

BJÖRN WIMAN

La mujer como Objeto – una lectura actancial de Ernesto Sábato

Björn Wiman är knuten till institutionen för spanska och portugisiska vid Stockholms universitet. Han analyserar här kvinnögestalterna – djupare sett bilden av det kvinnliga kontra det manliga – i den argentinske författaren Ernesto Sábatos verk. Uppsatsen är ett led i ett större forskningsprojekt om detta tema i Sábatos romankonst.

No todos los escritores presentan una obra tan rica en posibilidades de interpretación como Ernesto Sábato, pese a limitarse su producción fictiva a sólo tres novelas. En la copiosa crítica de que ha sido objeto su obra se le ha intentado acercar desde perspectivas muy diferentes. Enfoque psicoanalítico, biografismo, análisis estructural y lecturas de corte semiótico —su obra queda abierta a todas estas posibilidades—. No sólo son múltiples las estrategias para asomarse a sus novelas, sino lo son también los temas y los motivos que en ellas aparecen. Temas como el aislamiento del ser humano, la relación entre los sueños y la realidad y la búsqueda de lo absoluto son constantes en las tres novelas que ha publicado y nos invitan a una reflexión en torno a nuestras vidas.

Un tema que nos ha parecido de especial relieve es el de las relaciones entre los sexos. En una lectura atenta de las tres novelas no puede dejar de notarse la irremediable distancia que separa a la mujer del hombre en el mundo de la ficción sabatiana. Los protagonistas masculinos de *El Túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el Exterminador* están constantemente involucrados en una lucha por conseguir una comunicación con las mujeres que anhelan. Para todo lector de Sábato resulta superfluo agregar que fracasan. En el mundo novelístico sabatiano, el hombre y la mujer no pueden convivir; toda comunicación, apenas iniciada se ve frustrada. El hombre busca y persigue, la mujer retrocede y se le escapa, siempre evasiva y huidiza.

Ahora bien, sería ingenuo pensar que esta estructura sea gratuita o sin raíces más profundas. Pensamos, en efecto, que es el resultado de una determinada visión de mundo en que se conciben el hombre y la mujer como criaturas esencialmente diferentes, no sólo en cuanto a la constitución física, sino también —y tal vez sobre todo— con respecto a la manera en que funcionan mentalmente. Esta idea, como es sobradamente conocido, no es única de Sábato, ni es nueva. Tiene raíces en mitos universales, milenarios, y ha sido sostenida por casi todos los pensadores de nuestra cultura. Es patente en psicólogos como Jung y Freud, y en filósofos, desde Aristóteles hasta Kierkegaard, para sólo nombrar algunos de los ejemplos más ilustrati-

vos.

Es, pues, nuestra hipótesis que Ernesto Sábato forma parte de esa tradición milenaria según la cual existen entre el hombre y la mujer diferencias esenciales, y que estas ideas traslucen en sus novelas. Quien haya leído sus ensayos ya lo sabe: el tema es ampliamente tratado en *Heterodoxia* (Sábato, 1970:273-423) donde explicita sus opiniones sobre la diferencia entre los sexos. Es ingenuo creer, dice el escritor argentino (1970:277), que el hombre y la mujer son iguales y tampoco debe ser así. Lo masculino representa para Sábato (1970:370) la razón, el orden, la lógica y los sentidos intelectuales, etc., mientras lo femenino es lo contrario; es decir, la inconciencia, el misterio, la indefinición, los sentidos corporales y lo romántico. La mujer y el hombre son dos principios diferentes que se deben complementar y no aspirar a igualar sus discrepancias.

