

suicidio. Es un acto obligado en el que hay que elegir entre el valor de darse muerte y el valor de aceptar el supremo dolor».

Pero la insipidez de la vida, su incapacidad radical de trascendencia nos acerca a Amiel: «Soy hombre muerto. Insoportable para la mayoría de los hombres. Sin concordancia interior, sin ningún amigo, sin amor a ninguna mujer, sin productividad. ¿Tiene aún sentido para mí el vivir?» «No raras veces tiendo a una disposición en la que gustoso desearía... soñar para que, desapareciendo de un modo progresivo toda pasión, me perdiera en la naturaleza y muriera...» Contradictorio, porque no es posible dejar de serlo, Jaspers intenta una afirmación de la voluntad frente al destino, intenta un imposible.—
EUGENIO COBO.—(Calatrava, 36. MADRID-5.)

INCONSCIENTE Y RITUAL EN «CORONACION», DE JOSE DONOSO

Espacios cerrados: túneles, subterráneos, colegios religiosos, laicos o militares, cuartos de pensión de segunda o tercera clase, asilos, ruinas, prostíbulos, cantinas, bares, mansiones sin vida, aldeas enrarecidas, ciudades oprimentes, símbolos y micromundos de la realidad objetiva, abyección, desolación y supervivencias neuróticas y decadentes, son los motivos que más se repiten a lo largo de la historia de la literatura hispanoamericana contemporánea. Mundos cerrados (Sábato, Onetti, Vargas Llosa, Yáñez, Fuentes, Rulfo, Borges, García Márquez, Edwards, Giaconi y, sobre todo, el chileno José Donoso, crean estos mundos sin salida), símbolos y alegorías de naciones o América, se oponen al mundo abierto y optimista de la narrativa que le precede inmediatamente (Gallegos, Güiraldes, Rivera, por citar los clásicos).

Asimismo, esta red de espacios cerrados, enrarecidos de la novela contemporánea, tiene su significación homóloga en la profundización y complejidad de la estructura del narrador que adopta la actual narrativa (novela y cuento). El intento por penetrar y descender a los estratos inconscientes de la psiquis de los personajes, en sus estados oníricos, por descifrar las contradicciones básicas de la personalidad angustiada, se objetiva en una técnica caleidoscópica de pers-

pectiva múltiple, en monólogos interiores, en el *happening*, etc. Si bien los ambientes cerrados y los conflictos irresolutos se plantean también en la narrativa tradicional hispanoamericana, estos aspectos no habían logrado un desarrollo temático desde una perspectiva contemporánea donde el hombre ha asumido una nueva dimensión de desgarramiento y duda. En la narrativa anterior a 1935, los problemas de América y el hombre americano se plasmaban con un explícito objetivo de denuncia social, directa.

José Donoso, inmerso en un contexto literario de mayores exigencias que impone la literatura contemporánea occidental —europea y americana—, se caracteriza por haber creado un tipo de narrativa que ha logrado plasmar la naturaleza oculta, los secretos rincones de un sector de la chilenidad, valiéndose de una técnica cuyos recursos más significativos lo constituyen el uso de elementos del psicoanálisis, el juego con motivos de la tradición cultural y cristiana en una óptica invertida, más la creación de estructuras narrativas audaces y complejas que el escritor considera propias del arte *happening*.

Coronación (1957), primera novela de José Donoso —el escritor chileno «más destacado y prestigioso de la Generación del 50», según Goić, conocido primero por sus exitosas incursiones en el cuento—, ha sido comentada por diversos críticos desde las más variadas metodologías de análisis literario. En la bibliografía crítica sobre él nos encontramos con reseñas, notas descriptivas, glosas, hasta estudios que intentan un tipo de análisis riguroso como es el intento de establecer la naturaleza de la estructura narrativa de *Coronación* (Goić) o su significación literaria dentro del proceso de la novela hispanoamericana actual (Ariel Dorffman).

Creemos, sin embargo, que aún no tenemos la investigación psicoanalítica, la histórico-social o el enfoque estructural aplicado en toda su complejidad a la obra de Donoso, que abarca desde sus primeros cuentos hasta 1973, año de publicación de *Tres novelitas burguesas*. Esta carencia es válida también para el estudio de las novelas en particular, y sobre todo para *Coronación*, su primera incursión en el género del relato extenso.

Hemos realizado una selección de los estudios más significativos sobre *Coronación* con el objetivo de establecer un prólogo que justifique nuestra propia investigación en aspectos no desarrollados por la crítica.

