

# Relaciones de poder y carnavalización en la novela chilena contemporánea

Guillermo García-Corales



ASTERION  

---

tierras altas



**Guillermo García-Corales (Chile, 1954) hizo sus estudios de Educación y Literatura en la Universidad de Notre Dame (South Bend, Indiana) y en la Universidad de Colorado (Boulder, Colorado).**

**El año 1988 obtuvo su Master en la Universidad de Notre Dame y el año 1992 recibió su Doctorado en la Universidad de Colorado.**

**Se ha especializado en literatura latinoamericana contemporánea. Ha publicado trabajos en distintas revistas de crítica cultural y literaria, entre las cuales se destacan: *Hispanamérica* - Revista de literatura, *Confluencia* - Revista de cultura y literatura, *Chasqui*- Revista de literatura latinoamericana, *Revista de estudios colombianos y latinoamericanos* y *Pluma y pincel*.**

**Actualmente, el autor enseña literatura latinoamericana en la Universidad de Baylor (Waco, Texas).**

COLECCION TIERRAS ALTAS

---

RELACIONES DE PODER Y CARNAVALIZACION  
EN LA NOVELA CHILENA CONTEMPORANEA

5

GUILLERMO GARCIA-CORALES

BAYLOR UNIVERSITY

Agradezco a la Universidad de Baylor (Waco, Texas) por las becas otorgadas por su Comité de Investigaciones. También quiero recordar a los siguientes miembros de la Universidad de Baylor por proporcionarme los medios para la publicación de este libro: Dr. William F. Cooper, Decano de la Facultad de Artes y Ciencias y Dr. Manuel J. Ortuño, Director del Departamento de Idiomas Modernos Extranjeros.

En especial quiero agradecer mi gratitud al colega, Dr. Guillermo García-Corales.

R  
E  
RELACIONES DE PODER Y CARNAVALIZACION  
EN LA NOVELA CHILENA CONTEMPORANEA

Inscripción N° 93.538

A. B. 518.8.1955/2321.149

Ediciones Asterion Ltda.

Fonofax: (56-2) 2327349

Santiago de Chile

Imprenta portada: FRAN

Diseño portada: Susana

Distribución: Susana

Imprenta: Andes Ltda.

IMPRESO EN CHILE POR FRAN EN 1997

1.ª Edición - Septiembre de 1997

ASTERION

© Guillermo García-Corales

Relaciones de poder y carnavalización  
en la novela chilena contemporánea

Inscripción N° 93.838  
I.S.B.N. 956-7281-14-9

Ediciones Asterión Ltda.  
Fono/Fax: (56-2) 2357349  
Santiago de Chile

Pintura portada: FRAN  
Diseño portada: Surada  
Diagramación: Surada  
Impresión: Andros Ltda.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

1ª Edición, septiembre de 1995

Se prohíbe la reproducción total o parcial  
de este libro sin autorización de la Editorial.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad de Baylor (Waco, Texas) por las becas otorgadas por su Comité de Investigaciones. También quiero recordar a los siguientes miembros de la Universidad de Baylor por proporcionarme los medios para la publicación de este libro: Dr. William F. Cooper, Decano de la Facultad de Artes y Ciencias y Dr. Manuel J. Ortuño, Director del Departamento de Idiomas Modernos Extranjeros.

En especial deseo expresar mi gratitud al colega, Dr. Baudelio Garza, por su lectura del manuscrito y sus valiosas sugerencias.

Waco, Texas, U. S. A., junio de 1995

## INDICE

INTRODUCCION	13
CAPITULO I	
<i>El Jardín de al lado: Carnavales del Imaginario utópico</i>	
<i>A mi mentor</i> <b>RAYMOND L. WILLIAMS</b> <i>por su amistad y apoyo intelectual</i>	
CAPITULO II	
<i>Ardiente paciencia: Carnavales de discurso negro</i>	
<i>A mi esposa</i> <b>ALICIA GANDULFO SOTO</b> <i>por su inteligencia, bondad y paciencia</i>	
CAPITULO III	
<i>El cuarto mundo: Carnavales de desencanto a partir de los márgenes socio-culturales</i>	81
CONCLUSION	107

## INDICE

INTRODUCCION	13
CAPITULO I	
<i>El Jardín de al lado: Carnavalización del imaginario utópico de la modernidad</i>	25
CAPITULO II	
<i>Ardiente paciencia: Carnavalización del discurso nerudiano</i>	55
CAPITULO III	
<i>El cuarto mundo: Carnavalización y desencanto a partir de los márgenes socio-culturales</i>	81
CONCLUSION	107
BIBLIOGRAFIA	113