Dejemos claro, ya en este punto del trabajo, que no es nuestro propósito evaluar o criticar esta concepción de las relaciones intersexuales, proyecto que, sin duda, sería interesante, pero que nos llevaría bien lejos del campo del análisis literario.¹

En cambio, sí es nuestro propósito detectar de qué manera esta concepción —llamémosla ideología²— está presente, al nivel textual, en las tres novelas de Sábato. Para este propósito hemos optado por sugerir un modelo de lectura mediante el cual, pensamos, se puede verificar con nitidez la presencia de esta ideología. Nos referimos al método propuesto por A. J. Greimas (1966:172-191; cf. Reis 1989:302-309) y su teoría de la estructura actancial que se da entre los personajes de toda obra literaria.³

Subrayemos que se trata de un modelo de lectura que, claro está, no excluye otros, pero que éste, en el caso de Sábato, nos ha parecido sumamente útil para explicar las raíces de las relaciones entre hombres y mujeres en la novelística sabatiana. Trataremos de averiguar —mediante las funciones actanciales— por qué surge la impresión de que la mujer, en las novelas de Sábato, siempre parece hallarse a una distancia considerable del hombre, como algo inalcanzable e impenetrable. Con la ayuda del modelo actancial esperamos también poder esbozar una interpretación sobre la función de las protagonistas femeninas de Sábato, extrayendo de su función actancial un valor “metafórico” que pueda ilustrar un conflicto más amplio que acosa al autor. Es, pues, en su función de “manifestaciones superficiales de un conflicto más profundo sobre el cual y del cual habla fundamentalmente el autor”, como dice Eco (1981:247), que los actantes tienen su primer mérito.

Entrando, pues, en el análisis propiamente dicho, nos parece adecuado seguir un método en el que trataremos cada novela por separado. Así podremos establecer un esquema para cada novela, para luego pasar a entrelazar estos esquemas y analizar sus afinidades y discrepancias, terminando por sacar conclusiones más generales de los resultados obtenidos. Empecemos, por lo tanto, con *El Túnel* (ET).

En esta novela resulta relativamente fácil establecer cuáles son las fun-

ciones que desempeñan los personajes. La fábula es sencilla: un hombre, Juan Pablo Castel, se enamora locamente de una mujer casada, María, pero su relación, por varias razones, nunca llega a realizarse plenamente. La novela termina cuando Castel, enloquecido por celos y dolor, la mata. Castel —a la vez narrador y protagonista de su historia— es el que está constantemente en el centro del argumento: es desde su perspectiva que vemos los acontecimientos y es él quien mueve la acción. No presenta problemas, por tanto, darle a Castel el papel de *sujeto*, es decir protagonista, en este relato. En cuanto a la función de *objeto* resulta igualmente fácil dársela a María: es hacia ella que el deseo del sujeto Castel se dirige; ella es su fuerza de atracción, o, para hablar con Greimas, su “objet de désir et objet de communication (1966:178)”. Es mediante ella que Castel espera salir de su túnel donde ha transcurrido toda su vida. María, sin embargo, sigue viviendo fuera de este túnel, en otro mundo, inaccesible a Castel, quien nos explica:

...ella vivía afuera su vida normal, la vida agitada que llevan esas gentes que viven afuera, esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegría y frivolidad (ET:160).

No es, pues, sólo María quien está fuera del túnel, sino también todos los demás personajes de la novela, a los que podemos denominar las *Sombras* de María (cf. ET:92). Ahí están personajes como Allende, el marido ciego de María, Hunter, el primer objeto de los celos de Castel, Ricardo, ex amante de María y ahí está Mimí, un símbolo de la frivolidad. Todos estos personajes desempeñan la función de *oponente* contra Castel: su función es, para seguir a Greimas, la de “créer des obstacles, en s’opposant soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l’objet” (1966:178).

Así tenemos, pues, las tres funciones actanciales de ET que nos parecen fundamentales. En cuanto a las funciones de *destinador* y *destinatario* es de notar que están desempeñadas por el destinatario de su propio deseo y es María quien se lo proporcionará. Con respecto a la función de *adyuvante*, esto es, la que sirve a “apporter l’aide en agissant dans le sens du désir, ou en facilitant la communication” (Greimas, 1966:178), conviene observar que está ausente: Castel no tiene a quien le ayude, nadie le escucha —salvo nosotros, sus lectores—, y no hay ninguna persona que le dé consejos. La ausencia de *adyuvante*, como se comprenderá, no es gratuita: sirve para subrayar y enfatizar el estado de soledad en que se halla el personaje —en este caso insalvable.

