

Pedro José Vargas
Manrique

*Consideraciones
sobre el dialogismo en
La desesperanza
de José Donoso*

Son muchos los estudios hasta hoy realizados en torno a la narrativa del escritor chileno José Donoso; pero debido a la complejidad en el contenido, en la forma composicional y en la forma arquitectónica¹ de esa majestuosa obra, quedan aún muchos aspectos artísticos por resolver, fundamentalmente el dialogismo interno, que a mi juicio, es el eje poético del mundo novelesco donosiano. A continuación daré a conocer algunos puntos de vista sobre el dialogismo en *La desesperanza*,² novela publicada en 1986.

Según Bajtin,³ la novela como un todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingüístico y plurivocal. Afirmar que *La desesperanza* es una novela dialógica según este principio, es como llamar a una puerta abierta, o decir que los personajes que la constituyen son seres degradados⁴ frente a un estado de cosas que se desmoronan, sobra. Lo más pertinente es explicar cómo los estilos y las voces de los personajes y del narrador trascienden, no sólo el contenido y la forma composicional novelescos, sino, los de la misma realidad empírica, buscando un diálogo inacabado, una verdadera práctica social donde la razón y la equidad sean los principios que rijan la humanidad.

¹ Los conceptos de forma composicional, contenido y forma arquitectónica se hallan en: Mijail Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, pp. 13-77, Taurus, Madrid, 1989.

² Donoso, José: *La desesperanza*, Seix Barral, Caracas, 1986.

³ Mijail Bajtin: ob. cit., cap. 1.

⁴ La concepción del personaje como ser degradado luchando en un mundo degradado es de Georg Lukács: *Teoría de la novela*, Edhasa, Barcelona, 1971.

El pluraestilismo muestra la confrontación polifónica de diversos narradores, que mediante su palabra actualizan tiempos, espacios, vidas y fragmentos de vidas en el «cronotopo» de la ficción. El narrador extra-heterodiegético,⁵ conduce la narración simultánea.⁶ Los sucesos que refieren la vida pasada de los personajes son presentados por narradores intra-homodiegéticos. Sin embargo, en esta novela no hay un distanciamiento entre narradores extradiegéticos y homodiegéticos, casi siempre ocurre una fusión de voces en una palabra dual: el monólogo interior narrativizado, expresión dialógica por excelencia en *La desesperanza*, que encarna la polifonía verbal y se manifiesta en sonidos y voces internas cuya función principal es comunicar, dar a conocer hasta lo más prohibido.

A partir de los postulados de Rimmon Kenan,⁷ B. Mchale⁸ y Genette se pueden establecer tres tipos de discursos narrativos para la novela: *Discurso Narrativizado*, *Discurso Transpuesto* y *Discurso Reportado*. El *Discurso Narrativizado* presenta las formas estilísticas, sumario puramente diegético, sumario menos puramente diegético y sumario narrativizado; estilos que develan la intervención máxima de la voz del narrador en la del personaje. Este tipo de discurso de tendencia monológica aparece muy poco en *La desesperanza*. *Discurso Transpuesto*. Posee las variantes, estilo regido, estilo indirecto regido parcialmente mimético y estilo indirecto libre. En esa categoría discursiva, el narrador extradiegético interviene parcialmente en la voz de los personajes. Esta clase de mimesis verbal es el eje narratológico principal de nuestra novela objeto de análisis y permite la constitución de la voz dual en la forma composicional para fraguar la plurivocidad en el dialogismo interno. Véamos un ejemplo de Estilo Indirecto Regido Parcialmente Mimético:

Y luego con un abogado de toda confianza que les dijo que, por supuesto no faltaba más, que lo esperaran a medio día en el juzgado... Fausta y Celedonio divisaban a Judit cabizbaja... ¿por qué no llegaba el maldito abogado? Cómo iba a llegar si ni si-

⁵ Gérard Genette: *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1992.

⁶ Idem.

⁷ Kenan S. Rimmon: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methnen, Londres, 1985.

⁸ B. Mchale; citado por Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*, pp. 254-255, Síntesis, Madrid, 1993.

quiera era medio día y les advirtió que no lo esperaran hasta las cuatro?... que se calmara Fausta decía Celedonio pechando en el grupo que el gendarme trataba de mantener a raya: que no se agitaran, no había prisa. Que esperaran, como todos». (pp. 157-158).