Isaac Goldemberg, en su trabajo «*Coronación*, de José Donoso,

o los límites del aislamiento» (1), distingue dos ejes estructuradores de la novela: un eje vertical donde se ofrecen los diversos planos de la realidad psicológica de los personajes, y un eje horizontal sobre el que se plasma la problemática social de decadencia de un sector de la burguesía chilena y que se logra formalmente a través de lo que el crítico llama tema secundario y que sería el del aislamiento y fragmentariedad de los personajes. El trabajo, si bien plantea con exactitud los dos ejes narrativos, no los desarrolla, y se reduce finalmente a una clasificación de tres modos de aislamiento en la novela, confundiendo los dos últimos planos que él denomina «emocional» y «espiritual». El tema social que el crítico plantea como básico no está desarrollado. En estas irregularidades, más el exceso de glosa radican las limitaciones de este trabajo, que, aunque planteado rigurosamente en su tesis, no logra un desarrollo coherente. Este juicio nuestro se basa en el carácter abarcante de la tesis que se propone en las primeras líneas y que de haber sido desarrollada habría constituido un aporte imprescindible para el estudio de *Coronación*.

El último estudio de *La novela chilena*, de Cedomil Goic' (2) está dedicado a *Coronación*. Para Goic' la ley estructural de la novela es el juego de vida y muerte el que engendra la interrelación e interdependencia de los diversos modos de existir narrativos. Esta sería una ley de espacialidades que opone «sectores humanos que aparecen como proyección de una realidad muriente y de una realidad vivificante». El crítico propone a continuación una cuádruple lectura de la novela: en su singularidad, desde el punto de vista de su valor generacional, en su carácter de novela suprarrealista y como novela contemporánea.

Sin embargo, el estudio abarca, básicamente, el análisis de la estructura del narrador, destacando como rasgo singular lo que él denomina la «extraña incoherencia y las limitaciones relativas para el grado de conocimiento del mundo» que ofrece la estructura general de *Coronación*. El método de omnisciencia relativa del narrador es justificado por el crítico chileno debido a la «carencia de fuero interno» de los personajes, debido a que tales interioridades son para Goic' sólo una «trama de convenciones y medianía que han recibido del grupo social al que pertenecen».

(1) Isaac Goldemberg: «*Coronación*, de José Donoso, o los límites del aislamiento», en *Mundo Nuevo*, junio 1969, núm. 36, pp. 74-80.

(2) Cedomil Goic: *La novela chilena*. Santiago. Ed. Univ., 1968, pp. 163-176.

Creemos que este trabajo, riguroso en todas aquellas partes que se refieren a la estructura narrativa de *Coronación* y a la función de movediza ubicuidad de la mirada crítica, es uno de los aportes más significativos para comprender la novela como una totalidad donde lo que importa más no es el espíritu del narrador, sino *lo narrado*, ese mundo antiheroico donde se ha enseñoreado la inanidad del hombre y el mundo. Como el objetivo general de Goic' es fundamentalmente el estudio de la estructura del narrador, la novela queda dilucidada sólo en este plano y en el de su ubicación dentro de la tradición narrativa chilena desde el punto de vista de las transformaciones que adopta, en cada obra estudiada en el libro, el narrador y el modo de objetivar el mundo y los personajes.

El crítico chileno Hernán Vidal ha dedicado un libro a las cuatro principales novelas de Donoso hasta 1970, año de publicación de *El obsceno pájaro de la noche*. El libro de Vidal intenta un acercamiento por dos vías metodológicas: una vía literaria mediante la cual se inserta dicha novelística en los modos de representación del mundo surrealista, según la cual la obra literaria es un «heterocosmos autónomo», «un artefacto en cuya construcción el escritor desciende a los estratos más profundos de la psiquis para alcanzar en el estado creativo una epifanía de su propia identidad y una aprehensión de la realidad vivida» (3), y por una vía signada por el psicoanálisis freudiano y junguiano. Es evidente que la concepción de la obra de Donoso como surrealista y definida en los términos que la propone Vidal, acerca extraordinariamente dos niveles de experiencia que Sábato y Vargas Llosa han desarrollado teóricamente en ensayos y conferencias: el estrato inconsciente de la psiquis del escritor —sus «fantasmas» o «demonios»—, y la obra como totalidad y objetivación de la fantasía creadora (simbiosis de instinto y razón) que transforma los demonios, obsesiones y fantasmas en un contraobjeto social. Desde esta perspectiva, el psicoanálisis se hace imprescindible para el estudio de la novela, sobre todo de obras cuyos autores han reiterado el valor dinámico del inconsciente en el impulso creador (4), que ya al transformarse en acto expresa el básico disconformismo entre hombre y mundo bajo una férrea disciplina artesanal, para convertir los conflictos biográficos en estructuras artísticas de significación colectiva.

(3) Hernán Vidal: *José Donoso: superrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona, Ediciones Auhl, 1972.

(4) José Donoso ha declarado, en varias ocasiones, sus experiencias psicoanalíticas como partes integrantes de su obra.

La tesis de Vidal respecto de *Coronación* se resume en la idea según la cual esta obra es la expresión —en el plano de la trama novelesca— del instinto en feroz lucha contra las convenciones deformadoras de la personalidad. El trabajo, cuyo título es «*Coronación: máscara social y rebelión de los instintos*», deja translucir, sin aludirlo ni explicitarlo teóricamente, a Freud y a *Eros y civilización*.

