

Julio Piñones Lizama

LECTURA DE LA AMORTAJADA, DE MARIA LUISA BOMBAL

Este trabajo examina, discute y problematiza algunos aspectos del proceso de lectura. Se ha prestado atención a la naturaleza específica de la comunicación literaria y a los supuestos en los que se apoya su recepción. Se ha practicado un ejercicio de actualización textual, desde las posibilidades reconocidas por la teoría al lector contemporáneo. Ha interesado, en particular, la reflexión sobre la actividad de éste y la descripción del comportamiento eventual de los otros factores aquí implicados. Otros problemas quedan esbozados, percibiéndose dificultades que impulsan a nuevas elaboraciones.

Some of the aspects of the reading process are discussed, analyzed, and presented as a global problem in the following article. Much attention has been paid to the specific nature of the literary communication as well as to the assumptions upon which its reception is based.

A process of text up-dating has been performed after considering the margin of possibilities acknowledged by the theory to the contemporary reader.

Special interest has been paid to the reflections about his activities, and to the description of an eventual behaviour of the other factor hereby implied.

This article also attempts to outline some other problems and it projects towards some difficulties that prompt the generation of new investigations.

0. INTRODUCCION

El propósito de este trabajo es examinar, discutir y problematizar algunas situaciones implicadas en el proceso de lectura de una novela, disponiendo del marco de las investigaciones que han abierto camino en la descripción de la tarea compleja que es la lectura de un texto literario.

1. COMUNICACION LINGUISTICA / COMUNICACION LITERARIA

Pudiera decirse que el lector de las primeras frases de *La Amortajada* (1) estaría haciéndose parte de una comunicación lingüística muy simple en la cual vendría a ser el destinatario del enunciado de un emisor que ha tenido la intención de ser escuchado. Si así fuera, ya existiría tal comunicación al suponerse un circuito del habla, establecido, al menos, entre dos sujetos; sin entrar a examinar, todavía, el sentido de esa intención del emisor, ni la ocurrencia, ni la calidad de la respuesta de ese receptor.

Si ésta fuera una comunicación lingüística, este emisor sería el codificador absoluto de la información transmitida en ese texto y el destinatario decodificaría este último disponiendo de asociaciones de las cuales participan supuestamente ambos sujetos. Además, el referente de tales frases sería posible reconocerlo y encontrarlo sin mayores dificultades en la realidad y el emisor estaría interesado en proporcionar la mayor cantidad posible de datos explícitos en sus enunciados.

La dificultad para describir con estos supuestos lo que sucede cuando alguien lee aquellas frases, hace patente la diferente clase de comunicación que está aconteciendo, pues tal emisor no tiene independencia real, sino que tanto su existencia textual, cuanto los modos y rasgos de su aparición, dependen de alguien que se oculta para generar la ilusión de un otro que habla por sí mismo, pero que lo hace sin intencionalidad comunicativa corriente, sin contexto material, ni afán de explicitación. La codificación propuesta en los enunciados de este emisor está subordinada a una codificación que procede de una voluntad organizativa que no aparece en el texto, pero que es sin duda la responsable del diseño global de una obra que, por ser literaria, posee un referente que es imaginario.

Si la lógica de la comunicación lingüística impulsa al emisor a la claridad en aras de la comprensión de sus frases, el codificador de frases literarias, en cambio, busca excitar la imaginación de su receptor, sin preocuparse necesariamente de los aspectos comunicativos considerados en el primer caso; esto es, cada uno de estos procesos tiene supuestos diferentes, aun cuando, en ambos casos se use el mismo medio expresivo del lenguaje y eso produzca la ilusión de situaciones comunicativas de la misma clase; lo que no acontece en otras artes no verbales.

