

# Retórica de la verdad y verdad de la retórica

Autor(en): **Cifuentes Aldunate, Claudio E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-260120>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## RETÓRICA DE LA VERDAD Y VERDAD DE LA RETÓRICA

Fue como solía decirse en las novelas de antaño, un tiempo aciago.

No intento apelar a mis lectores para que «crean» en mis personajes: prefiero que los reciban como emblema —como personajes insisto, no como personas.

José Donoso, *Casa de Campo*

Si la retórica nace como un modo de seducción en la práctica del lenguaje, en el abuso de ese ejercicio ha llegado a significar la anti-seducción. Una anti-seducción como consecuencia de lectura, que no necesariamente representará una negatividad sino que también en algunos casos podrá verse positivizada (seduciendo) como veremos en lo que sigue. La literatura a través de la retórica definida como «sistema más o menos estructurado de formas conceptuales y lingüísticas que pueden servir para conseguir el efecto pretendido por el hablante en una situación» (Lausberg<sup>1</sup>), liga su uso a la persuasión y a la seducción. La retórica se vincula de esta manera a la manipulación ideológica de un lector o auditor virtual.

Por un lado retórica como mecanismo para disfrazar un contenido, pero también como «un modo di parlare e di scrivere ampoloso e vuoto che mira solo a effetti esteriori senza serio impegno artistico e morale: “E’ tutta retorica”», dice la Enciclopedia Universalis. Lo común a estas dos definiciones extremas es que en un caso se trata del enmascaramiento verbal de una intencionalidad y, en el segundo, se trata de una máscara verbal que oculta una verdad que es el vacío. Ambas definiciones, pues, vinculan la retórica al concepto de verosimilitud<sup>2</sup>, como ya el siciliano Corax lo había estatuido en el siglo V a. de J.C.

Faltaría entonces acentuar el aspecto peyorativo de la retórica, definida como aquel modo de decir que le resta importancia a lo dicho precisamente por el enjambre verbal con que se expresa y que separa el fenómeno de lo expresado disolviendo el sentido.

*Cuando la literatura se escribe para no ser creída*

La literatura de ficción —y no sólo ella— en su historia se ha instituido como el arte de «jugar a hacer creer» (en este sentido mayor ventaja le llevan la historia y el discurso científico). La ficción, como objeto-sujeto de consumo, cuenta con esta «disponibilidad» del lector que juega a creer. Difícilmente se asumirá la lectura de un objeto-libro si esta disponibilidad no está presente. El lector como receptor deberá jugar a creer no ya con su posible emisor, sino consigo mismo, lo que está ante sus ojos. La aceptación de las leyes del juego-género son imprescindibles, más en el caso de la literatura fantástica o de ciencia-ficción, para que lo escrito tenga su sentido más inmediato, esto es, de objeto deleitable. La aceptabilidad de que aquello que se narra haya efectivamente ocurrido (aunque no tenga la más remota posibilidad de ocurrir) es importante. Es importante que el acontecer ocurra en nosotros, no sólo con nuestra buena disponibilidad sino con la ayuda imprescindible de aquella modalización del acontecer y de lo dicho que implica la retórica (la aceptabilidad de que yo hablo respecta a la verosimilitud, que el discurso se parezca a algo, aunque sea a sí mismo, que respete las leyes del juego-género que está creando o en el que se inscribe).

Cuando la literatura seduce a través de la retórica evidenciando su proceso, destruye la seducción e instala un nuevo modo de apreciación de la lectura, ese nuevo modo sería:

*La destrucción de la verosimilitud a través de la retórica*

La verosimilitud se presenta primero como problema de veridicción, es decir de decir-verdadero. «Existirían “marcas” gracias a las cuales el discurso enunciado queda afichado como

verdadero o falso, mentiroso o secreto» (Greimas<sup>3</sup>). Pero también se habla de verosimilitud como transmisión de la verdad, concerniendo —como queda dicho por Greimas— las instancias del enunciador y del enunciatario: «El enunciador tiene un hermoso decir a propósito del objeto del saber que él comunica, que él sabe que es “verdadero”, que es “evidente”. El no posee ninguna seguridad, sin embargo, de ser creído por el enunciatario»<sup>4</sup>. El «creer-verdadero» en el enunciador y en el enunciatario es la condición para establecer el contrato de veridicción que implica la lectura. Todo esto en el supuesto de que «la producción de la verdad corresponde al ejercicio de un hacer cognitivo particular, de un hacer parecer real, en fin, un hacer persuasivo»<sup>5</sup>. En este sentido la retórica posee un gran rol: es el de ser eficaz en su cometido de vestir al lenguaje de verosímil.