Efectivamente, la ley de estructura de *Coronación* es lo que Freud llama pugna entre el Principio del placer (instintos) y el Principio de realidad (realidad objetiva convencional). La venganza final de los instintos en *Coronación* no refleja sino el desgarramiento en la existencia del hombre contemporáneo de formación puritana casi colonial —Andrés—, quien al no poder resolver ambos principios deviene máscara sin significación ni sustancia vital. No es un azar que los motivos predominantes en *Coronación* y en la casi totalidad de las novelas y cuentos de Donoso como de los escritores pertenecientes a su grupo del 50 —Giacconi, Edwards, Lihnn, etc.— sean los del disfraz, la máscara, la careta, el caos, la monstruosidad y lo grotesco, las superficies líquidas que bajo su apariencia transparente ocultan el fango acechante, símbolo del inconsciente reprimido.

En síntesis, en la bibliografía crítica sobre *Coronación* hay omisiones significativas, sobre todo en relación a ciertos aspectos estructurales de la novela, y de motivos cuyo análisis es fundamental para una lectura cabal de Donoso, sobre todo si se pretende estudiarlo en la totalidad de su obra narrativa y dentro de la cual esta novela de 1957 es altamente clave desde el punto de vista del proceso de transformación que va desde *Coronación* hasta *Tres novelistas burgueses*, de 1973 (5).

Nuestro trabajo, por tanto, pretenderá señalar cuatro aspectos que no han sido estudiados por la crítica especializada:

- a) Significación de la estructura externa de *Coronación*.
- b) Significación del «rosado» como motivo dominante y como clave psicoanalítica.
- c) La subliteratura como instrumento de enajenación de los personajes.
- d) Significación paródico-trágica de la onomástica.

La novela está dividida en tres partes de extensión casi simétrica; cada una va encabezada por un título significativo en relación al

(5) Otras críticas, como la de Antonio Avaria, Fernando Alegría, Yerko Moretic, Alone, no las comentamos en esta ocasión, pues, de una manera u otra, reformulan el tema básico de la decadencia en *Coronación*.

nombre de la novela, cuya connotación es ritual: *CORONACION*. Los títulos internos son: «El regalo», «Ausencias» y «Coronación».

La primera parte, dividida en siete fragmentos narrativos, tiene como centro temático la celebración del cumpleaños de la nonagenaria aristócrata Misiá Elisa Grey de Abalos, acto festivo y laico. En esta primera parte se presenta a la totalidad de los personajes oscilando entre el recuerdo de un pasado de armonía y belleza y un presente que aún conserva ese orden, pero sólo en su nivel aparente y mecánico, un presente que advierte al lector sobre los futuros conflictos, que ya han alcanzado su máxima potencialidad y acechan el momento propicio para surgir a la conciencia y la realidad de la vida de los personajes. Los significantes que predominan en esta parte son los vocablos «cadáver», «sombra», «harapo», «vejez». Misiá Elisa es sólo un «cadáver de una familia y de una historia». El caserón, húmedo, sombrío, es una tumba «rodeada de olvido», el rostro de la anciana y sus ojos son un «harapo», residuos de su primitiva belleza. Los personajes de la mansión se conectan con el mundo exterior sólo a través del vientre: desde la cocina al emporio Fornino. Efectivamente, el único ser que semanalmente sale de la casa es la cocinera, Rosario, para hacer el pedido de vituallas y alimentos al emporio del barrio residencial. Andrés vive en un departamento céntrico y su existencia se desenvuelve en una rutina estéril y absurda. Su único lazo afectivo con el mundo es su abuela, Elisa, a quien visita semanalmente, ritualmente. Por otra parte, el sector social antagónico que se conectará física y simbólicamente con la familia Abalos presenta rasgos semejantes de un presente de absoluta miseria casi delictiva, y un pasado de juventud y sueños de realización amorosa. El motivo del rostro como *harapo*, de las dos habitaciones del conventillo como *tumba*, del ser humano como *espectro*, se muestra sobre todo en el personaje femenino, Dora, ex «fabricana» en términos de la novela:

Los dos cuartos que René ocupaba al fondo del *pasadizo estrecho y oscuro*... eran de madera mal ajustada... (p. 30). (...) La mujer de René, *ahora, era un espectro*. Su cara era como si alguien hubiera colgado un trapo lacio encima de alambres torcidos en la forma de sus facciones de antes y el trapo se hubiera quedado allí, un *remedo colgante de su antigua cara*... (p. 30).

