlowe y que, con gran sagacidad, recrea José Donoso para ambientar histórica, cultural y simbólicamente su novela.

Pero el acierto de Donoso no se detiene en ello. Difícil nos resulta concebir la noción de espacio si no va acompañada del concepto de linde, separación, franja, frontera, delimitación o parcela. Las tierras se acotan, los mares quedan separados por costas y orillas; los cielos se distribuyen y dividen según sistemas solares. El universo puede ser infinito, pero dicha representación se nos escapa. Todo lo que realmente conocemos por empiria puede ser enmarcado. Los lugares sin límites son producto de la imaginación o, tal vez, de la limitación de nuestros órganos cognoscitivos. La novela de José Donoso crea un espacio: La Estación El Olivo, un fundo o caserío habitado por una población escasísima, y cuyos lugares concretos se reducen, según la descripción que del mismo se nos ofrece, a dos casas: la más importante, en cuanto a la acción desarrollada, se utiliza como prostíbulo (que identifica a La Manuela, la Japonesita y, en referencias analépticas, a La Japonesa Grande), y, en segundo término, el gran solar es el espacio habitado por Don Ale-

jandro Cruz, cacique y señor del fundo. Entre estos dos espacios transcurre la acción, y el resto de los personajes son los que comunican ambos solares. El medio utilizado por Donoso para conseguir ese efecto de «ilimitación espacial» como metáfora del infierno, es conseguido merced a la atmósfera de penumbra que envuelve ese espacio traspasándolo de indefinición, de esa nebulosa propia de los contornos desvaídos, borrosos, tenues y desdibujados. Hábilmente, para Donoso, la simbólica de lo no-limitado viene propiciada por la ausencia de luz que no sólo es paradigma de tiniebla intelectual, como la tradición filosófica griega propugna, sino también del infierno físico y moral, ese que carece de medidas, cifras y conceptos deslindados. El lugar sin límites es el espacio de la tiniebla y ello comporta una ceguera esencial: los personajes deambulan por los ámbitos a tientas, sin orientación precisa y, sobre todo, sin pretender llegar a ningún lado. No hay escapatoria real ni huida metafísica. Cuando La Manuela, el travestido padre de La Japonesa, huye perseguido por Pancho Vega, pretende llegar al feudo de Don Alejo para hallar allí cobijo; es decir, perseverar en el lugar sin límites, aquí o allá. Por eso, los personajes parecen moverse a sus anchas en estas tinieblas. El final de la novela compone, a este respecto toda una poética:

No sabe qué hora es, pero esos perros endemoniados siguen ladrando allá en la viña. Debe ser cerca de las cinco porque oye llorar a la Nelly y la Nelly siempre llora un poco antes de la madrugada. Entró en su pieza y se metió en su cama sin siquiera encender una vela.

Así pues, sin siquiera encender velas, lámparas ni quinqués viven, «sobreviven», los personajes de esta poética espacial creada por Donoso. Y es precisamente esta condición de lugar turbio, borroso, de tinieblas y penumbras, la que codifica su estatuto de ilimitación. el infierno es el lugar sin límites en esta novela por la sencilla razón de que la ausencia de luz impide distinguir toda posible parcelación. El verdadero infierno es este vivir en la ceguera, en el duermevela de la conciencia que no acierta a distinguir dónde empieza y dónde concluye un territorio, un sentimiento, una afición. Ya el poeta Dante Alighieri habló de una «selva oscura» como antesala y también como estado de alma previo a su viaje al «Infierno», y se atrevió a poner en boca de su «maestro y auto», el poeta latino Virgilio, la definición del mismo en tanto «ciego mondo» (mundo ciego), al inicio del Canto IV de la *Divina Comedia*:

Oscura e profonda era nebulosa
 tanto che, per ficcar lo visto a fondo,
 io non vi discernea alcuna cosa.
 «Or discendiam qua giù nel cieco mondo»
 cominciò il poeta tutto smorto:
 «io sarò primo, e tu sarai secondo»
 (*Inferno*, Canto IV, vv. 10-15)