Entre la literatura y sus parientes más próximos, entre los cuales yo incluiría la historia, el rito y el mito, existen tipologías de discurso que —a través de una retórica— se auto-acreditan como «exentos de retórica» y como «la pura verdad» (expresión típica castellana cuando los niños desean ser creídos). Ya lo decía anteriormente, la historia y el discurso científico son discursos en los cuales existen construcciones sintácticas que constituyen «marcas de credibilidad». En lo que a la historia respecta, citaré un ensayo del difunto R. Barthes y que se titula «El discurso de la historia», donde Barthes muestra que lo que substancialmente diferencia la literatura de la historia es la forma de asumir la lectura de cada una de ellas. La historia siempre se leerá bajo el prestigio del «ha ocurrido» mientras que en la literatura subyace un paréntesis interrogativo. Posiblemente hayan desaparecido de nuestra civilización los discursos que cuentan con una credibilidad «a priori», como discursos «a creer». Fenómenos como el pasotismo moral y la indiferencia política podrían radicar en una cierta concienciación de las personas sobre el carácter eminentemente retórico de ciertos discursos, siempre en el sentido peyorativo: como discursos que dificultan el pasaje al «lenguaje directo», a la «sinceridad» (ambos también retóricos) y a la práctica deseada, todos éstos *significantes de verdad*.

Resulta imaginable e incluso comprobable, a través de la antropología, que en las sociedades llamadas primitivas existieron y existen determinados momentos en que la convocación

tribal por un jefe o brujo exigía, y exige, un cambio no sólo de lenguaje usual a un lenguaje «otro» (Lausberg<sup>6</sup>) sino un intercambio de ese «lenguaje otro» por el silencio de los receptores. En tal situación, el lenguaje se presenta «diferente» pero «parecido» a situaciones anteriores, el auditor re-conoce la otredad de ese lenguaje sea sacerdotal o político. Con el tiempo no sólo se codifica la manera de un individuo de dirigirse a una colectividad, sino que también se llega a una codificación de la respuesta del grupo a ese individuo (baste pensar en una misa). Es sobre todo en la religión donde el creer, inherente a este discurso (al religioso), se codifica en fórmulas tanto para el oficiante como para la colectividad. Lo importante de esto es que se desconocen sociedades en las que el oficiante —fuera sacerdotal o político— propusiera o planteara su propio discurso como retórico o de «pura retórica». El primer acto del contrato del ritual —cualquiera fuera su índole— era y es *creer* (cada vez con menos acierto, hoy, aún se exige lo mismo). Es sintomático que —sobre todo en ese período donde la palabra está ligada al poder que produce el creer, y al creer que produce el poder— la frase, fuera esta mágica u organizativa, se modalizaba estilísticamente en una forma retórica, extrayéndola del lenguaje común y usual, presentándola como un misterio que muchas veces infringía incluso la sintaxis. De ese lenguaje es de donde derivaría el lenguaje de una protopoesía, la que reimpuso más tarde el surrealismo.

Se trataba —en los casos de las sociedades llamadas primitivas— de una palabra cuyo sentido era anterior y original respecto a ella, soplado por los dioses, que es el sentido etimológico de «inspirar». En cualquier caso la palabra y el sentido eran traídos por el sacerdote o brujo desde «otro lugar» (en el caso del surrealismo ese «otro lugar» fue tanto el azar como los mundos oníricos del sueño o alucinantes de la droga).