Gráficamente tendríamos, para ET, el esquema siguiente:

Sujeto/ Destinatario	Objeto/ Destinador	Oponente	Adyuvante
Castel	María	Sombras	—

En el caso de *Sobre héroes y tumbas* (SHT) la situación es más compleja. Ahí estamos ante una vasta gama de personajes, varias historias se yuxtaponen y entrelazan, la perspectiva y la situación narrativa cambian constantemente. Ciñéndonos, sin embargo, a la historia amorosa entre Martín y Alejandra —lo cual nos parece perfectamente legítimo, dado el objetivo de este trabajo— podemos trazar varias afinidades actanciales con ET, pese a las demás diferencias. El protagonista, es decir el *sujeto*, de esta historia es el adolescente Martín. Es de la perspectiva de este tímido y desdichado muchacho que seguimos cómo esta tumultuosa historia amorosa culmina en el suicidio de Alejandra. Es Martín quien la busca, quien nunca pierde la esperanza y quien insiste repetidamente en seguir viéndola. Es, en breve, Martín quien mueve la acción, por tímido y pasivo que pueda parecer. Por lo tanto tampoco es difícil establecer la función de *objeto* que tiene Alejandra: hacia ella Martín dirige todo su deseo y toda su esperanza. Martín, igual que Castel, se encuentra solo y separado del resto del mundo, “caminando a la deriva, como un bote sin tripulantes arrastrado por corrientes indecisas” (SHT:486) que trata de “hacerse oír por el otro que estaba del otro lado del abismo” (SHT:184). Castel está encerrado en su túnel mientras Martín lo está en un lado de un abismo del cual no puede saltar al otro. En este otro lado del abismo están, pues, no sólo Alejandra sino todos los *Rostros Invisibles* (título de la segunda parte del libro, SHT:133) que la rodean. Estos son personajes como Bordenave, Fernando, Quique, Wanda, Molinari y otros, los cuales tienen todos algún tipo de relación con Alejandra que continúa siendo un misterio para Martín. El experimenta, en cierto modo, que ellos le roban a Alejandra y la alejan de él. Todos ellos forman parte de otro mundo, un mundo en el que Martín no reconoce a su Alejandra:

¡Cómo detestaba aquel rostro suyo, el rostro-boutique, el que parecía ponerse para actuar en aquel mundo frívolo; rostro que parecía perdurar todavía cuando se encontraba a solas con él (SHT:172).

No es impropio, por consiguiente, darles la función de *oponente* a estos rostros invisibles. Igual que en ET operan con el fin de frustrar el anhelo del *sujeto*.

Si la soledad de Castel en ET era irremediable, surge, en cambio, en SHT una figura que está del lado del sujeto Martín. Bruno, en su función de *adyuvante*, está siempre dispuesto a escuchar la tragedia de Martín y a proporcionarle consuelo. Aunque no pueda hacer nada para cambiar el curso de los acontecimientos, sigue siendo un apoyo para el desesperado muchacho, en virtud de su edad y experiencia. Representa, para citar otra vez a Greimas, uno “des incarnations de l’ange gardien (...) du drame chrétien du Moyen Age” (1966:179). La soledad del protagonista se ve así, mediante el *adyuvante*, aliviada.

Siguiendo el modelo esquemático de ET, tendríamos, pues, lo siguiente.

Las funciones de *destinatario* y *destinador* siguen identificándose con las del *objeto* y del *sujeto*:

Sujeto/ Destinatario	Objeto/ Destinador	Oponente	Adyuvante
Martín	Alejandra	Rostros	Bruno

Si resultaba fácil establecer el esquema actancial en ET y si tampoco SHT presenta mayores dificultades al respecto, es al enfrentarnos con *Abaddón el Exterminador* (AEE) cuando surgen los problemas. Es esta novela un genuino rompecabezas con un centenar de personajes, muy a menudo sin relaciones entre sí. No hay, como en SHT, tres tramas principales, sino decenas. La novela es más bien un impresionate crisol de motivos —unidades mínimas de acción— que se mezclan: Unos de ellos se desarrollan en algo que se asemeja a un argumento, pero muchos quedan inacabados y en el aire, apenas esbozados. La estructura temporal es sumamente compleja: una red de anticipaciones y retrospecciones transmitidas por dos narradores paralelos que ambos también son personajes. Agregando a esto los elementos claramente surrealistas de AEE, se comprenderá fácilmente la dificultad de aplicar el modelo actancial en sentido estricto a esta obra.