La segunda parte de la novela, «Ausencias», jamás ha sido aludida por la crítica en su significación estructural y semántica. Lo que define a este segundo capítulo, construido sobre nueve fragmentos

narrativos, y cuya función es permitir el movimiento de la mirada del narrador sobre los distintos ambientes, es un dramático complejo de carencia. La oposición entre pasado-presente pone de relieve las trizaduras que comienzan a operarse en las superficies hasta entonces *cristalizadas* de los personajes. El complejo de carencia, la frustración, la desorientación, la degradación, la ruptura definitiva con el mundo, son la serie de motivos que el narrador expone en torno a los sueños, a los ideales que alguna vez llenaron la vida de los personajes y que en el presente se han destruido. La degradación se objetiva literariamente en los siguientes niveles fundamentales: pasado de armonía-presente caótico; ensueños de juventud-frustración adulta; apariencia convencional-fracaso; convenciones-instintos.

En esta parte, Mario ingresa, pese a su terror, en el mundo cuasi delictivo del hermano mayor, René. Dora, en un patético esfuerzo final, se aferra al sexo en mortal pugna contra el asco que su cuerpo prematuramente envejecido y maloliente produce a su marido. Estela se entrega a Mario en su amoralidad campesina, comprometiendo fatalmente su destino a llegar a ser una homóloga de Dora en un futuro próximo de abandono. Andrés toma conciencia de que su ser se ha trizado dolorosamente y que debe enfrentar, por primera vez, la realidad, la inutilidad de su vida, el terror de haber sido siempre un muerto:

Ahora sabía muy bien que alguien que ha elegido ser cadáver no puede resucitar porque sí, porque repentinamente se le antoja (p. 118).

Carlos Gros, el médico amigo, tras su fachada de hombre satisfecho y exitoso, también oculta su nada y su terror en innumerables aventuras eróticas. Misiá Elisa, superconciencia de los instintos que mueven a su nieto, pues son los mismos que ella ocultó durante toda su vida, descarga las procacidades más absurdas y agresivas sobre Andrés para hacerle ver su cobardía.

En síntesis, podríamos afirmar que la segunda parte está signada por la pérdida de toda ilusión, de toda esperanza. En esta parte se narra el proceso de incipiente destrucción de los personajes. La ausencia de sus sueños de plenitud están presentes en el texto en un grado cero, en tanto que ya no se habla de ellos, pues se han perdido. «Ausencias» se explica como título en la medida que el pasado lleno de virtualidades dinámicas aparece como *pasado definitivo, irrecuperable*.

La tercera parte, «Coronación», se organiza alrededor de un acontecimiento semejante al de la primera parte. Una fiesta familiar: la celebración del onomástico de Misiá Elisa, el «día de su santo», símbolo de su ingreso a la muerte en medio del grotesco fandango de la crisis definitiva de Andrés, la borrachera de sus viejas sirvientas y de su grotesca *coronación* como «santa y reina». La tercera parte es la síntesis de destrucción de todos los personajes, aunque los críticos han creído ver en la pareja Estela y Mario una sutil esperanza de liberación. Nosotros creemos, por el contrario, que la joven pareja sólo representa una etapa que antes vivieron René y Dora. Este juicio lo justificaremos en el momento del estudio de la onomástica en la novela. El episodio final de la novela y estructuralmente el central de la tercera parte, la *celebración del santo* de la nonagenaria, acto sacro y demoníaco a la vez, está trabajado técnicamente sobre la base del uso invertido de gran cantidad de motivos pertenecientes al cristianismo. La tercera parte explica justamente, a partir de su nombre, idéntico al título de la novela, la intención de Donoso de entregar un cuadro de desolación y decadencia irreversible. Y para ello recurre a la amalgama de lo que Jaime Concha ha llamado una «mezcla de sexo y teología» al referirse a la obra de Donoso.

En *Coronación* es fácil advertir el predominio de un motivo cuyo contenido psicoanalítico es evidente y que se presenta ya en el motivo inicial de la novela: la llegada de Estela a casa de los Abalos para cuidar a Misiá Elisa, quien no se levanta de su lecho desde hace diez años. Este motivo, que ilustra *la irrupción del extraño en el mundo* o el *encuentro mítico*, desencadenará en Andrés un estado de ansiedad erótica en lucha con los estratos instintivos de su ser que él siempre eliminó de su vida por miedo al riesgo y al sentimiento de culpa. El motivo inicial se concentra en la visión de las «osadas palmas» de las manos de Estela produciendo en el maniático cincuentón un escalofrío de desagrado por la connotación de desnudez que descubre en ese color rosa que no guarda armonía con la piel cobriza de la adolescente campesina.

Vidal ha destacado este hecho, como también otros críticos, pasando de largo por él, sin detenerse en su significación inconsciente respecto de Andrés y su trauma infantil vivido en el hogar y en el colegio que le reprimen brutalmente su ser instintivo obligándole a refugiarse en la vida onírica y en una fijación erótica inconsciente en la entonces joven Lourdes, la vieja sirvienta que, igual que Andrés, ha vivido una existencia de evasión de la realidad.

La visión de las palmas rosadas se repite causando siempre en Andrés un sentimiento inexplicable de incomodidad y pudor.