La retorización como modo estilístico de lenguaje comenzaría, pues, en esas manifestaciones de lo social como un extrañamiento del lenguaje que se presenta como «otro», porque es «otro» (el líder, el brujo, el vate) el que lo promulga<sup>7</sup>. Instauration, aquello, una modalidad retórica del decir para hacer creer y del percibir-creyendo: en el rito católico se nos dice «este es mi cuerpo y esta es mi sangre», dicho en presente

performativo mientras ante nuestros ojos se presenta el pan y el vino. Al revés, Magritte, conciente de la pintura como significante, nos pinta una pipa y escribe «ceci n'est pas une pipe». Ambas retóricas niegan la apariencia de la percepción, la primera en vistas de un «creer», la segunda de un «no creer».

Así como no lo piensa el rito, tampoco la historia clásica (positivista y objetiva) nunca habrá pensado de sí misma que contuviese en su discurso un ápice de retórica figurativa, ni de contenido que no fuera empíricamente comprobable como «la verdad». Todo el realismo y naturalismo literario se vio afectado de esta misma pretensión; el prejuicio se manifestaba tanto en el enunciador como en el enunciatario.

### *La retórica de la objetividad*

En la novela histórica, el esfuerzo de ser verdad, muchas veces fue transmisión de una subjetividad autobiográfica. Para la significación de la verdad y de la objetividad histórica de la historia, ha constituido siempre un ejemplo típico Julio César y sus *Galias*, donde el emperador-historiador, queriendo presentar su escritura como puro significante, hace desaparecer el «yo» gramatical narrándose con un «él» que está destinado a distanciarlo (ilusoriamente) de sí mismo y a hacerlo —a él y a su discurso— «objetivo» a los ojos del lector<sup>8</sup>. Esa figuración de la verdad objetiva se replantea en el discurso histórico de diversas formas. Una de ellas es la testimonialidad de la crónica que, al contrario del caso anterior, se autovalora insistiendo en el «yo» gramatical y en verbos que respectan la existencia y la percepción de ese «yo» que narra: «yo vi», «yo estuve», «yo fui», etc. La manera de significar la verdad narrada en las crónicas de la conquista es la misma, sea en la leyenda negra o en la leyenda dorada: la *descriptio*, inherente a la crónica del Nuevo Mundo, se presenta en ambas visiones de la conquista de una manera idéntica, listados interminables de lo visto, lo oído y experimentado a modo de seriaciones, enumeraciones y comparaciones, siendo el término comparado siempre un elemento, un nombre, un adjetivo perteneciente al imaginario europeo (la única manera de no dejar el término



comparante sin traducción ante su «novedad»). La «crónica positiva» figura siempre un hacer, un servicio al rey, la pacificación, la evangelización, etc. y la leyenda negra figura un deshacer, un deservicio al rey, la guerra como injusta, el no-temor a Dios de las tropas, etc. La verdad está siendo significada en cada discurso, cada una con su retórica, presentándose muy similares entre sí, siendo finalmente esa verdad una verdad discursiva de índole ideológica. Resulta curioso que ni la novela histórica del realismo decimonónico, ni aquel realismo de principios de siglo renuncien al mismo sistema de significación de la verdad. La retórica que emplean estos discursos de «ficción histórica» (valga la paradoja posible), respetan siempre no la testimonialidad sino la significación de la testimonialidad.

La sangre había hecho charcos en el suelo, manchurroneos en las paredes, goterones en el techo, plastrones en cada rincón. Sobre cada sitio limpio, blanqueado, había pintadas manos, manos, con cinco, con dos, con un dedo, manos sin dedos, dedos sin manos, aplastados y monstruosos. Una mesa y unas sillas eran un montón de astillas. Millones de moscas zumbando incesantes, que se emborrachaban en el festín, sobre la huella de un pulgar en la pared, sobre los labios del cadáver del rincón de la izquierda.

Pero no puedo describir el olor. Penetramos en él, como se entra en las aguas de un río. Nos sumergimos en él y allí no había ni fondo ni superficie; no había escape. Saturaba los vestidos y la piel, y se filtraba a través de la nariz en la garganta y en los pulmones, nos hacía toser, estornudar, vomitar. El olor disolvía nuestra sustancia humana. La empapaba instantáneamente y la convertía en una masa viscosa. Frotarse las manos era frotar dos manos que no eran más de uno, dos manos que parecían pertenecer a un cadáver en corrupción, pegajosas e impregnadas de olor.