1. María Luisa Bombal. *La Amortajada*, Santiago: Orbe (4a. edición) 1969. 1a. ed., 1940.

2. FRASES FICTICIAS Y EFECTIVAS

Entre 1960 y 1974, Barthes, Frege, Jakobson y Todorov hicieron distintas proposiciones destinadas a precisar la naturaleza específica del discurso literario (2); siendo ellas insuficientes para dilucidar del todo tal problema. Cualquiera de las líneas de apoyo que estos autores proponen pueden servir para fundar algún tipo de discurso crítico coherente sobre algún objeto literario; sin embargo, ninguna de ellas podría dar cuenta cabal del fenómeno literario, en torno a lo cual, por ahora, sólo cabe problematizar. Entre los teóricos chilenos, Martínez había propuesto en 1960 un planteamiento que ha seguido sosteniendo en las décadas siguientes y que puede sumarse a distintas perspectivas utilizables para iniciar un acercamiento provisorio a la experiencia de la lectura (3).

La recepción de las primeras frases de *La Amortajada*, por definición ficticias, son percibidas por el lector como efectivas (4); precisamente, la posibilidad que el evento imaginario que es este relato se sostenga como acontecer verdadero ante los ojos dependerá de la particular credibilidad que estas frases alcancen en su recepción. Es a partir de este supuesto paradójal que comienzan a operar las reacciones variables que cada receptor puede desarrollar para configurar su propio texto novelesco, el cual

2. Para Jakobson (1960), discurso literario es aquel "en el que predomina la función poética". Para Barthes (1970), el discurso literario es aquel que "se lee preferentemente, en un nivel connotativo en cuanto es segundo en relación a la lengua natural que le sirve de vehículo". Frege (1971) estima que es un "discurso que, más allá de las eufonías verbales, nos cautiva y deleita por la manera en que designa el objeto de la proposición (Sinn) independientemente de su realidad (Bedeutung)". En tanto, Todorov (1972) sostuvo que es un "discurso que se constituye como una presencia plena, irremplazable por esencia y en la que habría que descubrir la organización interna, atendiendo a las formas lingüísticas que lo constituyen; " sus frases, agregó, "tienen como referente una ficción, motivo por el que está desprovisto de sentido inquerirse sobre la "verdad" del discurso literario". Citados por Roberto Hozven, en **EL ESTRUCTURALISMO LITERARIO FRANCES**, Santiago: Estudios Humanísticos U. de Chile, 1978, p. 103.

3. Vid. Félix Martínez Bonati. **LA ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA**, Barcelona: Seix Barral, 1972, pp. 127-175.

4. El lector participa de lo propuesto por un hablante que no muestra fingimiento alguno en lo que está haciendo; sino que "imagina una narración efectiva (ficticia, pero no fingida) de hechos también meramente imaginados". F. Martínez Bonati, "El acto de escribir ficciones" en **DISPOSITIO**, Michigan, Nº 7-8, 1978, p. 142.

es gestado por cada lector sobre la base de un proyecto eventual proporcionado por el emisor y que se definirá de manera distinta en cada una de las lecturas específicas que se realicen de esta obra.

En el pasado, desde un punto de vista estructuralista, se discutió la identidad de quien intervenía como emisor del discurso literario, eliminándose del contorno de esta figura todo rasgo biográfico; hoy, desde un punto de vista semiológico, la obra ha sido definida como mensaje dado en un proceso comunicativo generado por un emisor y orientado a un destinatario, reconociéndose al autor como emisor de este mensaje intencionado y advirtiéndose que forma parte de esta intencionalidad el manejo que una voluntad constructiva establece en el diseño artístico de una obra literaria; en tanto, sigue sin importar lo biográfico del autor.

3. VOCES DEL RELATO

Desde el polo fundacional del relato, una voz es la responsable primera que hace posible la recepción, formulando, con fineza sugerente, el evento fantástico que será la gran proposición poética dadora de singularidad y relevancia imaginativas a **La Amortajada**:

"Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco, muy poco. Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas".