Creemos, en efecto, que es a novelas del tipo de AEE a las que se refieren Bourneuf-Ouellet cuando dicen, a propósito del modelo actancial: “Sans doute sera-t-il parfois difficile, voire impossible, d’effectuer pareille analyse” (1985:164).

Todo esto, sin embargo, no descalifica el modelo actancial como método para analizar las relaciones entre hombre y mujer en la obra de Sábato. Juzgamos conveniente escoger *una* de las varias historias paralelas de AEE con el fin de compararla con ET y SHT. Para este fin nos parece adecuado analizar las relaciones del personaje Sabato (nótese la omisión del tilde) con la misteriosa figura de María de la Soledad, por presentar esta historia rasgos que la hace comparable con las novelas anteriores.

Es ésta la historia de cómo Sabato —subrayemos que se trata de un personaje ficticio—, todavía adolescente, se encuentra con una niña misteriosa que, sin ni siquiera hablarle, le deja una impresión tan profunda que no la puede olvidar. Tiene Sabato la impresión de que ella “había aparecido para hacerle saber que existía, que estaba” (AEE:401). Soledad es, como se ve, una figura completamente fantasmagórica:

...ella misma era un oximoron, sus silencios sugerían hechos que no correspondían a lo que habitualmente se llaman “cosas de la vida”, sino a esa otra clase de verdades que rigen las pesadillas. Era un ser nocturno, un habitante de cuevas, y tenía la misma mirada paralizante y la misma sensualidad de las serpientes (AEE:402).

Pasa el personaje Sabato toda su vida sin poderla olvidar y obsesionado con el enigma que la rodea. Hacia ella se dirigen muchos de los pensamientos del personaje por lo que sabemos de su vida. Si es obvia la función de *sujeto* que tiene Sabato, no lo es tanto que Soledad sea el *objeto*. Tratándose de una figura tan marcadamente simbólica, sería demasiado fácil pensar que es solamente a ella a la que aspira el deseo de Sabato. Varios críticos han señalado la milenaria asociación de lo femenino con la creación artística (v.g. Sturniolo, 1983:667; de Beauvoir, 1949:147; Masiello, 1992:7) y por ello nos atrevemos a interpretar a Soledad como un símbolo de justamente la creación artística: mediante ella Sabato va a poder salir de la crisis creativa en que se halla (cf. Sturniolo, 1983).

Lo que sí resulta claro es que Soledad desempeña la función de *destinador*: es ella quien le va a devolver a Sabato la capacidad de escribir. Aquí estamos, como se ve, ante una diferencia con respecto a las novelas anteriores. La mujer ha cesado de ser únicamente un objeto amoroso del hombre, habiéndose también convertido en un instrumento.

En cuanto a la función de *oponente* reaparece la tenebrosa Secta de Ciegos de SHT y se convierte en *oponente*, no sólo con respecto a la relación de Sabato con Soledad, sino como una fuerza antagónica contra todo lo que él se propone. Como *adyuvante*, finalmente, reaparece el mismo Bruno que ayudaba a Martín en SHT. Es sólo a él a quien Sabato comunica los hechos vividos con Soledad:

Jamás relató a nadie los hechos vinculados con Soledad, si exceptuaba a Bruno (AEE:400).