(...) como si hubiera sorprendido algún secreto de la muchacha... (p. 40).

El rosa mullido de esas palmas y en general el color rosado como elementos inquietantes en *Coronación* se explican en la reconstitución de los años infantiles de Andrés. Sólo en este nivel se dilucida la significación psicoanalítica del rosado en la novela como símbolo de la sensualidad reprimida.

El fragmento seis de la primera parte entrega dos indicios sobre la formación de Andrés: *a)* el exagerado puritanismo de la abuela cuya casa es una proyección de su persona —los padres de Andrés han fallecido—, y *b)* el colegio religioso cuya rigidez casi medieval lo sobrecoge de terror al pecado y al infierno. Ambos ambientes en que se desarrolla la infancia de Andrés le imponen una visión del mundo como antro acechante y peligroso; crean en el niño un fuerte sentimiento de culpa y lo convierten en un ser abúlico. Sentimiento de culpa en el hogar, pues la abuela le hace sentirse el *asesino de su madre*, quien murió al nacer él, y un sentimiento de inferioridad por las constantes alusiones a su «pobre» padre, del cual jamás se sabe la razón de su muerte o de su fracaso, o quizá de su suicidio. La imagen del padre es absolutamente ambigua. Sentimiento de pecado ante cualquier intento de contactarse con el mundo creado por la maniática castidad de la abuela, cuya casa «tan pura» se le transforma al niño en una prisión, de la cual escapa tanto como puede el abuelo Ramón, jurisconsulto prominente. En el colegio, el niño asume un sentimiento de pecado y de culpa por las constantes alusiones a los vicios del mundo. La tragicidad del vozarrón del padre Damián por los pecados del mundo, por los pecados de sus alumnos y por los pecados que cometerán cuando grandes, convierten a Andrés en un niño acorralado y temeroso; fundamentalmente solitario.

En el nivel familiar, *él ha sacrificado a su madre*, y para redimirse debe imitar la pureza de su abuela. En el nivel escolar, la voz del padre Damián, las campanadas místicas que marcan las horas de los sermones y liturgias religiosas, la capilla y el confesionario hacen de Andrés un niño *martirizado*, aterrorizado ante la vida: el único refugio es el retrete, refugio que Andrés identifica con el infierno, pues hasta allí no llega la voz del padre Damián. Es el lugar de las conversaciones pornográficas de los estudiantes mayores. En su sentimiento de terror al infierno, Andrés elige vivir en él para es-

capar de la angustia de la conciencia trágica y medieval de la vida que el colegio impone. Es decir, Andrés descubre en la encarnación del infierno un mundo más protector que los ambientes puros. Sin embargo, sus compañeros mayores lo expulsan de allí por creerlo un soplón.

Acorralado en la casa «tan pura» de Misiá Elisa, expulsado del retrete escolar, Andrés se refugia en el estrato onírico, refugio que él encuentra sin advertirlo, pues la censura objetiva lo obliga a una salida inconsciente. Este refugio no será descubierto jamás por nadie, ni por el mismo Andrés, quien en sus sueños eróticos no ve que esa salida de los instintos ha sido posibilitada por el hallazgo del único refugio inexpugnable para su abuela y para el colegio. Sin embargo, aun en el sueño, la censura se impone, y la fijación sexual en Lourdes se transfiere hacia un pequeño sillón rosado, al cual Andrés pone el nombre de Lourdes, convencido de que el nombre que ha puesto al sillón se debe sólo a la analogía entre la ya gordita empleada de la casa y la forma de cuerpo humano que el sillón rechoncho tiene, «como el cuerpo de una persona desnuda». Como la censura no desaparece en el sueño, Andrés transfiere simbólicamente la desnudez del cuerpo femenino hacia la connotación de desnudez que ofrece el objeto. Consecuencia de esta transferencia inconsciente son las fantasías eróticas que el niño comienza a tener con el sillón rosado por las noches:

Por la noche soñaba que el *sillón rosado* de la salita se le metía en la cama, para hacerle cosas, y ambos traspiraban y traspiraban y traspiraban (p. 58).

Creemos que es este hecho donde la censura, aun en el plano inconsciente ejerce su poder, impidiendo el sueño con Lourdes y transformándola en *cosa* y así, *en tanto que cosa*, integrarla sin conflictos al plano instintivo, explica absolutamente todos los demás pasajes donde las situaciones en que aparece el rosado, ya sea en forma de chal o de piel, provocan en el Andrés adulto un incomprensible —para él— estado de tensión y desagrado. El significado cabal de sus estados de angustia vinculados a esta experiencia surgen al plano consciente a través de la canalización lingüística que la libido ha encontrado para objetivarse en Misiá Elisa, la nonagenaria demente víctima de su propia represión y lúcida para captar en su nieto los síntomas de un igual conflicto. En efecto, son las canallescas y terribles groserías en boca de su abuela las que permiten en Andrés

una conciencia de su vida como evasión, como cadáver, por el terror de enfrentarse libidinalmente con el mundo.