Esta voz primera tiene, además, una función introductora fundamental que consiste en ir creando las condiciones para que el relato continúe siendo creíble al cambiar de nivel narrativo. Tras la leve apertura visual de Ana María, la amortajada, otro indicio esbozado por el narrador proporcionaba el perfil de esta presencia en la novela: aquel aparente deseo suyo de querer mirar ocultamente; posibilidad vinculada a un mecanismo expresivo central de la obra: su disposición motivada, la cual genera los ciclos rememorativos de la protagonista gracias al estímulo de personajes inductores de estos procesos. Desde estas primeras frases del relato, se empieza a construir la situación fantástica del relato, siendo visible, también, la presencia de elementos atenuantes de la irrupción maravillosa, que, precisamente, son comunicados al lector como signos de la leve frontera en la cual acontece lo narrado:

"A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía.

Porque Ella veía sentía."

Este narrador no está imponiendo una realidad fantástica al lector, pues él, teniendo cierto grado de omnisciencia, también es testigo de este acontecimiento fantástico. Este hablante mira desde algún sitio de la habitación donde Ana María está siendo velada y es invisible, asimismo, para los personajes. Corresponde a la ficción del relato la existencia de este narrador invisible que legitima el acontecer extraordinario de la novela sin participar en los hechos, él está allí observando cómo reacciona la protagonista ante los personajes que se aproximan a su lecho y lo cuenta. Ante estos últimos, este hablante tiene la ventaja de conocer la sobrevivencia de Ana María y, además, la serie de sensaciones y pensamientos que experimenta la protagonista en esta situación; lo cual se relaciona con la manera concreta como se muestra el aspecto narrativo - vinculación narrador/personaje -- en la obra.

Desde la observación externa que de Ana María hace esta voz, se hace posible la objetivación de la protagonista, quien comienza a verse a sí misma en tal lecho gracias a esta mediación que le confiere la autopercepción de su realidad. Es en esta voz inicial del relato donde ha surgido la contemplación refleja de Ana María, es esta voz la que garantiza este acontecer fantástico y la que describe cómo siente ella su propio ser y cómo va instalándose en la realidad de la novela, en la cual el problema de lo fantástico es fundamental, pues todo el proceso de lectura descansa en la posibilidad de esta legitimación literaria. Por otra parte, estas frases son asumidas por el lector en cuanto frases literarias, para las cuales la posibilidad de generar lo fantástico no es extraña; operando, además, en este lector, el supuesto corriente según el cual se vive "el discurso narrativo como una referencia superlativamente adecuada y ceñida a un mundo intensamente presente". (5)

Un primer procedimiento constructivo de la novela es así la presencia de este hablante que conduce verosímelmente este proceso y que no puede ser identificado con la autora, sino que debe ser considerado como un recurso textual interno agenérico fingido por ésta para desarrollar la posibilidad imaginada al concebir globalmente la arquitectura artística que iría al encuentro del lector en una zona de intercambios complejos trabados entre emisor y destinatario, cuando este último ejecute las operaciones que vivifiquen este texto novelesco.

Si la literatura es una actividad prospectiva, la concepción de este recurso expositivo antecede a la escritura misma y es en este momento

previo cuando la autora - para desarrollar su proyecto creativo - decide escindir su voluntad comunicativa y hacer radicar la enunciación narrativa en una figura desligada de sí: es identificable de este modo una instancia pre-textual poseedora de intencionalidad estética definida, pues será la que atribuirá una calidad organizativa y valorativa a esta figura de rango superior al de otras voces que aparecerá disponiendo el orden temporal rememorativo de la protagonista o proporcionando información afectiva adicional propia de esta última, cuando es necesario.

Esta bifurcación inicial implica un desdoblamiento artísticamente simulado en la emisión del mensaje por parte de quien ha estado detrás de este diseño creativo. En el plano de los sujetos del relato, el narrador así gestado constituye una mediación comunicativa entre autor textual y narratario, presencia concreta y operativa del lector supuesto del texto.

La simple formulación comunicativa: emisor-mensaje-destinatario, se revela así como insuficiente para describir los mecanismos expresivos en los cuales se apoya este fenómeno estético. Aquí no ha habido un mero emisor de frases dichas a un receptor; y el que esto no sea así deriva de la naturaleza literaria de esta comunicación, la cual opera con supuestos distintos a los de la comunicación lingüística corriente, uno de esos supuestos literarios derivan de una condición imaginaria general y, en particular, de la condición fantástica de este relato. En parte, este último ha comenzado generando su credibilidad poética por medio de esta delegación asertiva de un relato ficticio, cuya vocación de realidad ha impulsado a la autora a poner en las manos de una figura expositiva fingida la responsabilidad de la narración. Este narrador es un emisor aparente e ilusorio; pero esta emisión inmanente se sostiene en la estrategia anterior descrita, plenamente válida dentro de los supuestos del arte literario.