En este macroenunciado hay cruce de varias voces: Se escucha la palabra del narrador extra-heterodiegético, la palabra del abogado, «por supuesto, no faltaba más», la voz angustiada de Fausta refractada en la del narrador, «¿por qué no llegaba el maldito abogado?»; la palabra conciliadora de Celedonio, «que se calmara Fausta» y la palabra apelativa del gendarme «que no se agitaran», «que esperaran». Este macroenunciado se constituye en un escenario lingüístico donde se representan varias «escenas verbales»; palabras que ostentan no sólo articulaciones distintas, sino también posiciones ideológicas divergentes. Los límites entre palabras de hablantes diferentes no están dados por marcas gramaticales (sintácticas), están definidos por los tonos de voz. La articulación melancólica y *desesperanzada* de Fausta está cargada de pesimismo; mientras que la voz de *la esperanza* se manifiesta en la expresión prudente de Celedonio.

El *monólogo interior narrativizado* es una de las clases más destacadas que aparecen en el texto, como manifestación del estilo indirecto libre. El monólogo más extenso es el de Mañungo Vera que inicia la narración y va casi hasta el final, interrumpido por la diégesis del narrador extradiegético, por diálogos y por otros monólogos. En esta forma estilística se fusionan la voz y la ideología del narrador con las del personaje. Todo el pasado de Mañungo, un pasado glorioso pero quimérico, retumba en los oídos del lector desde múltiples articulaciones, cuchicheos y murmullos verbales de la voz polifónica del personaje: Él ha sido «otros» y son ellos quienes hablan; sin embargo, ahora quiere ser él mismo, en ello radica su *esperanza*, mas no halla la voz de la autenticidad, la palabra de la verdad de su ser.

El *Discurso Reportado* con los estilos directo y directo libre, crea la mimesis lingüística verdadera en esta novela. La palabra del narrador está oculta y se manifiesta como entorno de los hechos verbales de los personajes. El dialogismo se orienta a la práctica social e ideológica de los personajes estando el narrador y el autor, como testigos neutrales ante las oposiciones éticas y cognoscitivas. Viendo cómo cada uno de los personajes se

debate en un mundo *desesperanzador*, marcado por múltiples vicios políticos, ideológicos y religiosos; pero que de vez en cuando escuchan en los ecos de sus conciencias la voz de la *esperanza*, la voz de la verdad.

De las diversas confrontaciones dialógicas la más interesante es la que ocurre entre Mañungo Vera (personaje principal de la novela) y Lopito (Juan López, un revolucionario pobre y degradado ideológicamente). Este diálogo interrumpido por diversos sucesos ocupa un espacio considerable en el texto. Observemos un fragmento:

—Pero Manunguito, mi viejo querido...!

—Qué?

—Es el colmo lo que estai haciendo...

—No tengo hambre —le respondió Lopito a Mañungo.— Nunca tengo hambre.

—Con razón estás tan flaco.

—No es que tú estés hecho un lechón.

—No tomes más ahora, Lopito; vámonos...

—... No, si sé, mi viejo. Eres tan buena persona!. Todo el mundo no hace más que alabarte y yo soy una mierda. ¡Ándate no más!

—En qué frente luchaste tú Lopito? —le gritó Mañungo, poniéndose en pie otra vez— ¿En el del trago?

—Shshsh, no grites así, hombre. Que no ves que puedes despertar a los convalecientes de este leprosario?. (pp. 97, 98 y 100).

En esta confrontación puede notarse la voz sarcástica e irónica de Lopito, frente a la voz conciliadora y noble de Mañungo; lo que mantiene el equilibrio pasional es el sentimiento de fracaso que comparten los dos. Pero la palabra bivocal de Juan López desenmascara la conciencia «recta» de Mañungo, invirtiendo su imagen, mostrándole lo quimérica que es su vida, dejándole la duda latente respecto a la verdad de su ser, pues lo auténtico en Mañungo ha sido su «actuar», su máscara de artista moldeada por el consumo.

El espacio en *La desesperanza* se construye en forma dialógica por la oposición entre el espacio real, el geográfico y el espacio imaginario.⁹ Del primero hay referencias como Santiago de Chile, Chiloé y Bellavista, estos espacios representan el mundo de *la*

⁹ Véase la distinción entre espacio real y espacio imaginario, en R. Bourneuf y R. Ouellet: *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975.

desesperanza, el mundo degradado al que se enfrentan algunos héroes que buscan la verdad y la realización artística, ideológica y política del hombre. Los espacios imaginarios más relevantes en la novela son «Caleuche» (significa arte, transformación) es un buque imaginario que lleva la gente hacia el cambio. Y «Chile en miniatura», espacio que se obtendrá gracias a la transición mediante «el Caleuche» y es el mundo de *la esperanza*, es la solución a la realidad actual. El espacio real es lo inauténtico, es la falsedad política, moral e ideológica de Chile en particular y de América Latina en general y significa el mundo de *la desesperanza*, es el lugar de la amargura donde al parecer el fracaso, la frustración, la soledad y el dolor son las únicas posibilidades para el hombre. El espacio imaginario representa al mundo de *la esperanza*, la búsqueda de la verdad del «ser», la transformación auténtica del ser humano gracias a su «ser», no a su «actuar». Es la posibilidad de identidad dejando a un lado la máscara que los errores y los vicios han impuesto.