Oscuridad es pues la impresión visual que mejor caracteriza el mundo creado en la novela de Donoso. Un vivir en tinieblas que abarca no sólo el sentido real y físico del término, sino también el figurado, adquiriendo dimensiones éticas y ontológicas. La sombra es, pues, centro simbólico del texto, del cual dependen las diversas irradiaciones temáticas que componen la trama de la narración. No es ocioso recordar, en este punto, que desde un punto de vista más filosófico que religioso, el mundo superior o paradisiaco, ha sido identificado con el conocimiento inteligible, con la luz del entendimiento, con la clarividencia: «En este mundo inteligible —decreta el filósofo alejandrino Plotino, en la V de sus *Enéadas*— todo es transparente; en él, ninguna sombra limita la vista; allí todas las esencias se ven y se penetran unas a otras en la más íntima profundidad de la naturaleza. La luz encuentra luz por todas partes. Cada ser comprende en sí mismo el mundo inteligible en su integridad (...). Para concebir todo esto, imaginémonos que este cielo visible es pura luz que engendra todos los astros (...). Allí, el ojo contempla sin fatiga, y el deseo de contemplar es insaciable». Por el contrario, el espacio imaginado por José Donoso se caracteriza por su difícil distinción, opaca concreción y ambiguo perfil: la visión es deficiente, casi nula; existe una pantalla borrosa como fondo sobre el cual se proyectan acciones esquivas y difusos personajes, de fantasmagórica dimensión. Todo está nimbado por esa carencia de formas concretas, de trazos marcados y límpidos. Es un universo tenue, ingrávigo, nada sólido. Predomina la sustancia líquida, lo resbaladizo y amorfo, proclive, en condiciones de gran intensidad calórica, como ocurre en la propia trama narrada, a la evaporación gaseosa. Participa «el lugar sin límites» de un estado orgánico en continua transformación: no hay suficiente luz como para fijar en un negativo las formas que se presentan a nuestro alrededor y la fotografía aparece velada, la imagen movida, la realidad imposible de aprehender en su rigor y concreción formal.

Si a todo ello añadimos el deseo del autor de captar el despojo, la decrepitud, el deterioro, la desintegración, esa innata ambigüedad de lo líquido, capaz de solidificarse o de gravitar evaporado, el resultado no puede ser otro que una estética expresionista y sórdida, donde la ausencia de luz provoca esa falta de contorno en el dibujo, propio de la escuela alemana del expresionismo, pero al mismo tiempo, se advierte un detenimiento moroso, como también sucede en esta corriente pictórica, en la agresividad de la inmundicia, en la impresión de choque, en el impacto, en el estupor de lo violento y desahensivo. La originalidad de José Donoso en el tratamiento plástico-expresionista radica precisamente en la presentación de esas escenas desde la ausencia de límites que la falta de luz, tanto física como espiritual e inteligible, ocasiona como omnipresente fatalidad. Observemos vanos ejemplos plástico-descriptivos de esta estética sórdido-expresionista provocada por la ausencia de lo sólido y estable, de los límites que no surgen ante tamaña falta de luz, esta visión de un mundo sombrío, sin ni cimientos:

La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón, sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Pero no dio resultado. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y apisonarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando. La tabla que pusieron jamás formó grada regular. Los tacos de los huasos que entraban dando tratabillones molían la tierra dejando un hueco sucio limitado por la tabla que se iba gastando, una hendidura que acumulaba fósforos quemados, envoltorios de menta, trocitos de hojas, astillas, hilachas, botones. Alrededor de las cuñas a veces brotaba pasto (Cap. II)

La piltrafa sanguinolenta voló y los perros saltaron tras ella y después los cuatro juntos cayeron hechos un nudo al suelo, disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. Lo desgarraron, revolcándolo por la tierra y ladrándole, babosos los hocicos colorados y los paladares granujientos, los ojos amarillos fulgurando en sus rostros estrechos. Los hombres se apegaron a los muros. Devorada la charcha, los perros volvieron a danzar alrededor de don Alejo, no de don Céspedes que fue quien los alimentó, como si supieran que el caballero de manta es el dueño de la carne que comen y de las viñas que guardan (Cap. III).