Amontonamos los muertos en el patio sobre el caballo, los rociamos de petróleo y prendimos fuego a la pila. Apestaba a carne asada y vomitábamos. Aquel día comenzamos a vomitar y seguimos vomitando días y días incontables.

La lucha en sí era lo menos importante. Las marchas a través de los arenales de Melilla, heraldos del desierto, no importaban; ni la sed, ni el polvo, ni el agua sucia, escasa y salobre, ni los tiros, ni nuestros propios muertos calientes y flexibles, que poníamos en una camilla y cubríamos con una manta; ni los heridos que se quejaban monótonos o aullaban de dolor. Nada de esto era importante, porque todo había perdido su fuerza y sus proporciones. Pero ¡los otros muertos! Aquellos muertos que íbamos encontrando, después de días bajo el sol de Africa que vuelve la carne fresca en vivero de gusanos en dos horas; aquellos cuerpos

mutilados, momias cuyos vientres explotaron. Sin ojos o sin lengua, sin testículos, violados con estacas de alambrada, las manos atadas con sus propios intestinos, sin cabeza, sin brazos, sin piernas, serrados en dos. —¡Oh, aquellos muertos!

Seguimos quemando cadáveres en montones rociados de petróleo, seguimos luchando en crestas de cerro, en honduras de barranco, seguimos avanzando más y más, durmiendo en el suelo, devorados de piojos, torturados de sed. Construimos nuevos blocaos, llenando miles de sacos terreros y levantamos en ellos parapetos. No dormíamos: nos moríamos cada día, para resucitar en la mañana siguiente, y en el intervalo vivíamos a través de pesadillas horrendas. Y olíamos. Nos olíamos los unos a otros. Olíamos a muerto, a cadáver putrefacto.

Yo no puedo contar la historia de Melilla de julio de 1921.

A no dudar de que Barea<sup>9</sup> vivió la terrible guerra de Marruecos y la Guerra Civil, pero lo que nos mueve a su lectura no va tanto a la comprobación de su existencia en aquel entonces y allí, sino a la manera como el sujeto de la enunciación, a través de este enunciador, quiere transmitir, significar esa verdad. En ambos párrafos citados existe un listado de partes de cuerpos humanos en sus varias formas combinatorias de mutilación: manos sin dedos, dedos sin manos, cuerpos sin ojos, sin lenguas, sin testículos, etc. Estos listados siempre se presentan como incompletos, de allí su posibilidad de verdad. Es una incompletud que completa o que deja completar al enunciatario: «Pero no puedo describir el olor»; «Oh, aquellos muertos», «Yo no puedo contar la historia de Melilla de julio de 1921». La vericidad de lo dicho se autentifica por ese lirismo en que aquello que es sujeto de la descripción queda incompleto por una imposibilidad en el decir. El silencio acusa una verdad indescriptible y por eso imaginable. Existirían, pues, además de los discursos a que me he referido —catalogizables como discursos cuya *retórica* está *al servicio de la credibilidad de lo dicho*, de lo narrado— una *segunda especie*, más próxima a lo que debe ser *lo-estético-estatuído* cuyo discurso está al servicio de la verosimilitud creada por el «como se deben decir-describir-las-cosas», para que queden «bellamente dichas» según un código compartido por el locutor y el interlocutor. El locutor asume el código estético *del otro* (del mismo) para que su interlocutor se reconozca<sup>10</sup>.

Es evidente que la novela histórica también posee su retórica exigida y condicionada por el interlocutor que no



aceptará una descripción bélica dicha en bellas alegorías. Pero la novela histórica se quiere no sólo verdad discursiva sino literarización de un suceder extratextual. En cambio, la novela romántica y otros géneros afirman su verosimilitud sobre todo en lo puramente discursivo y retórico. Es lo retórico lo que sustenta la verdad de todo discurso, eso ya lo sabemos, pero no son todos los discursos los que plantean su verdad como retórica y no todos desean una semejante lectura de su verdad. Así, en el ejemplo que sigue, la sonrisa de ironía del siglo XX se hace posible precisamente por el paso del tiempo que descalifica la credibilidad de esa retórica con que se nos narra lo narrado y al mismo tiempo, ese mismo «cambio de gusto» de la época, no permite ni siquiera la credibilidad de la ficción como acontecer. Se trata de un clásico romántico de la literatura colombiana del siglo pasado: *María*, de Jorge Isaacs<sup>11</sup>.