La función del hablante había estado orientada en la primera fase del relato a crear una situación narrativa en la cual el lector se sintiera cerca del evento maravilloso en desarrollo, incorporándose a esta observación cualitativa, junto a él. Esta habilidad para condicionar al receptor y hacerlo participar de la invención poética que le da sustento a la obra es decisiva en este primer momento de la novela, cuando un leve trazo divide la frontera entre lo fantástico y lo real.

Este narrador percibe esta historia de un modo especial, él introduce valoraciones que matizan su mirada cuando habla de Ana María, no sólo posee la clásica omnisciencia; sino que, además, se hace parte de la sensibilidad de la amortajada, se sumerge en las más finas inclinaciones de su modo de sentir la realidad: se trata, pues, de una voz que provee las condiciones más propicias para el proceso de purificación que experimentará la protagonista y que se revelará en la experiencia del relato.

Genette ha establecido la diferenciación entre narrador extradiegético o ajeno a la historia y narrador intradiegético o involucrado en la historia. El nivel narrativo del narrador básico aparecido inicialmente en *La Amortajada* es extradiegético, pero, después de una primera instancia, su funcionalidad manifiesta abrirá paso a la irrupción de la voz de Ana María como narradora intradiegética; este cambio del nivel narrativo que inmediatiza el acontecer y que instala de lleno la maravilla en el relato es artísticamente posible gracias a la labor introductora del narrador básico inicial; figuración verosímil que sostiene el encuentro primero de la actualización textual que concreta el lector real.

4. DISPOSICION NARRATIVA

Un rasgo reconocido de la novela contemporánea ha sido la incorporación de procedimientos representativos que alteran la sucesividad regular del tiempo narrativo. El montaje, que es una de estas modalidades dispositivas, es empleado en *La Amortajada*, para generar el dinamismo rememorativo de la protagonista, quien recuerda momentos de su vida ante los personajes que van concurriendo ante el espacio solemne en el cual ella se encuentra; produciéndose así la narración de instancias vivenciales lejanas y complejas gracias a la disposición motivada de este montaje. La calidad de esta evocación reflexiva es muy rica, pues Ana María puede observar a estos personajes sin que ellos - ignorantes de su sobrevivencia- oculten sus sentimientos. De este modo, la serie de tensiones existenciales entre personajes y protagonista puede fluir desde distintos polos de referencia, haciendo de la experiencia del relato un proceso liberador.

La constitución del estrato indicial en la novela favorece estas confrontaciones, p.e. , cuando Ana María contempla a su hijo Alberto, lo alucinante del espacio influye en las percepciones de éste, impulsándolo a tocarla como para verificar su muerte. Aun cuando esta última no sea efectiva, un muro invisible separará igualmente a ambos y así Ana María no podrá sino verificar con dolor cuánto destruyen a su hijo aquellos celos enfermizos que lo mueven a quemar el retrato de su esposa, confiado en la presunta soledad de ese cuarto, para que ni siquiera por ese medio ella escapara a su vigilancia.

Similares características tiene este proceso cognoscitivo profundo y final logrado por Ana María, cuando comparece ante ella Fernando. En este caso, la experiencia implica una depuración suya en el plano amoroso, siempre en el sentido de la superación de contradicciones existenciales que retardan su inmersión en la paz última de la muerte. Estas contradicciones se objetivan en la novela como capas que oprimen su ser, cuya voluntad lucha por librarse de aquellas cadenas que la mantienen atada al devenir mundano.

La turbia relación afectiva que mantuviera con Fernando en otro tiempo era la "inquietud (que) la mueve a no desasirse del último nudo".