Esta naturaleza de existencialismo sórdido y sombrío que posee el texto no funciona tan sólo en el nivel de lo enunciado, sino en el propio plano de la enunciación, y a ello se debe precisamente el estilo críptico y oscuro utilizado por Donoso. Del mismo modo, la estructura narrativa obedece a un desorden cronológico, muy acorde con la falta de iluminación de los hechos narrados, del espacio creado, de los personajes que como sombras o fantasmas deambulan por ese infierno de ilimitada materialización. El muy hábil recurso de la omisión de sucesos fundamentales para la cabal comprensión de la trama es asimismo deudor de dicha naturaleza. Esta oscuridad sustantiva llega incluso a afectar a la entidad personal de los entes de ficción. De esta manera, el lector se ve envuelto en esa nebulosa espléndidamente creada y se le escamotean realidades tan esenciales como la definición sexual de La Manuela, personaje del cual no sabremos que en realidad no es la madre, sino el padre de La Japonesa, hasta el capítulo IV y no se nos terminará de aclarar esta relación paterno-filiar hasta el capítulo VI, es decir, justo a la mitad de la novela. Es justamente en este capítulo cuando, en un retrotraimiento temporal tan efectivo como necesario, el narrador nos revela el episodio de la apuesta de la prostituta La Japonesa Grande ante el cacique Don Alejo, episodio central en el texto donde, mediante el uso de una estética tremendista y bestial se nos revela la paternidad de La Manuela así como el origen de la posesión del lupanar que consiguió merced a su unión carnal con La Japonesa Grande, arrebatando así al terrateniente una de sus más preciadas fincas. No olvidemos que, tal como nos ha informado páginas atrás el narrador, este lugar, La Estación el Olivo, fue fundado con la única finalidad de que «el tren se detuviera allí mismo y se llevara los productos» del cacique. Esta unión del poder totalitario, nacido de la adquisición de feudos y tierras, con la estética de lo prostibulario halla en estas escenas entre grotescas y patéticas del texto una de sus más altas cimas literarias, y merece figurar en la antología narrativa de esta temática junto a novelas como *La casa verde* de Mario Vargas Llosa o las mórbidas escenas en *El Dulce Encanto* con la prostituta *La Diente de Oro* que hallamos en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias.

La ignorancia del lector, su progresivo desvelamiento, su paulatina asimilación de estos datos esenciales es pareja a la mencionada vaguedad formal del espacio descrito y de los seres que lo habitan. El lector va saliendo de su estupor para entrar no a una realidad delimitada y concreta, sino a un sueño, a una verdadera pesadilla, a un escalofrío desasosegante y turbio, al territorio ilimitado de lo onírico. Es un verdadero infierno el que viven per-

sonajes como Pancho Vega y La Manuela que más que ignorar, rechazan y enturbian con violencia y asco sus más recónditas pulsiones instintivas, sus deseos viscerales, su inconsciente turbulento y sombrío. Viven sin siquiera encender una sola vela que alumbrase los subterráneos de su personalidad. El gran acierto de Donoso consiste en que los lectores no salimos de la oscuridad para vislumbrar la luz de las conciencias, sino para tentar a ciegas las sombras de estas almas en pena, incapaces de salir de su ceguera espiritual. La luz que arroja el autor nos hunde en la sombra y nos sume, como la casa antes descrita, en los escombros de un inconsciente que los personajes no pueden racionalizar ni, por lo tanto, iluminar. El efecto producido es terrible. Caemos sin red en un lugar sin límites, en el averno de las almas condenadas a no saber, a no querer ser descubiertas por ninguna luz. A preferir un mundo de desconcierto opaco y tenebroso: ese «mundo ciego» que Dante consideró consustancial al Infierno. La antípoda perfecta de esa omnipotente y absoluta luz inteligible, metáfora total del Paraíso.