Hacia dos semanas que estaba yo en Londres, y una noche recibí cartas de la familia. Rompí con mano trémula el paquete, cerrado con el sello de mi padre. Había una carta de María. Antes de desdoblarla, busqué en ella aquel perfume demasiado conocido para mí de la mano que la había escrito: aún lo conservaba; en sus pliegues iba un pedacito de cáliz de azuzena. Mis ojos nublados quisieron inútilmente leer las primeras líneas. Abrí uno de los balcones de mi cuarto, porque parecía no serme suficiente el aire que había en él... ¡Rosales del huerto de mis amores!... ¡montañas americanas, montañas mías! La inmensa ciudad rumorosa aún y medio embozada en su ropaje de humo, semejaba dormir bajo los densos cortinajes de un cielo plomizo. Una ráfaga de cierzo azotó mi rostro penetrando en la habitación. Aterrado junté las hojas del balcón; y solo con mi dolor, al menos solo, lloré largo tiempo rodeado de oscuridad.

Para citar un buen ejemplo de «quiebre» de cuando la retórica comienza a tener presencia en el discurso para desverosimilizar lo narrado, tomaré una página de Ramón del Valle Inclán, donde el autor está casi copiando —pero en código irónico— la misma página del autor romántico citado anteriormente. Es la retórica al servicio de la irrisión de géneros anteriores que se hace evidente en *Sonata de Otoño*<sup>12</sup>.

«¡Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!»  
¡Ay! Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo. Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor. Sin concluir de leerla, la besé. Hacia cerca de

dos años que no me escribía, y ahora me llamaba a su lado con súplicas dolorosas y ardientes. Los tres pliegos blasonados traían la huella de sus lágrimas, y la conservaron largo tiempo. La pobre Concha se moría retirada en el viejo Palacio de Brandeso, y me llamaba suspirando. Aquellas manos pálidas, olorosas, ideales, las manos que yo había amado tanto, volvían a escribirme como otras veces. Sentí que los ojos se me llenaban de lágrimas. Yo siempre había esperado en la resurrección de nuestros amores. Era una esperanza indecisa y nostálgica que llenaba mi vida con un aroma de fe. Era la quimera del porvenir, la dulce quimera dormida en el fondo de los lagos azules, donde se reflejan las estrellas del destino. ¡Triste destino el de los dos! El viejo rosal de nuestros amores volvía a florecer para deshojarse piadoso sobre una sepultura.

¡La pobre Concha se moría!

El fenómeno aquí observado no resulta novedoso si pensamos en el Quijote que —también a través de la retórica— destruye (desverosimiliza) la novela de caballería construyendo, sin embargo, una nueva verosimilitud: la del texto de irrisión. Asimismo las *Sonatas* de Valle Inclán, construidas con un narrador-héroe descreído de todo y de sí mismo —menos del placer—, hacen irrisión del propio decir que (sin embargo) dice. Todo esto sin recurrir a una reflexión del género al interior de la novela. Allí la retórica en sus figuras de la exageración y la ampulosidad se encargan de des-cargar de credibilidad el decir y lo dicho. Esta sería, pues, una *tercera categoría* de textos donde la *retórica* comienza a estar *al deservicio de lo narrado*. Tercera categoría, pues es un texto que destruye el verosímil novelesco-romántico a través de esa misma retórica y sin recurrir al metalenguaje como reflexión sobre la novela.