El motivo del rosado tiene, en consecuencia, un sentido psicoanalítico irrefutable. Desde el punto de vista estructural, sabemos que Estela es sobrina de Lourdes —la «sobrina regalada»—, es parte de Lourdes, y en cuanto *regalada*, es «cosa» que Andrés cree fácil comprar cuando adviene a su conciencia la razón de sus angustias y su terror a la muerte. Lo que se ha operado en él, en realidad, es un proceso de desplazamiento desde la tía a la sobrina, desplazamiento puramente corporal, pues la fijación es en Lourdes —Andrés jamás sospechará esto— y en el rosado con que el niño identificó el principio femenino en sus sueños.

Cuando la crítica se refiere al motivo de las palmas rosadas en *Coronación*, lo ve como manifestación de simples formas de desencadenar el relato en el plano de la anécdota, sin referirse al origen, a la génesis ni a la significación que adquiere el motivo en la vida del protagonista.

Creemos, por el contrario, que sólo el estudio de este motivo en la dimensión inconsciente que adopta en la novela nos permite determinar con precisión su ley estructural: la pugna irresoluta entre el Principio del placer y el Principio de realidad, cuyas concreciones vitales se objetivan en «Instintos versus Convención».

Andrés Abalos y Lourdes, patrón y sirvienta, están configurados idénticamente en un plano básico de su personalidad. Andrés se ha fijado sexualmente a Lourdes, la única mujer joven que está diariamente ante sus ojos de niño enclaustrado. El sentimiento de culpa, el trauma infantil determina más tarde en el adulto un comportamiento eminentemente pasivo y libresco. Andrés es rico, no necesita ejercer su carrera de abogado. Se dedica exclusivamente a una rutina improductiva. Lourdes tampoco ha intentado jamás un modo de vida que no sea la de los Abalos. Estos rasgos análogos se perfilan más nítidamente aún cuando conocemos sus aficiones: la evasión por la subliteratura en Lourdes; la evasión por la *petit histoire* en Andrés, ambas formas degradadas, respectivamente, de la literatura y de la historia, del arte y de la ciencia.

Desde joven Andrés Abalos tiene dos aficiones, dos grandes refugios: la lectura y la manía de coleccionar preciosos bastones con los cuales oculta los terrores de su niñez. Al comienzo de sus incursiones en los libros, Andrés busca en la filosofía, en la ciencia y en la literatura una posible explicación al sentido de la vida. Sin embargo, la literatura sólo la lee como algo «entretenido», escamoteando

hábilmente lo que el narrador llama «las preguntas inquietantes, los vacíos peligrosos y fascinadores abiertos por los grandes insatisfechos» (p. 62). En esta búsqueda de un orden para orientar su vida, Andrés comienza a interesarse por la historia, sobre todo por la historia de Francia vista a través de memorias, cartas y semblanzas. Los detalles curiosos y pintorescos, todos los pormenores de la *petit histoire* se constituyen para el protagonista como un mundo de auténtica fantasía del pasado y al cual él se aferra por la imposibilidad de traer esos acontecimientos hacia un plano de su contemporaneidad. Todo contacto con el presente queda fragmentado, permitiendo la pura entretención inocua del diletante.

El motivo del libro como evasión, de la pequeña literatura histórica, folletinesca y superficial como pasado sin sentido, es significativo. El escamoteo de la historia de los pueblos para reducirla a intrigas privadas tiene la misma connotación de cadáver—motivo reiterado en la novela—que los preciosos y viejos bastones que Andrés colecciona fanáticamente sin jamás superar el número simbólico de nueve, número de la perfección:

Hallaba una seguridad colmadora al sentir en el hueco de su palma aquellas empuñaduras que otras manos, en épocas y continentes distantes, habían entibiado (p. 109).

Petit histoire, folletines, intrigas privadas de reyes y hombres consagrados por el tiempo, bastones que otros hombres usaron, conforman una imagen fetichista de Andrés, cuyo complejo de castración, fijación a la abuela en su ansia de pureza y a Lourdes por la sensualidad, más el sentimiento de culpa por la muerte de su madre, le ayudan a evadir el contacto con la realidad vital de su tiempo y de su vida, sustituyendo la experiencia vivida por medio de una transferencia hacia la vida que otros, en el pasado, realizaron lo que él es incapaz de realizar. En efecto, el interés por las intrigas palaciegas que entusiasman a Andrés: los «amores de Walpole», por ejemplo, o «cómo pasaba el día Enrique IV», son la objetivación inconsciente de sus propios instintos reprimidos. Igual significación adquieren los bastones, símbolo fálico que el protagonista colecciona y usa, uniéndose en una relación simbólica de realización sexual con los hombres que los usaron en su vida, en su sentido literal y psicoanalítico.