El narrador extradiegético había hablado de varios personajes familiares que rodeaban a Ana María en la secuencia inicial de la novela empleando el marco dispositivo señalado, pero la irrupción de la voz intradiegética que sigue utilizando este marco tiene un relieve especial, pues usa la función conativa para apuntar al amante inolvidable que la visita, produciendo por medio de este desplazamiento una fuerte inmediatez de lo evidenciado en el discurso, esto es, la preeminencia de este personaje en su vida afectiva. No en vano se trata de una función que, en términos jakobsianos, manifiesta la importancia atribuida al destinatario por parte del hablante; lo cual es patente, integralmente, al asumirse el desarrollo de esta línea narrativa en la lectura.

5. VISION DE MUNDO: LA RELIGIOSIDAD

En esta polifonía novelística, la intervención del sacerdote Carlos es decisiva para configurar los rasgos de este estrato de la visión de mundo de Ana María, quien, al dialogar con él, revelará el sentido de la conciencia religiosa que anima su existir, orientado hacia una búsqueda esencial de unidad, más allá de las disociaciones represivas de una educación religiosa impuesta.

La relación de Ana María con su hermana Alicia permite percibir cómo se constituye lo religioso en la conciencia de la protagonista. Por oposición, esta última formula su concepción de un Dios del Amor que difiere del Dios cruel e implacable al cual Alicia brinda su dolor en el mundo. La sed sobrenatural de Ana María se orienta en un sentido preciso para definir este plano, cuya valoración excepcional es básica en la postulación del sentido de la obra. Este sentido es poético y telúrico, deriva de las enseñanzas mágicas de Zoila, quien le criara, y de su insinuación de un Dios diferente, ni lejano, ni severo; sino "un Dios más secreto y más comprensivo".

Esta proposición novelesca, dada en el marco del período superrealista, revela un rasgo secundario propio de la generación neorrealista a la cual pertenece María Luisa Bombal, pues se advierte en la protagonista un rechazo a la religiosidad ultraterrestre y a rituales vacíos de contenido para una sensibilidad que se aleja de tales abstracciones, p. e., la indiferencia que muestra Ana María en el ritual de su primera comunión. Ante el símbolo central del cristianismo, mostrará similar actitud, pues el crucifijo aparecerá como una amenaza oscilante sobre ella en su dormitorio, distorsionado por las vacilaciones nocturnas de la lámpara de aceite.

Un sensualismo neorrealista es relevante en estas valoraciones de la protagonista, cuando manifiesta lo estimado por ella en estas imágenes de la simbología religiosa:

"Alicia, nunca me gustó mirar un crucifijo, tú lo sabes. Si en la sacristía empleaba todo mi dinero en comprar estampas era porque me regocijaba las alas blancas y espumosas de los ángeles y porque, a menudo, los ángeles se parecían a nuestras primas mayores, las que tenían novios, iban a bailes y se ponían brillantes en el pelo".

Ana María manifiesta, además, su predilección por la historia sagrada antes que por el catecismo, patentizando en esta preferencia, más que nada, su esteticismo, dado que, en este caso, valora la belleza hallada en episodios e imágenes de esta historia (6). Esta propensión encontraría un contrapunto en las religiosas que le educaran, pues ellas le acusarían de hereje por la concepción del cielo que la joven expusiera, oponiéndose a la caracterización que la madre Carmela hiciera de este espacio ideal como un lugar de hastío y pesadumbre. Este plano, para Ana María, en cambio, se expresa con acentuado sensualismo terrestre:

"me gustaría que fuera lo mismo que es esta tierra. Me gustaría que fuera como la hacienda en primavera cuando todas las matas de rosales están en flor, y el campo todo verde, y se oye el arrullo de las palomas de la siesta".

Si Carlos admite que esta descripción corresponde al Paraíso Terrenal, Carmela, en cambio, manifestando todo el rigor del autoritarismo religioso, insistirá en la desobediencia que motivara la expulsión del hombre de tal sitio; generándose así una serie de oposiciones tales como: ascetismo y vitalismo, renuncia y placer, severidad y libertad, limitación y plenitud.