## INTRODUCCION

El presente estudio explora la presencia formal y la significación de las relaciones de poder en la novelística de José Donoso (1924), Antonio Skármeta (1940) y Diamela Eltit (1949). A mediados de la década del noventa no existe duda sobre la posición de liderazgo de estos escritores con respecto a sus propias generaciones literarias y en relación a las letras chilenas en general. Donoso es ampliamente reconocido como el escritor epónimo de la Generación del 50, Skármeta encabeza la del 70 de los novísimos y Eltit emerge como una de las figuras más relevantes de la Generación del 80 o post-golpe. Varios connotados críticos han dejado constancia del papel protagónico que juegan dichos autores en una escena más amplia de la literatura nacional. Por ejemplo, en su artículo "La novela que viene", Marco Antonio de la Parra construye una pirámide con los nombres más destacados en el quehacer literario del Chile contemporáneo, donde Donoso aparece en el primer lugar, seguido por Jorge Edwards, Skármeta y Eltit<sup>1</sup>. Por otra parte, en su volumen *Conversaciones con la narrativa chilena*, Juan Andrés Piña afirma que Fernando Alegría, Guillermo Blanco, Isabel Allende y los escritores examinados en nuestro trabajo poseen una obra consolidada que los ubica como los novelistas claves en el desarrollo de la literatura chilena de este siglo<sup>2</sup>.

---

1 Marco Antonio de la Parra, "La novela que viene", en *Literatura y libros*, suplemento de *La Epoca*, Santiago, 16 de abril, 1989, p. 1.

2 Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago, Editorial Los Andes, 1991, pp. 7-8.

Las novelas que estudiaremos con mayor rigor son: *El jardín de al lado* (1981) de Donoso, *Ardiente paciencia* (1985) de Skármeta y *El cuarto mundo* (1988) de Eltit. Ellas conforman una síntesis ilustrativa de toda la obra de sus respectivos autores. Por lo tanto, además de prestarse para abordar los textos mencionados, este trabajo ofrece pautas para estudiar otras novelas de Donoso, Skármeta y Eltit y para examinar una parte sustancial de la narrativa chilena aparecida desde mediados del período autoritario hasta la rearticulación democrática.

Son tres las premisas básicas en que sustentamos este análisis. La primera postula que las novelas mencionadas forman una actividad cultural que entra en interlocución con los discursos estéticos precedentes y, al mismo tiempo, reacciona frente a una época donde el régimen autoritario chileno (1973-1989) ejerce un fuerte dominio. La segunda indica que esa actividad surge de las relaciones de poder que establecen los textos tanto en su dinámica semántico-estructural como en su interacción dialéctica con el campo socio-histórico. Más específicamente, se estima que las novelas de Donoso, Skármeta y Eltit problematizan estética e ideológicamente las fuentes de poder establecidas por el quehacer literario canónico y desconstruyen de manera simbólica los dogmas institucionales, la red del dominio autoritario y otras manifestaciones de perfil hegemónico-utópico<sup>3</sup>. Por lo tanto, estas novelas manifiestan a nivel

---

<sup>3</sup> Usamos la noción de ideología como una estructura representacional que permite al individuo concebir o imaginar su conexión con realidades transpersonales —tales como la lógica colectiva de la historia o la estructura social— manifestadas mediante múltiples relaciones de poder. Esta idea tiene un correlato con los postulados de Terry Eagleton desarrollados en su volumen *Criticism and Ideology*, London, Humanities Press, 1976. Eagleton insiste en el concepto de la pre-existencia de la ideología con respecto al texto literario. Esto lo lleva a visualizar la realidad del arte como una praxis ligada a la

sígnico esa exasperación —parafraseando a José Joaquín Brunner— con la crisis crónica de los flujos racionalizadores y normalizadores que alimentan los paradigmas claves de la modernidad periférica chilena<sup>4</sup>. La tercera premisa sostiene que este juego con la racionalidad del poder se manifiesta de manera considerable a través de la implementación de discursos narrativos de rasgo carnalesco. En tal sentido, éstos se perfilan como catalizadores de las confrontaciones político-ideológicas y proponen la posibilidad de relativización de las verdades y las autoridades establecidas.