Las tinieblas dominan, pues, todo en el texto: el espacio de la narración y la propia narratividad desplegada por el autor, que extraordinariamente acomoda su modo de contar con la sustancia del mundo contado. Todo es pues, así, indefinido y borroso, cuando no voluntariamente negro y oscuro, como los cuatro perros de don Alejo, esos «cuatro perros negros como la sombra de los lobos», que «tienen los colmillos sanguinarios» y «las pesadas patas feroces de la raza más pura», verdaderos Canes-Cerberos de este Infierno ilimitado. La anhelada e infinitamente postergada electrificación del pueblo es otra metáfora física de esa diabólica carencia de luz interior. Así, en el capítulo IV leemos: «Quedaba un poco de luz afuera. Pero desganada, sin fuerza para vencer a las tinieblas de la cocina, La Japonesita extendió una mano para tocar una hornalla: algo de calor. Con la electricidad todo esto iba a cambiar». Ocioso añadir que dicho avance luminoso será una mera entelequia y que, al final de la novela, El Olivo, quedará tan sumido en la penumbra como al comienzo de la narración. La primera frase de la novela contiene toda una poética al respecto: «La Manuela despegó con dificultad sus ojos legañosos». Por esta misma razón, algunos personajes, como es el caso de La Japonesita, parecen adaptarse perfectamente a esa ausencia de espacios luminosos y moverse con acomodo en tal habitáculo de sombras. Cuando el narrador utiliza como perspectiva de su relato la propia conciencia de sus personajes, asistimos de manera brutal a esa profunda cueva de telarañas donde la oscuridad impera soberana. En el capítulo V se nos dice a propósito de La Japonesita: «Ella y el pueblo entero quedaron en tinieblas. Qué importaba que

todo se viniera abajo, daba lo mismo con tal que ella no tuviera necesidad de moverse ni de cambiar. No. Aquí se quedaría rodeada de esa oscuridad donde nada podía suceder que no fuera una muerte imperceptible, rodeada de las cosas de siempre». Sólo una tremenda convicción le permite mantenerse a flote, pues fatal e infernalmente sabe que «lo terrible es la esperanza».

El universo moral descrito por Donoso es tan espectral y agonizante como la luz de las velas en las eternas noches de La Estación El Olivo. La escuela del gnosticismo concibió hace siglos la creación del límite, representada en el icono simbólico de la cruz, para fijar y consolidar el ámbito del Bien y la Sabiduría, que deslindaba los ámbitos de las tinieblas y de la luz. El espacio ficcional creado por José Donoso carece de límites precisamente para significar el caos esencial del espíritu que ignora todo tipo de fronteras. En este «aquí» sombrío y existencial queda prefigurado el símbolo de la conciencia como el aleteo de un pájaro nocturno y obscuro. Los sentimientos nobles no caben, no tienen existencia, no pueden alentar en el concepto de lo posible. La piedad es sustituida por la violencia más acendrada. La nobleza se trueca en ejercicio avasallador de poder. Las relaciones de parentesco sanguíneo están anuladas por la mayor ambigüedad. La camaradería es vasallaje. La gratitud, ajuste de cuentas. En cuanto al amor, es extirpado en su raíz por el dictado, también carente de límites, del miedo, y de él sólo nos queda un deseo carnal primitivo. Una imagen de Eros como pulsión inconsciente y visceral cuyo único fin es el de cosificar el objeto de deseo. Y, en fin, el derecho de todo ser a ganar «un poco de luz» se convierte en un desesperado «viaje al fin de la noche» donde tan sólo se escucha a lo lejos un rufiano ladrido de perros.