6. El conflicto planteado aquí en torno al arte religioso fue mencionado alguna vez por Jauss, con alusión a la censura que Bernardo de Claraval hiciera de los monjes medievales que admiraban más la belleza manifestada en imágenes, que la belleza inmanifestada de la meditación bíblica, en una actitud próxima a la de las monjas conventuales que hicieran similar reproche a este personaje novelesco. Una dimensión más profunda del problema aquí sólo esbozado se insinúa en ese texto de Jauss, cuando escribe: "La experiencia estética, vista desde el criterio de la autoridad religiosa, está siempre bajo la sospecha de rebeldía; es decir, al servirse de ella para representar un significación sobrenatural, representa la manifestación sensorial de una manera perfecta, provocando el placer por el objeto en sí". Hans Robert Jauss, **EXPERIENCIA ESTÉTICA Y HERMENEUTICA LITERARIA**, Madrid: Taurus, 1986, pp. 31-32.

Estas contradicciones constituyen el problema central de la existencia de Ana María, según lo manifiesta el propio Carlos:

"¡El Paraíso Terrenal, Ana María! Tu vida entera no fue sino la búsqueda ansiosa de ese jardín ya irremisiblemente vedado al hombre por el querubín de fuego".

La concepción religiosa de Ana María no difiere de su visión integral de mundo, pues esta última se alimenta de esta aspiración a la felicidad negada al ser humano, de esta sed que desea alcanzar aquella fuente de amor sin lograrlo. En la temporalidad dilatada de la experiencia mortal de la novela, instancia de regreso al manantial cósmico, Ana María buscará la superación de estos conflictos como tránsito necesario para su liberación.

6. LA LIBERACION

Según avanza el proceso de purificación que Ana María experimenta, ella va sintiéndose más próxima a esa liberación final que aparece al término de este camino, lo cual no corresponde sólo a impresiones de esta subjetividad; sino que, además, procede de signos que percibe esta última por medio de voces de la muerte, objetividades textuales que le hablan en distintos momentos del relato, como en esta instancia:

- "Vamos, vamos".

- "¿Adónde?"

Alguien, algo, la toma de la mano, la obliga a alzarse. Como si entrara, de golpe, en un nudo de vientos encontrados, danza en un punto fijo, ligera, igual a un copo de nieve".

La indeterminación de esta voz sugiere su procedencia, pero, además, los indicios de lo mortal se han revelado por el evento en el cual la hablante se encuentra inmersa. El relato de este evento no lo hace ella, sin embargo, sino que esa voz inicial que introdujera la narración. Es una mirada y una voz que están allí presenciando la totalidad de la experiencia y que son capaces de penetrar en esa interioridad que apenas desciende en la muerte y regresa, no lista aún para el descenso definitivo:

"Baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío.

Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura.

Y baja, rueda callejuelas de césped abajo, azotada por el ala mojada de invisibles pájaros...

¿Qué fuerza es ésta que la envuelve y la arrebatata? Brusca y vertiginosamente se siente refluir a una superficie.

Y hela aquí, de nuevo, tendida boca arriba en el amplio lecho".

Este narrador aparece plenamente compenetrado con lo que vive Ana María y cómo lo vive, puede dar cuenta de lo que le acontece e inmiscuirse en sus sensaciones más íntimas; pero no devela el misterio de la totalidad del evento. Este recurso narrativo le permite al lector conocer los rasgos de ese mundo subterráneo en el cual comienza a descender Ana María, apoyado en una voz que se ha vuelto confiable para relatar lo alucinante, instalada allí, en el cuarto donde acontece esta experiencia que se ha ido haciendo verdad artística por medio de procedimientos estéticos objetivos.