### *La novela como irrisión de la escritura y de la lectura*

El fenómeno se ejemplifica con una novela de las últimas y más logradas de José Donoso: *Casa de Campo*<sup>13</sup>. La irrisión de la escritura y de la lectura ya ha tenido su precedente en la poesía y en la anti-poesía, dicho en tres versos, en una línea o en el vacío total. Lo interesante es cuando se plantea un género destinado a ser «largo», como la novela. Allí se supone una

secuencialidad extensa o multifacética de un suceder que acredite el volumen a *escribir-leer-jugar-a-creer*. La retórica está suponiendo una extensión y un destino «útil» de dicha extensión vista como *inventio*. En *Casa de Campo* el proceso —continuo— de defraude respecto a la lectura, anti-seducción seductiva, defraude que insta a continuar para ver el destino de esa escritura, comienza ya en las primeras páginas:

¿No te parece que toda esta despedida tuvo una apariencia ficticia de lo más sospechosa, como la escena final de una ópera?<sup>14</sup>

Quien acaba de hablar es —según se nos dice en la primera página— un niño de nueve años. Es la primera figura de inverosimilitud en la novela de Donoso y que, a medida que avanza, se vuelve más y más inverosímil.

En todo caso, que mis lectores estén tranquilos, porque Wenceslao que en cierto sentido es mi héroe, no puede morir hasta el final de mi relato, si es que muere. Tal vez en más de un momento de esta fábula, que ya se prolonga demasiado para seguir llamándola así, los lectores que han llegado hasta aquí habrán pensado que hay pasajes en que Wenceslao se desdibuja, que pierde el relieve de su personalidad y parece a punto de extinguirse. Pero no importa. Esta no es, en esencia, la historia de Wenceslao, como tampoco la de ninguno de estos niños inverosímiles que hacen y hablan cosas inverosímiles. Tampoco propongo un análisis ni estudio de las relaciones que mantienen entre ellos, ni siquiera en el momento a que hemos llegado en mi fábula, cuando debemos imaginarnos a los cuatro ayudándose unos a otros como pueden al emprender la fuga por la vastedad tantas veces descrita del paisaje de Marulanda. Es que Wenceslao, igual que mis demás niños, es un personaje emblemático. Uno, quizás el más memorable, del grupo de niños y niñas que, como en un cuadro de Poussin, jueguetean en el primer plano, inidentificables con ningún modelo porque no son retratos, porque sus rostros no están constreñidos por los estigmas de la individualidad y de las pasiones fuera de las más formales. Ellos y sus juegos son poco más que un pretexto para que el cuadro pueda llevar un nombre, porque lo expresado no reside tanto en sus juegos clásicos que sólo sirven como punto focal: tiene mayor jerarquía dentro de la tentativa del artista la interacción entre estos personajes y el paisaje de rocas y valles y árboles que se prolonga hasta el horizonte, de donde, en proporción áurea, despega del cielo, bellissimo, emocionante, intangible, que crea ese espacio aceptadamente irreal que es el protagonista del cuadro, como la narración

pura es protagonista en una novela que logra triturar personajes, tiempo, espacio, psicología y sociología en una sola marea de lenguaje<sup>15</sup>.

Decididamente, Donoso no cuenta con la existencia de la retórica a la que pretende destruir. Decir «mi relato es una sola marea de lenguaje» implica negar la figurabilidad en relación con lo real, con el texto de lo real. La retórica sigue existiendo independientemente de la verosimilitud como relación con lo real. La única verosimilitud —la inverosímil— que existe en *Casa de Campo* se desea presentar como la *figuración de lo mismo*, de lo literario. Dos principios van a impedir la realización de este proyecto: 1) la desverosimilización del acontecer novelesco se produce no sólo «en» el lenguaje (de niños, servidumbre, etc. que no «hablan» como tales, según la convención) sino «por» el lenguaje. La reflexión del enunciador convierte la historia de la familia Ventura en la *historia del narrador que desverosimiliza la historia de los Ventura* (el enunciador no alcanza a desverosimilizar su decir). 2) La desverosimilización que se produce a través de una construcción retórico-novelesca «errada» (corregida), contiene fatalmente elementos —aunque literarios— ideológicamente reconocibles que sirven de asidero a «lo real» aunque el enunciador, en una legal argucia para escamotear una censura posible, niegue tal identificación.

En una versión anterior de esta novela, Wenceslao, Agapito y Arabela, después de haber devorado a Amadeo, se perdían vagamente en la llanura, rumbo a las montañas azules que teñían el horizonte y ya no los veíamos nunca más.