El contraste entre sensualidad y erotismo es otra manifestación del dialogismo en *La desesperanza*. Lo sensual está asociado con lo prohibido: deseos, violaciones frustradas y voyerismo. Judit es el símbolo de esta manifestación instintiva, estímulo sexual no sólo de los humanos sino que alcanza al reino de los animales. Ella es consciente de su poder seductor y lo usa como trampa contra los «peces gordos»: «Dicen que me muevo como un caballo de raza, que vuelco mi pesado pelo rubio como un galgo afgano...» (p. 131) El cuerpo de Judit ha sido *la esperanza* libidinal de algunos desamparados y marginados en el amor y el sexo, como Lopito, quien concibe la belleza física y la belleza espiritual en el «ser» más que en el «actuar».

Judit es también un estímulo sensual que despierta el desenfreno animal: un perro díscolo, atraído por su olor de mujer se aproxima como en actitud de violarla. Sin embargo, el sensualismo no permite traspasar los límites de lo prohibido por leyes de la moral o por principios de la misma naturaleza. Por el contrario, el erotismo constituye la realización desenfrenada de todos los deseos que llega hasta el mismo sacrilegio de lugares sagrados como el cementerio o la casa de Pablo Neruda. El erotismo como manifestación y realización de la libido traspasa las barreras de lo racional y lo moral: lo consuman plenamente Judit y Mañungo. El sensualismo y el erotismo presentan movimien-

tos pendulares: mientras el primero decrece el segundo crece, con el transcurso de la narración.

El sensualismo significa *la esperanza* de lograr el objeto deseado, la aspiración del «ser»; el erotismo es el «actuar», es *la desesperanza* causada luego de haber logrado y desenmascarado el objeto ideal, puede ser el desencanto. Significa la tristeza animal del hombre después del acto libidinal.

El plurilingüismo¹⁰ presenta el antagonismo entre la concepción del mundo de culturas diferentes y el contraste ideológico entre clases sociales. El plurilingüismo idiomático se da por la contraposición entre el español, idioma en que está escrita la obra, código de comunicación para la mayoría de los personajes y el francés, lengua materna de Nadja, Jean Paul y segunda lengua de Mañungo. El código español representa la concepción de la realidad por una cultura «baja», «incivilizada», desesperanzada: la cultura latinoamericana fracasada, viviendo una actitud pesimista ante sus sistemas de gobierno y los reveses de muchos movimientos revolucionarios. El idioma francés devela la manifestación de la cultura civilizada, noble, modelo a seguir; desde el punto de vista de Nadja, Juan Pablo y según la fantasía de Judit, ante los relatos persuasivos de Mañungo. De acuerdo con estas interpretaciones de la realidad, Europa es una especie de paraíso, frente a Latinoamérica, donde «se comen los niños», suceden «terremotos» y «revoluciones». El idioma inglés, es utilizado por Lopito para ironizar las culturas extranjeras y parodiar el arribismo de algunos latinoamericanos que abandonan su tierra en busca de la vida confortable en Norteamérica o Europa. Según Juan López, Mañungo pertenece a la «Jet-Set», mientras que «nosotros somos unos pobres diablos».

Los registros verbales con variaciones diafásicas y diastráticas permiten desenmascarar a Liliana, la amante de un alto mandatario y reafirman la identidad y la ideología de Lopito, su conciencia revolucionaria popular, que intenta transgredir hasta las normas lingüísticas. El uso de extranjerismos por Juan López, no es más que la desacralización de los idiomas y cultu-

¹⁰ La polifonía en el nivel del enunciado (plurilingüismo en el enunciado y la enunciación) fue estudiada ampliamente por Oswald Ducroff: *El decir y lo dicho*, Paidós, Barcelona, 1986.

ras «altos» y «nobles», las culturas e idiomas del mundo «civilizado», a los que se oponen las expresiones y concepciones del mundo desesperanzado.