Aun cuando Ana María ha regresado a la realidad de su lecho, aquel espacio de la muerte ha comenzado a revelarse y a sentirse como un ámbito futuro de su destino. La perturbación que le ha producido este descenso marcará en ella el inicio del ingreso en este reino desconocido. Se trata de indicios preliminares cuya reaparición seguirá estando sujeta al proceso global implicado en la experiencia planteada en la novela, el cual mantendrá su expresión por medio de la disposición narrativa propia de esta obra. Con posterioridad a la visita de su hijo Alberto, Ana María volverá a escuchar esa voz que le atrae hacia las profundidades. La indeterminación de esta voz persiste y se la reconoce como precedente por la repetición de las estructuras coloquiales primeras. Esta vez, el espacio se ha vuelto desolado y tétrico:

"Alguien, algo la toma de la mano.

- "Vamos, vamos..."

- "¿Adónde?"

- "Vamos".

Y va. Alguien, algo la arrastra, la guía a través de una ciudad abandonada y recubierta por una capa de polvo de ceniza, tal como si sobre ella hubiese delicadamente soplado una brisa macabra".

Esta nueva incursión proporciona elementos distintos a la primera, la representación de lo fantástico ha tomado un sesgo diferente, haciendo brotar aquí el componente de lo maldito, sin que haya rechazo, pues, la ambigüedad persiste, cuando en el centro de aquella ciudad se advierte la presencia de un prado maravilloso. La experiencia de este viaje fantástico de Ana María se ilumina, hay progresión en este avanzar, hay orden y sucesividad en esta aventura, hay acceso a lo maravilloso. Se trata de estados de conciencia que van atravesando etapas hacia una instancia superior que anula las dualidades:

"Da un paso. Y atraviesa el doble anillo de niebla que lo circunda. Y entra en las luciérnagas, hasta los hombros, como en un flotante polvo de oro".

Una tercera experiencia de penetración en la muerte mostrará la voluntad de Ana María como más propensa a entregarse a este dominio; será

después de haber superado su odio hacia Antonio. Aquí, se hace muy evidente que esta demora suya en morir está relacionada, de algún modo, a los nudos que le atan a la vida y que, en la medida en que éstos se van resolviendo en un sentido o en otro, su ser, queriéndolo o no, tiende a extinguirse; en lo cual late la idea de la liberación budista sólo posible por medio de la anulación de deseos y odios. Esta tercera instancia reitera formas coloquiales similares a las que caracterizaran a las dos antecedentes, pero la protagonista atraviesa un espacio intensamente valorado. Ahora se trata de un entorno marcado por la presencia del fuego, elementos desencadenados circundan a la viajera, quien ya no se opone a esta posesión:

--"Vamos..."

Del fondo de una carretera, ardiente bajo el sol, avanzan a su encuentro inmensos remolinos de polvo. Hela aquí arrollada en impalpables sábanas de fuego.

--"Vamos, vamos".

--"¿Adónde?"

-- "Más allá".

Resignada, reclina la mejilla contra el hombro hueco de la muerte".

En un cuarto momento mortal, el descenso de Ana María acontece en las profundidades telúricas representadas fantásticamente por el narrador, cuya presencia invisible en el recinto le ha permitido contemplar superficial y hondamente la experiencia de la protagonista. Si los elementos fantásticos de las etapas previas habían procedido, preferentemente, del espacio terrestre y supraterrestre, los de esta fase ahora provendrán, con exclusividad, de las más íntimas esencias del mundo subterráneo:

"Una corriente la empuja, la empuja canal abajo por un trópico cuya vegetación va descolorándose a medida que la tierra se parte en mil y mil apretados islotes. Bajo el follaje pálido, transparente, nada más que campos de begonias. ¡Oh, las begonias de pulpa acuosas! La naturaleza entera aspira, se nutre aquí de agua, nada más que de agua. Y la corriente la empuja siempre lentamente, y junto con ella, enormes nudos de plantas a cuyas raíces viajan enlazadas las dulces culebras".

En esta fase, es nítido que a la inminente desintegración física de Ana María, se sucede un movimiento de reintegración y de fusión de su conciencia con los orígenes naturales mismos. La sensualidad de este lenguaje configura este mundo aprehendiendo una esencia de la naturaleza, una realidad primordial, un aliento recóndito que nutre lo que muere y lo que renace sin cesar; pues, como el narrador lo formula luego de haber relatado las diversas fases de este descenso:

"¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber el agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra".