Para cambiarlo como deseo, me veo en la necesidad de introducir algo en este lugar, un acontecimiento que puede parecer un *deus ex machina*, aunque en el fondo no lo sea —por otra parte no tengo problemas para echar mano de este artificio, que me parece de la misma solvencia que cualquier artificio literario que puede no parecer artificio—, que cambie el rumbo del periplo de nuestros amigos. Y si es así, mejor será revestirlo del mágico esplendor que un tropo de esta categoría requiere<sup>16</sup>.

La mostración del relato como producción, como contar-(des)contar-recontar de la historia, como intención arrepentida y corregida (reprogramada) no hace sino instalar al texto en

una serie literaria: 1) la serie de relatos de irrisión de la novela canónica y del lector canónico y 2) la serie de relatos de reflexión de esa irrisión o de relatos autorreflexivos.

La novela de Donoso atraviesa también el unamunesco episodio del autor criticado por uno de sus personajes, Silvestre Ventura, después de lo cual el enunciador-novelador disgrega:

Valgan las páginas anteriores como alarde. El tono realista, siempre confortable pese a que suele revestirse de hostilidad, se me da espontáneamente. Tengo buena pupila de observador, buen oído para el diálogo, suficiente perspicacia literaria para darme cuenta que sólo el régimen de ironía se puede tolerar dentro de esas coordenadas estilísticas. Un Silvestre Ventura trabajado así, como muestrario de lo posible, como alusión a lo reconocible, podría rendir excelentes dividendos. Y mis lectores acaban de comprobar, al leer el diálogo que habría sostenido conmigo en el bar, que es justamente el estilo que Silvestre patrocina y que lo define. Comprendo, sin embargo, que *si a estas alturas de mi novela yo cediera a la tentación de verosimilitud* —que por momentos es grande— tendría que alterar el registro entero de mi libro<sup>17</sup>.

*Casa de Campo* es un relato consciente no sólo de ser producción, sino de ser también reflexión sobre el producir, introduce un lenguaje muy semejante al nuestro, el de los semiólogos, cada paso del texto es una puesta en escena, una construcción seguida de su correspondiente desconstrucción y de una reflexión sobre el paso hecho y des-hecho. Se pone en escena el producto, el producir y se piensa en el efecto posible en la percepción del lector. Pero no hay apocalipsis ni de la novela ni de la crítica (porque la contenga). La retórica y la semiótica tendrán siempre un «casillero», incluso para sí mismas.

*Claudio E. Cifuentes Aldunate*  
Universidad de Odense (Dinamarca)



## NOTAS

- <sup>1</sup> H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- <sup>2</sup> Véase J. Kristeva, *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, <sup>2</sup>1981, pp. 12 y 13.
- <sup>3</sup> A. Greimas/J. Courtés, *Sémiotique*, Paris, Hachette, <sup>2</sup>1980.
- <sup>4</sup> A. Greimas/J. Courtés, *op. cit.*
- <sup>5</sup> A. Greimas/J. Courtés, *op. cit.*
- <sup>6</sup> Véase H. Lausberg, *op. cit.*, pp. 19 y 20.
- <sup>7</sup> Hablo de retorización del lenguaje como «otredad», aunque el lenguaje llamado usual constituye «otra retórica». N. del a.
- <sup>8</sup> Véase R. Barthes, «El discurso de la historia», en *Barthes et alii, Estructuralismo y Literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- <sup>9</sup> A. Barea (nos referimos al autor, no al personaje), *La forja de un rebelde*, Buenos Aires, Losada, <sup>4</sup>1966.
- <sup>10</sup> Véase J. Kristeva, *op. cit.*, p. 29.
- <sup>11</sup> J. Isaacs, *María*, Madrid, Catédra, 1986.
- <sup>12</sup> R. del Valle Inclán, *Sonata de Otoño*, Madrid, Espasa-Calpe, <sup>11</sup>1983.
- <sup>13</sup> J. Donoso, *Casa de Campo*, Barcelona, Seix Barral, <sup>6</sup>1983.
- <sup>14</sup> J. Donoso, *op. cit.*, p. 14.
- <sup>15</sup> J. Donoso, *op. cit.*, pp. 372-373.
- <sup>16</sup> J. Donoso, *op. cit.*, pp. 391-392.
- <sup>17</sup> J. Donoso, *op. cit.*, p. 404 (nuestro subrayado).