En términos generales, la metodología analítica de este trabajo se basa en una crítica ideológica sesgada hacia lo que el mundo académico identifica actualmente como crítica cultural. Partimos del supuesto de que una de las diferencias entre el enfoque culturalista y el análisis socio-literario trivial es que aquél reflexiona sobre la crítica social y el elemento ideológico que tienen las obras de arte, mientras que éste se conforma con repetir maquinalmente esa crítica<sup>5</sup>. A su vez, el método interpretativo que adoptamos depende de la misma propuesta atribuida aquí a las nove-

---

materialidad histórico-social y sus consiguientes estructuras de poder (p. 45). En todo caso, es necesario establecer que al pensar la ideología como una estructura representacional que permite al individuo 'concebir' e 'imaginar', se invalidan las relaciones mecanicistas tradicionalmente adjudicadas a la literatura. El procedimiento que implica la concepción y la imaginación de los procesos históricos y socio-culturales incorpora la perspectiva particular de los individuos que participan en ellos y conlleva la mediación de otros múltiples lenguajes culturales insertos en la superestructura social, con lo cual se desmonta toda posibilidad de una mimesis inequívoca.

<sup>4</sup> Estos conceptos de José Joaquín Brunner aparecen citados en el ensayo de George Yúdice, "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XV, núm. 29, Lima, 1er. semestre de 1989.

<sup>5</sup> Esta idea la presenta Theodor W. Adorno en *Teoría estética*, Madrid, Taurus Ediciones S. A., 1980, p. 305.

las examinadas. Busca elucidar las relaciones dialógicas entre los artefactos literarios y el panorama socio-cultural del que forman parte. Este último se capta mediatizado por la dimensión cada vez más persistente de los modos de información que incluye, entre otras cosas, el dominio institucional, los códigos literarios y otros discursos tanto creativos como analíticos<sup>6</sup>. Así, la crítica cultural se distancia de la teoría que entiende la obra literaria como mera réplica unidimensional de las contradicciones a nivel de la infraestructura social; en cambio, concibe lo literario como un acto socialmente simbólico en interacción dialéctica con múltiples coordenadas contextuales, teóricas y creativas, sin dar prioridad desequilibrante a ninguna de ellas<sup>7</sup>. En el enfoque que adoptamos, el texto ficticio no se percibe como un instrumento apto para un entendimiento de la totalidad social, sino como una creación que la particulariza, complica y profundiza. En otras palabras, lo literario reproduce la realidad, pero lo hace deformándola sin complejos, escogiendo discretamente ciertos elementos para luego exacerbarlos. En fin, cumple la función de una estrategia cultural plurivalente que a partir de una intertextualidad con distintos lenguajes sociales genera acercamientos conflictivos frente a dicha totalidad. En todo caso, la crítica cultural supone una desarticulación de las barreras disciplinarias con el propósito de recuperar el sentido de experiencia social e histórica que opera en la escritura de ficción. De este

---

<sup>6</sup> En *Critical Theory and Poststructuralism: In Search of a Context*, Ithaca and London, Cornell University, 1989, Mark Poster estudia el concepto de 'modos de información' en contrapunto al de 'modos de producción'. Sostiene que aquél está adquiriendo más importancia que éste en la producción teórica y creativa contemporánea.

<sup>7</sup> Para un análisis más detallado de los planteamientos de este segmento conviene consultar el libro de Giles Gunn, *The Culture of Criticism and Criticism of Culture*, Oxford, Oxford University Press, Inc., 1987.

modo, se insiste en considerar el discurso narrativo más allá de su dimensión intratextual. En síntesis, esta perspectiva abre mayores posibilidades interpretativas de la obra literaria al comprenderla como parte activa de una polifonía de discursos que ejercen entre sí múltiples relaciones de poder dentro de una especificidad histórica<sup>8</sup>.

En este entendido, la crítica cultural pone especial atención a la idea de que la problemática del poder es relevante en la configuración de los discursos estéticos y en las relaciones que establecen. Además, supone que todas las relaciones son expresiones de poder y éstas existen entre dos fuerzas cuando hay gobierno de una hacia otra. Por otro lado, tal acercamiento analítico se distancia de las concepciones clásicas acerca del poder al poner en duda que éste sea una entidad poseedora de un núcleo esencial inalterable que se manifiesta en la historia de manera categórica y unilateral. Es decir, el poder no se visualiza como una sustancia sino como una relación de fuerza que enmascaramente lucha para fortalecerse, dominar y abarcar el conjunto de las interacciones humanas. De la misma forma, se acepta que íntimamente implicadas con la dinámica del poder aparecen las resistencias a éste, las cuales están presentes en todos los puntos de la malla del poder. En efecto, las relaciones de poder y las resistencias se requieren para existir en una pluralidad de formas y tanta es la concatenación de estos elementos que la resistencia eventualmente puede adquirir algunas características de lo mismo que combate. Al ponderar los distintos modos de re-

---

<sup>8</sup> Una expansión teórica de los tópicos que se aluden en este párrafo se encuentra en Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983, p. 225 y en Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988, pp. 57-58.

sistencia, se da paso a un caro concepto para la crítica cultural: en la historia humana siempre hay algo más allá del alcance de los sistemas de dominación, no importando cuán profundamente ellos saturan la sociedad<sup>9</sup>.