Lourdes, la obesa sirvienta de los Abalos, está presentada con rasgos idénticos a los de Andrés desde el punto de vista de evasión de todo contacto con la realidad y de las formas que adopta su com-

portamiento a través de su gusto por la subliteratura y la comidilla social. De ella sabemos que

las relaciones de Lourdes con el mundo exterior siempre habían sido casi nulas y que (...) sus intereses se volcaron por completo hacia la familia Abalos.

En su nivel primitivo de vida Lourdes resuelve de manera análoga que Andrés esta deficiencia. Se transforma en una experta en parentescos, «en quién se casó con quién, cuándo, dónde y por qué». Por otra parte, la radio y sus comedias son asimiladas por Lourdes como verdades absolutas identificando a los personajes de los folletines radiales con Andrés. El carácter grotesco de esta identificación queda de manifiesto en el diálogo de Lourdes con Rosario, la cocinera:

—Se me hace que el joven conde debe parecerse a don Andrésito...

—¡Conde con anteojos! Si los condes no usan anteojos.

—Ah, de veras... (p. 34).

Sin embargo, Lourdes ha resuelto el problema de su frustración sentimental, comiendo. Su configuración literaria es la de un ser tan obeso que al caminar parece rodar. En el presente de la novela Lourdes tiene setenta años y Andrés cincuenta y cuatro, manteniéndose entre ambos una recíproca simpatía por el tácito e idéntico esquema de vida que los une. La diferencia entre ambos reside en que Lourdes ha transferido sus sueños de amor hacia el gusto por el comer. Este motivo de la sensualidad expresada en el desmedido gusto por la comida no es ajeno a la literatura de este período. En uno de los cuentos de Jorge Edwards, *Régimen para adelgazar*, la adolescente y gorda protagonista se transforma en ser alado y grotesco mientras come, en una expresión manifiesta de sensualismo degradado.

Para dilucidar el tema de la degradación en *Coronación* y establecer entre los personajes relaciones de identidad o contraste y convertirlos en epifanías grotescas, es de extraordinaria significación el estudio de la onomástica. Al respecto desarrollaremos sólo algunos aspectos que dicen relación con la identidad o el contraste que se establece entre los personajes de la novela y con los juegos de palabras en torno a lugares como el emporio Fornino para observar que los nombres van adquiriendo en todos los casos un sentido que trasciende ampliamente la denotación para adquirir y proyectar un sentido degradado que se agudiza en los personajes más representativos.

Entre Elisa Grey de Abalos y Dora no existe en apariencia conexión alguna. Representante señorial una, subproletaria la otra, ambas mujeres no guardan en la relación intratextual, un nexo evidente. Sin embargo, la configuración literaria de Misiá Elisa y la de Dora es homóloga. La dilucidación del sentido estructural de sus nombres es una de las claves que permite justificar el carácter ritual del título y el carácter degradado de la decadencia en tanto tema.

El nombre «Elisa» es un apócope de Elizabeth y bíblicamente el nombre significa «consagrada por un juramento a Dios». Misiá Elisa tiene en su nombre dos rasgos significativos: derivado de Elizabeth, se ha eliminado de su nombre el subfijo «bel» (beth), eminentemente popular, quedando sólo el nombre Elisa, «españolizado (Elisa es hija de un rico comerciante inglés), pero conservando el masculino «El». Dora, por su parte, es un diminutivo de Dorotea, Teodora, Isidora. Los tres nombres significan también «consagrada a Dios». Dora es un apócope de Isidora, nombre formado *por atracción de Isabella* o Isabel (Elisa). El rasgo que agrega el nombre de Dora es el de «Virgen martirizada». Y, en efecto, en la novela Dora no es sino la dimensión trágica de la careta paródica de Misiá Elisa.

En el desarrollo narrativo es casi invisible el sentido de identificación de los personajes. Sin embargo, en torno a ambas mujeres, el narrador utiliza para referirse a ellas vocablos como «harapo». Harapos los ojos de Elisa y harapos las facciones ajadas de Dora. A nivel de sus discursos las dos se expresan procazmente. Ambas han perdido su antiguo decoro (Dora) y el silencio (Elisa). Las dos mujeres habitan ámbitos cuya connotación de tumba es evidente. Tumba, el inmundo cuarto de conventillo de Dora y tumba es también el húmedo y abandonado caserón que guarda a Elisa. Además, ambas son *espectros del ayer*. Elisa, espectro de una belleza ya ida con la ancianidad, y Dora, fantasma actual de una época en que sus atributos de hermosura, los dientes, se han perdido para convertir el rostro en un trozo de piel lacia en torno a los huesos, no por razones de edad, sino por la indigencia.

Igualmente Andrés, cuya connotación en torno al nombre es «varonil», «masculino», derivado del griego «hombre», es, sin embargo, el ser por esencia martirizado. En esta condición asume la misma dimensión trágica que Dora. Ambos sufren la vida en lucidez. De ahí el martirio. La diferencia que incorpora Andrés es la huida voluntaria, pero en todo caso la conciencia martirizada no se desvanece.