Pero el plurilingüismo no se limita en esta novela a la polifonía idiomática o a las variaciones del habla. Este también incluye el cruce de géneros discursivos, la intertextualidad en términos de J. Kristeva,¹¹ la redistribución del orden lingüístico y la significación creada en otros textos anteriores al texto de la novela, como un fenómeno plurilingüístico y plurisignificativo. El discurso de la música entra en dialogismo con el discurso de la novela y constituye una forma de protesta, un medio para alcanzar el «Caleuche». La interpretación de «Santiago ensangrentado» por Mañungo muestra una perspectiva ideológica más efectiva que la charlatanería política de Lisboa y los desmanes de Lopito, en el momento del sepelio de Matilde. En el camposanto, se oye un contrapunto entre el discurso religioso y el discurso político; el discurso periodístico en sus apariciones fugaces presenta a Judit con una imagen ambigua: como gran dama que pertenece a la alta sociedad y a la vez como delincuente común.

El plurilingüismo se manifiesta también en la actualización de voces del pasado, las palabras de los personajes actualizan y evocan esos enunciados a través de los monólogos, especialmente en los monólogos dramáticos,¹² para dar distintos puntos de vista en torno a una verdad. Así, en la conciencia de Mañungo resuenan las palabras censuradoras de su ex esposa Nadja y las de su hijo Juan Pablo (la razón ilustrada); las palabras alentadoras de una vieja hechicera y consejera (la voz del conocimiento mítico) y el rumor del mar (la voz preformativa del cambio) que conduce hasta el Caleuche, es decir, hasta el mundo de la realización de *la esperanza*.

Las relaciones transtextuales¹³ en la forma composicional permiten la manifestación del dialogismo interno en la forma arquitectónica, porque canalizan y refractan pluralidad de formas lingüísticas, voces ideológicas y antagonismos sociales. El dialogismo es un principio que rige toda novela, debido a la evolu-

¹¹ Julia Kristeva: *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981.

¹² Sobre el concepto y clases de monólogos, véase Seymour Chatman: *La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.

¹³ Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

ción de otros géneros literarios como la tragedia, la comedia, la lírica, el diálogo socrático y la sátira Menipea;¹⁴ sin embargo, no toda novela es dialógica en su forma arquitectónica: los fenómenos narrativos de plurilingüismo, pluriestilismo y plurivocidad pueden quedarse en el nivel puramente compositivo de la obra. En *La desesperanza* el dialogismo trasciende la forma compositiva gracias a la parodia, la ironía y la burla, que confrontan «lo cómico» y «lo serio» en la identidad y acción de los personajes, quienes generalmente son seres degradados, híbridos entre lo alto y lo bajo: sabios y estúpidos, racionales e irracionales, etc., logrando ciertos grados de carnavalización, que aunque no alcanzan los niveles carnalescos y dialógicos de otras novelas de Donoso como *Casa de campo* y *El obscuro pájaro de la noche*, permiten la expresión del dialogismo interno y la polifonía.¹⁵

En cada personaje de *La desesperanza* se nota lo grotesco, opuesto a lo normal y lo noble: Mañungo, un artista de renombre en el campo de la música de protesta, es para Nadja, una «persona rudimentaria», para Lisboa (líder izquierdista), «un ídolo de pacotilla, puro simulacro, espurio». Él padece algunas patologías psicológicas como neurosis, estrés y delirio de grandeza; Judit, pese a representar la conciencia revolucionaria de izquierda que busca el cambio político, en pro de los intereses populares, padece cierto trauma, con manifestaciones histéricas y paranoicas; aunque es un símbolo sensual, su «belleza equina se parece a la de Virginia Woolf»; para Lopito es «bella entre las bellas», pero la llama «mi perrita»; «un fracaso femenino». Esta ambivalencia destruye la imagen de heroína que encarna la «Ju» como la nombran sus compañeras. Lo que más ambivaliza la figura de Judit es la inversión que sufre su vida: De hija de familia distinguida y poderosa, se convierte en revolucionaria ladrona, loca y exiliada.

Freddy Fox, un notable funcionario público e inversionista posee conductas de comportamiento regresivo, es glotón y es «puro tubo digestivo»: «El aspecto de Freddy Fox no era como para causarle estremecimientos a nadie... muy alto, muy gordo, muy blando, parecía un proyecto de inmenso bebé lubricado

¹⁴ Mijail Bajtin: ob. cit., cap. 2.