Así hemos llegado, pues, a establecer un esquema actancial también para la historia entre Sabato y Soledad en AEE, el cual, aun cuando no cubra la totalidad de esta obra tan compleja, se ve así:

Sujeto/ Destinatario	Objeto	Oponente
Sabato	Creación artística	Secta de Ciegos
Adyuvante	Destinador	
Bruno	María de la Soledad	

Habiendo recorrido y las tres novelas sabatianas en busca de sus estructuras actanciales, nos compete ahora sintetizar los resultados obtenidos. Hemos visto cómo Sábato ha dado a conocer su ideología sobre las relaciones intersexuales de forma consciente y explícita en un ensayo como *Heterodoxia*. Ahora, lo que creemos haber mostrado en nuestro análisis es que la misma concepción trasluce también en las estructuras subyacentes de sus novelas. En todas las novelas es patente la enorme distancia que separa

al hombre de la mujer —o más bien a la mujer del hombre—, teniendo la mujer en ET y SHT una marcada función de objeto, desesperadamente anhelado por el hombre-sujeto. En ningún caso los sexos llegan a unirse, conciliarse o a establecer una comunicación. La mujer-objeto sigue ajena, separada del hombre por ser justamente mujer.

“Calificarse como sujeto”, dice de Beauvoir (1949:13), “implica ponerse en oposición. El sujeto reclama ser lo esencial y convertir lo otro en lo no esencial, en objeto”. En la opinión de de Beauvoir, es el hombre quien a través de la historia se ha definido como sujeto indiscutible, relegando a la mujer a una posición complementaria de objeto: “El es el Sujeto, lo Absoluto - ella es lo Otro” (1949:13). Sin entrar en esta polémica, nos parece obvio que esta ideología está presente en la novelística de Sábato, sobre todo cuando sabemos que ha calificado a las mujeres como “*objetos* sutiles y complejos” (Sábato, 1970:309, cursiva nuestra) en un ensayo. Esta visión de la mujer como lo otro es, además, un tema recurrente en toda la historia cultural argentina, como ha mostrado Masiello (1992:25; 116). Habla Masiello de un “otherness” (1992:25), presente ya desde Sarmiento en la descripción literaria de la mujer. Vémos, pues, cómo Sábato, dando una función de objeto a María y Alejandra, sigue esta tradición.

En cuanto a la función simbólica de Soledad en AEE, representando una fuente de la creación y un hundimiento en lo inconsciente, tampoco esta visión es nueva. Partiendo de las ideas de Jung de que llevamos en el inconsciente el sexo contrario (v.g. Stevens, 1990:212-226; Jung, 1964:177-195), dice Sábato en *Heterodoxia* que “las creaciones más vinculadas a la inconciencia, como la poesía y el arte, serían en el hombre expresión de su feminidad” (1970:325). El artista es así, para Sábato, “el hombre que más se aproxima a la unidad y, como tal, es un extraño monstruo, mitad hombre y mitad mujer” (1970:366). Que Soledad se eleve como un símbolo y un instrumento de la creación artística para el protagonista Sabato no es, por lo tanto, una casualidad. Tampoco es un fenómeno nuevo en la historia de la literatura. Nos bastaría recordar el mito de la musa: “Siendo la mujer la verdadera substancia de la actividad poética del hombre, es también de suponer que se deja inspirar por ella” (de Beauvoir, 1949:147). También en la historia literaria de Argentina, como señala Masiello, la mujer a menudo “symbolizes a satanic calling to textual productivity” (1992:7). La función instrumental de Soledad en AEE no es, por consiguiente, gratuita.

En cuanto al “valor metafórico” al que nos referimos antes —o, para hablar con Greimas, “des formulations métaphoriques des catégories actanciales” (1966:-184)—, nos parece obvio que va más allá de ser únicamente una prolongación de la clásica imagen de la amada inalcanzable. Representan, a nuestro juicio, algo más que meros objetos de amor. Son símbolos de lo que que todo ser humano —no sólo los hombres— busca; representan nuestro anhelo de salvación y paz, de pasión y amor, de comunicación y consuelo. No se trata, pues, sólo de relaciones amorosas que se ven frustra-

das, sino de la eterna lucha para encontrar un sentido a la existencia. En las novelas de Sábato esa lucha se ve representada por la mujer-objeto, como tantas veces sucede en el pensamiento masculino, según de Beauvoir: “En la mujer se encarna positivamente la carencia que el ser humano lleva en su corazón, y el hombre espera poder realizar su Yo, cuando mediante ella busca su unidad interior” (1949:119).