Por otro lado, las dos empleadas de la casa significan en sus nombres una advocación a la Virgen María. Rosario tiene un nombre

místico. Del latín *rosarius*: rosal o jardín de rosas, está configurada, sin lugar a dudas, en una relación directa con la epifanía degradada que encarna Misiá Elisa. Sin embargo, si bien es una de las fieles servidoras de su ama, su aspecto físico apunta a una diversa significación: el de un ser andrógino. Se la describe en este plano con un rostro donde se destaca la severidad y el recio bigote de virago. Su marido, fallecido quince años atrás, proyecta en su nombre, en un nivel laico, un violento e irónico contraste de connotación popular que completa la imagen de Rosario en el juego de inversiones que la novela establece. Frente a Rosario, o jardín de rosas, Fructuoso Arenas representa la afirmación y la negación simultánea de productividad. Malogrado, estéril. Una misma ley de contraste se ofrece en el nombre de Ramón Abalos, marido de Misiá Elisa. Débil, tras una fachada rotunda, este personaje desmiente, en la configuración literaria que adopta, el sentido de su nombre que apunta fundamentalmente a cualidades de guía y consejero.

Lourdes posee un nombre que es una advocación francesa de la Virgen María. Su forma más antigua es «Lorde», topónimo vasco que significa «altura escarpada y rocosa que se prolonga en cuesta». La obesidad rodante de la vieja Lourdes, su visión de la vida adquirida en audición de radionovelas y folletines, constituye la faz opuesta al puritanismo seco de su ama. Lourdes es un personaje homólogo a Andrés y opuesto a Elisa a pesar de la identidad que sugieren los nombres. El nexa con Elisa es de servidumbre y de acatamiento en su connotación de virgen degradada. Lourdes es una epifanía monstruosa y grotesca cuya función novelesca se explica por un mecanismo narrativo de inversión de lo que denota su nombre.

Serán las dos viejas sirvientas, Rosario y Lourdes, las que en su horrachera cumplirán y harán realidad la obsesión de Misiá Elisa al coronarla *reina y santa* la noche del día de su santo, en una escena demoníaca que culmina con la muerte de la nonagenaria en medio de una situación narrativa que en esos mismos instantes abarca el destino de todos los personajes: Andrés elige la locura como destino final. Estela y Mario huyen en la noche hacia cualquier lugar que los proteja. La crítica ha visto esta pareja como una posibilidad que la novela deja abierta hacia la redención. Sin embargo, el nombre Estela tiene una connotación religiosa de «virgen martirizada». Y es en el martirio donde Estela y Dora se identifican. Estela, fatalmente, recorrerá el camino de Dora, como también Mario quizá siga los pasos de su hermano ladrón. En síntesis, lo que une a tres personajes en una misma dimensión es la calidad de martirizados: Dora, Estela y

Andrés. El término es explícitamente señalado por el narrador cuando reconstruye la infancia del protagonista.

Desde otro punto de vista, hay nombres de lugares extraordinariamente significativos en la relación intratextual. Sólo destacaremos uno, el del Emporio Fornino. El emporio es el único nexo cotidiano de los Abalos con el mundo exterior. El vínculo por el vientre que se establece entre los solitarios habitantes de la casa y el almacén de abarrotes deja al descubierto una oposición que sólo se explica por la dinámica onomástica. En contraste con la maniática castidad de los personajes, «Fornino» está impregnado de un sentido absolutamente inverso. Proveniente de «Fornir», que significa «caluroso», el nombre del emporio se enlaza con una serie de términos como «fornición», «fornimiento» (provisión) y «fornicio», que significa «lupanar» en latín y «fornicación» en español. Todos los vocablos evocan, evidentemente, al nivel rechazado por los personajes protagónicos: el sexual, que, estando ausente en el plano del comportamiento cotidiano y escondido en lo más profundo del inconsciente, se hace presente de un modo absolutamente simbólico en el nombre del almacén que semanalmente provee a sus consumidores de artículos comestibles.

Creemos que la onomástica cristiana y la ley de contrastes por la que se rigen los nombres de lugares y personajes constituyen uno de los procedimientos más finamente elaborados por Donoso para lograr la plasmación ritual de un mundo en descomposición, cuyo sentido, paródico o trágico, es evidente ya en el mismo título de la novela: *Coronación*, pero coronación monstruosa, más bien corolario grotesco y demoníaco de la sucesión narrativa que antecede.—RAMONA LAGOS (*Universidad de Concepción. Concepción, CHILE*).

EL UNIVERSO POETICO DE CARLOS EDMUNDO DE ORY Y EL POSTISMO

Un estudio de la poesía de Carlos Edmundo de Ory sería incompleto sin el análisis de sus conexiones con la vanguardia postista. El postismo, uno de los verdaderos movimientos renovadores de la posguerra española, ha sido escasamente considerado como objeto digno de investigación por parte de los críticos que, salvo raras ex-