Aquí el narrador ha emitido una aseveración que tiende a englobar la experiencia relatada en su totalidad por medio de una comprensión regenerativa de los fenómenos vitales. El ha contemplado este descenso y ha advertido que en este proceso la tendencia es regresar a lo materno, al reencuentro con las raíces, al retorno a la tierra y al agua, de las cuales la hablante es amante invariable. Y este es el momento de reposo efectivo de Ana María, su liberación ha acontecido, sin deseos, sin rencores:

"Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos".

7. CONCLUSIONES

El trabajo aquí presentado sólo es un ejercicio que ha intentado mostrar algunos mecanismos posibles de lectura de una novela dada. En este caso, se trata de una obra cuyo nivel artístico apenas ha sido tocado por las reacciones de una lectura orientada más bien a problematizar su propia actividad, describiendo el comportamiento eventual de algunos de los factores implicados en tal proceso y perfilando la especificidad de su acontecer.

De este ejercicio puede inferirse que existen recursos procedentes del plano subjetivo de la obra que hacen posible que la enunciación narrativa acontezca con verosimilitud cautivando al lector y haciéndolo participar de la doble magia de lo literario en sí y de eventos maravillosos creíbles. La dinámica de este acontecer ha supuesto la interacción de variados niveles de comunicación literaria que han sido distinguidos del simple ocurrir de la comunicación lingüística.

Las diferentes precisiones dadas en torno a los posibles grados de lector han alertado en las últimas décadas sobre la complejidad que tiene la recepción de las obras y, en consecuencia, sobre las distintas realizaciones que pueden hacerse de estas últimas, asentándose en nuestros días la idea que las actualizaciones textuales son muy variables, en parte, por la diversidad de códigos que empieza a actuar al desarrollarse el proceso de una lectura. Así, en relación a este último quedan planteados otros problemas vinculados por ejemplo a los distintos niveles de desciframiento que implican aquellos grados, a los márgenes de las lecturas empíricas o a las modalidades de competencia de autor y lector.

La irrupción de estos planteamientos renovadores ha ido generando una actitud de revisión constante en lo teórico y en lo crítico, superándose

así las fases rígidas de las soberanías textuales y avanzándose hacia concepciones que reconocen la multiplicidad de interacciones abiertas en los procesos de lectura. La ruptura de las simplicidades ha abierto un amplio campo de investigación en lo relativo a los ciclos de producción y de recepción de obras literarias, los cuales han revelado la complejidad de elementos distinguibles y de conductas potenciales de los diferentes polos implicados en tales fenómenos.

(Universidad de La Serena)

BIBLIOGRAFIA

1. Adorno, T. W.G. **NOTAS DE LITERATURA**, Barcelona: Ariel, 1962.
2. Barthes, R. **S/Z**, Madrid: Siglo XXI, 1980.
3. Ducrot, O. y Todorov, T. **DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DE LAS CIENCIAS DEL LENGUAJE**, Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
4. Eco, U. **TRATADO DE SEMIOTICA GENERAL**: Barcelona: Lumen 1977.
5. Genette, G. **FIGURES, I, II Y III**, París, 1966, 1969 y 1972.
6. Iser W. "El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico" en **PARA LEER AL LECTOR**. Una antología de teoría literaria post-estructuralista. Editores Manuel Jofré y Mónica Blanco. Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1987, pp. 33-51.
7. Jakobson, R. **ENSAYOS DE LINGUISTICA GENERAL**, Barcelona: Seix Barral, 1975.
8. Marchese A. y Forradellas J. **DICCIONARIO DE RETORICA, CRITICA Y TERMINOLOGIA LITERARIA**, Barcelona: Ariel, 1989.
9. Prince, G. "Introduction á l'étude du narrataire", **POETIQUE**, 14.
10. Saussure, F. **CURSO DE LINGUISTICA GENERAL**, Buenos Aires, Losada, 1945.
11. Segre, C. **PRINCIPIOS DE ANALISIS DEL TEXTO LITERARIO**, Barcelona: Crítica, 1985.