Así hemos visto, para concluir, que mediante una lectura actancial se puede explicar y verificar nuestra impresión de que existe una gran distancia entre el hombre y la mujer en las novelas de Ernesto Sábato. “El intento de construir esquemas y oposiciones, de poner en manifiesto la urdimbre profunda de un texto”, advierte Eco (1982:247-248), “(...) es la única manera de aclarar lo que ‘importa’ en el texto y lo que todo lector cooperante debería realizar de alguna manera”. Es, sigue el mismo autor (1981:249), “cuando un andamiaje actancial se carga con determinados juicios de valor y los papeles transmiten oposiciones axiológicas”, cuando “el texto exhibe en filigrana su ideología”.

El modelo actancial no es, por tanto, un método meramente descriptivo, sino una herramienta eficaz para explicar el afloramiento al nivel textual de cierta ideología y de ciertas manifestaciones míticas. Con esta lectura —una de muchas— creemos, pues, haber arrojado más luz sobre la función de los fascinantes personajes femeninos de Ernesto Sábato.

Notas

¹ La concepción de Sábato sobre los sexos, tal como se presenta en *Heterodoxia*, es sometida a una inteligente crítica por parte de Armando Soto de Ozatea, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 391-393, pp. 152-165. Para una crítica más general a esta visión, véase el brillante libro de Simone de Beauvoir (1949).

² Para la definición de este término hemos optado por la del sociólogo francés Guy Rocher, es decir, “un système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité” (cit. en Reis, 1989:336).

³ Partiendo los estudios de Propp y Souriau, Greimas llega a establecer un modelo de seis funciones, *actantes*, en el que cada actor de novela puede ser incorporado. Son estas *sujeto*, *objeto*, *destinador*, *destinatario*, *adyuvante* y *oponente*. Es de notar que un actor puede ser un personaje, pero no tiene que serlo; puede ser un personaje, pero no tiene que serlo; puede ser también, por ejemplo, Dios, el mundo o la naturaleza. Así, el héroe de una novela amorosa tiene la función de *sujeto*; la mujer con quien éste intenta casarse es el *objeto*; el padre vigilante de ella es *oponente*, etc. De esta manera cada personaje tiene una o varias funciones actanciales, según se desarrolle el argumento. Es, pues, importante notar que un actor puede tener varias funciones actanciales: el *sujeto* puede ser a la vez *destinatario* de su propio deseo; es decir, el que va a conseguir lo deseado. Nótese también que varios actores pueden tener la misma función actancial, lo cual sucede, por ejemplo, en una novela marxista, donde el papel de *oponente* es desempeñado por todos los capitalistas que

aparecen.

El empleo de este modelo es, según explica el propio Greimas, sumamente útil para detectar la presencia de elementos mitológicos en las actividades del ser humano, una de ellas la literatura. El héroe de una historia, llámese *Aeneas* o *Blixt Gordon*, sigue siendo *sujeto* de la historia en que participa.

Para una explicación más detallada remitimos a Reis, 1989:302-309; Greimas, 1966:172-191 y a Bourneuf & Ouellet, 1985:162-166.

Obras consultadas

- Beauvoir, S. de (1949), *Det andra könet*, Estocolmo, Norstedts.
 Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1985), *L'univers du roman*, Paris, Ed. PUF.
 Eco, U. (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Ed. Lumen.
 Greimas, A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Ed. Larousse.
 Jung, C.G. (1964), *Människan och hennes symboler*, Forum, Estocolmo.
 Masiello, F. (1992), *Between civilization and barbarism. Women, nation and literary culture in modern Argentina*, Lincoln & London, University of Nebraska Press.
 Reis, C. (1989), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Ed. Gredos.
 Sábato, E. (1970), *Ensayos*, Buenos Aires, Ed. Losada.
 ——— (1983), *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
 ——— (1985), *Abaddón el exterminador*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
 ——— (1991), *El Túnel*, Madrid, Ed. Cátedra.
 Stevens, A. (1990), *Jung - om hans liv och verk*, Stockholm, Ed. Norstedts.
 Sturniolo, N. (1983), "El símbolo de la mujer en la obra de Ernesto Sábato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 391-393, pp. 662-675.