¹⁵ Polifonía, en el sentido bajtiniano, es la pluralidad de voces ideológicas que se confrontan en la búsqueda dialógica de una verdad inacabada.

con aceites fragantes... chupaba sus labios en simulacro de perpetua lactancia». (p. 50)

La fijación de Fox consiste en andar chupando siempre, como un lactante; pero tal estigma psíquico significa que él es un «hambriento» por el dinero, pues quiere sacarle lucro hasta a la muerte de Matilde.

Juan López, Lopito. Es la figura grotesca por excelencia, en su aspecto físico es un ser «feo», «un ratón inmundado» quien padece de úlcera gástrica. Veamos cómo lo presenta el narrador: «era espeluznante su máscara sobre la almohada, sus negras cerdas descubriendo su casco blancuzco, sus orejas, los cadáveres de sus dientes, la sombra de mugre en el cuello». (p. 106)

Más por su aspecto físico que por su personalidad, Lopito es un «asqueroso» para sus compañeros y un «engendro» para sus enemigos, «un roto de porquería». Sin embargo, Lopito es el símbolo de la conciencia izquierdista pura; es un ser lúcido, desesperanzado ante la corrupción y los vicios que destruyen la humanidad. Su espíritu es perfeccionista. Él es la combinación perfecta del sabio-tonto. El hombre-bestia que encarna a la vez lo racional y lo irracional. Es una evidencia de la grandeza y la miseria humanas donde el vicio y la virtud se oponen dialógicamente. Un personaje parecido a Maritornes del Quijote, pues siendo un ogro físicamente, es un ser que espiritualmente es bello, Lopito representa la conciencia pura de la verdad y la autenticidad.

Los personajes de *La desesperanza* son degradados y actúan como tal, son grotescos, concebidos por el narrador y por ellos mismos; son burlescamente definidos, irónicamente ennoblecidos y sarcásticamente protocolizados. La burla y la desacralización están presentes donde hay eventos serios, autoridades y personas honorables: Mañungo y Judit profanan el cementerio con relaciones sexuales sobre una tumba; se burlan constantemente de Freddy Fox; durante el velorio de Matilde, Lisboa le hace propuestas obscenas a Ada Luz; y Lopita, hija de Juan López baila grotescamente siendo objeto de risa para todas las personas que celebran el funeral de Matilde.

La polifonía interna en *La desesperanza* presenta el encuentro de voces ideológicas inconciliables e insubordinables entre sí, en la búsqueda de una verdad: la autenticidad del comportamien-

to humano y la práctica social armónica guiada por las leyes de la equidad. A veces la voz de *la esperanza* se desgarrá desde la melodía utópica de las conciencias revolucionarias, a veces se escuchan los gritos ahogados de *la desesperanza* y el pesimismo.

Donoso hace una evaluación al mundo buscando un cambio ético-cognoscitivo para el hombre. En esta novela cada personaje quiere ser «otro» en esa búsqueda inacabada de la identidad y el comportamiento perfecto. Algunos encarnan seres sociales guiados por múltiples intenciones significativas, viviendo constantemente en la duda. Varados en las fronteras del presente, pasado y futuro. Sumidos en *la desesperanza* ante la dificultad para lograr el cambio inmediato de la realidad, pero, sin perder *la esperanza*, cristalizada en una utopía: la construcción de una realidad soñada, «Chile en miniatura». Otros buscan la transformación en el perfeccionamiento de la conciencia subordinada de los «descarriados» para que no haya oposiciones ni opiniones contra las ideas oficiales y anhelan el instante en que los «desesperanzados» desaparezcan, según estos puntos de vista oficialistas, si es necesario el poder absoluto se debe aplicar. Al cerrarse el relato y al concluirse la narración queda la sensación de que renace la oposición dialógica en la conciencia del lector, entre *la desesperanza* y *la esperanza*.

El dialogismo en *La desesperanza* se manifiesta desde múltiples dimensiones: la *burla* y la *ironía* que develan la hibridez del ser humano y se manifiestan en la ambivalencia de cada uno de los personajes. El pluriestilismo que combina pluralidad de voces narratológicas, cual murmullos de una heterogeneidad verbal y comunicativa permanentes, ante los oídos del lector. La oposición de espacios y tiempos aparece en el presente de la narración, y da la impresión al oyente de estar ante varios mundos imaginarios a la vez; el plurilingüismo deja escuchar diversos registros verbales y géneros discursivos que determinan no sólo la variedad lingüística sino el antagonismo y el cruce de voces y conciencias ideológicas en el mundo ficcional, esto implica la confrontación inacabada entre *desesperanza*, realidad y *esperanza*, utopía: mundo posible donde la equidad y la verdad rigen los destinos de los pueblos y las vidas de los individuos.