M

NOTAS E INFORMACIÓN

Acaba de salir la *Gramática de la Lengua Española* de Emilio Alarcos Llorach, editado por la Real Academia Española. Viene a sustituir esta *Gramática*, que es obra exclusiva de Emilio Alarcos, al *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, aparecida en 1973.

La Gramática de la Lengua Española está dividida en tres grandes secciones: Fonología, Las unidades en el enunciado: forma y función y Estructura de los enunciados: oraciones y frases. Todos los ejemplos están extraídos de obras literarias modernas procedentes de ambos lados del Atlántico.

Más descriptiva que preceptiva, la nueva gramática académica repudia todo dogmatismo en materia lingüística, como lo declara el autor en el prólogo: "Ya no es posible sostener, como un siglo atrás hacía Leopoldo Alas, que los peninsulares somos los amos del idioma; más bien, como propugnaba don Ramón Menéndez Pidal, debemos ser solo sus servidores. Se comprende y hasta se justifica que cada uno encuentre más eficaz y precisa la norma idiomática a cuya sombra ha nacido y se ha formado; pero ello no implica rechazo o condena de otras normas tan respetables como la propia".

HECTOR AREYUNA

Apariencia y realidad en *Casa de campo* de José Donoso

Héctor Areyuna är författare (under namnet Adrián Santini) och lärare vid Institutionen för spanska och portugisiska i Stockholm. Han disputerade i fjol på en avhandling (Areyuna 1993) om den chilenska författaren José Donoso och hans stora roman *El obsceno pájaro de la noche*. Denna artikel är ägnad en annan av Donosos romaner, nämligen *Casa de Campo* (på svenska *Sommarslottet*).

La lectura de la novela *Casa de campo* de José Donoso conlleva ciertos riesgos. Uno de ellos puede ser el desconcierto que produce en el lector la mezcla de una narración que viaja entre lo fantástico y lo real para delinear los contornos esperpénticos de objetos y personajes que desfilan grotescamente a lo largo de 14 capítulos.

El estilo cuidadoso y la voz del narrador que insistentemente aborda al lector con insinuaciones y explicaciones durante todo el relato, nos hacen recordar el mundo decadente que describen ciertas novelas inglesas del siglo XIX (p. ej. Thackeray en su *Vanity fair*). También nos hacen pensar en el universo del aristocrático Horace Walpole, quien un siglo antes inaugurara un tipo de novela conocida como "novela gótica". En este género, el escenario y principal protagonista, tal como ocurre en *Casa de campo*, pasa a ser el espacio físico de una mansión. Y esto no obedece a ninguna casualidad, puesto que Donoso se plantea, en *Casa de campo*, el desafío de una nueva obra dentro de lo estrictamente experimental. (Entendemos por novela experimental la que por el uso lingüístico, la técnica empleada y el tema tratado da un resultado, si no nuevo, revitalizado, abriendo así nuevas perspectivas para la narrativa. La narración experimental se diferencia de la tradicional fundamentalmente por disminuir al máximo la omnisciencia del narrador.)

Casa de campo sigue una línea de experimentación inaugurada ya algunos años antes de 1978, año en que se publica por primera vez esta obra; nos referimos a lo que ha sido hasta ahora señalada por la crítica como su obra cumbre: *El obsceno pájaro de la noche* (1970).

Como en otra de sus obras anteriores, *El lugar sin límites* (1966), en *Casa de campo* puede verse una sátira social al poder individual, e ilustrada mediante la imagen de la casa. La casa es el remanso grotesco al que las diferentes figuras trazadas por el narrador acuden en busca del bienestar y la seguridad que ésta puede brindar. Ambos, casa y protegido, mantienen una relación de dependencia establecida, de modo que al alterarse uno, se modifica obligadamente el otro. En *Casa de campo*, como en otras novelas de Donoso donde se aprecia un ciclo destructivo progresivo, la casa es un *hor-*