Dentro de los parámetros de nuestro acercamiento analítico, es importante considerar que una de las relaciones de poder más significativas en la sociedad es la que se da mediante la confrontación de los discursos. Por lo general, las relaciones de poder no se pueden establecer ni consolidar sin la acumulación y el funcionamiento de los discursos<sup>10</sup>. De la misma forma que los discursos tanto epistemológicos como literarios dan vida a las manifestaciones de fuerza ya sea como efecto o instrumento de ellas, éstos también promueven un campo estratégico de múltiples resistencias. Ahora bien, con el reconocimiento de lo proteico y lo movable de los focos de resistencia, por una parte, se abre un camino a los grupos normalmente excluidos de los sistemas de poder centrales y, por otra, se dinamiza el desmontaje de las llamadas creencias universales o los racionalismos autoritarios. En fin, la dinámica de fuerza y resistencia designada como relaciones de poder pertenece al entramado mismo de las interacciones humanas. Por lo tanto, son variados los medios por los cuales dicho fenómeno se constata en la literatura.

En la novelística de Donoso, Skármeta y Eltit predomina un campo semiótico donde fluyen estéticamente múltiples relaciones de fuerza de relevante connotación socio-cultural. Esta narrativa, por ejemplo, problematiza varias

---

<sup>9</sup> En *The World, the Text, and the Critic*, Op. cit., p. 247, Said propone esta idea en respuesta a los planteamientos nihilistas extremos respecto a las estructuras de poder en el mundo occidental.

<sup>10</sup> Varias observaciones sobre el poder utilizadas en este libro provienen de Michel Foucault, *The History of Sexuality Volume I*, New York, Vintage Books, 1978.

expresiones de la dictadura militar chilena, entendida como una formación patológica que Michel Foucault llamaría “la enfermedad del poder”<sup>11</sup>. De este modo, los textos de dichos autores emergen como casos paradigmáticos de indagación en distintas dimensiones de la cotidianidad donde, como afirma Eltit, “se exacerba la escena cruda del poder, la escena incandescente de la apetencia de poder”<sup>12</sup>.

Uno de los recursos preponderantes que emplean esos autores para asumir estética e ideológicamente dicha escena, es el dialogismo discursivo que privilegia la carnavalización. Es factible enfocar teóricamente este recurso con los planteamientos de Mijaíl Bajtín, quien confirma que la orientación hacia el dialogismo (o la pluralidad discursiva) es el rasgo distintivo de la novela. De acuerdo al crítico ruso, la primera consecuencia de este antecedente narrativo es una oposición entre sí de los lenguajes sociales, cuya estratificación interna puede adquirir la forma de jergas, modas literarias y conceptos de orden ideológico-político. Actualmente, tanto las corrientes literarias creativas como los acercamientos críticos toman muy en cuenta lo dialógico cuando buscan abrir sentidos en relación a situaciones referenciales donde predominan obsesivamente las estructuras de poder con prácticas monológicas y hegemónicas.

Con lo recién indicado en mente, se puede dejar de lado la interpretación simplificada del carnaval —y de la literatura carnavalizada— sólo como mascarada de la época

---

<sup>11</sup> El concepto ‘enfermedad del poder’ se desarrolla en Michel Foucault, “The Subject and Power” en Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, eds., *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 208-216.

<sup>12</sup> Diamela Eltit, “Las aristas del congreso”, en Carmen Berenguer, ed., *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana/1987*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1990, p. 18.

moderna y, sobre todo, su identificación unilateral con lo bohemio. Pues, más allá de esta interpretación, el carnaval conforma una praxis y percepción multifacética basada en la jocosa relatividad que se opone a la seriedad dogmática y supera no sólo el censor exterior, sino ante todo el gran censor interior: el miedo a lo sagrado, a la prohibición autorizada, al poder<sup>13</sup>. Sin embargo, en esa percepción no existe la negación total, así como la frivolidad o el trivial individualismo del bohemio<sup>14</sup>. Es factible extrapolar, entonces, la idea de que lo carnavalesco incorporado a la literatura puede considerarse dentro de una postura estética que tiene intencionalidad ideológica o latente dirección crítica, aunque muchas veces lleve el germen de lo plurivalente y lo ambiguo.

Ahora bien, la narrativa que rediagrama a nivel sígnico la praxis del carnaval deja tácitamente estipulado que la distinción entre textos que son socio-políticos y aquellos que no lo son constituye un craso error; es principalmente un síntoma de la cosificación y privatización de la vida contemporánea<sup>15</sup>. Asimismo, el discurso carnavalesco revisa las estructuras hegemónicas de la sociedad y relativiza los paradigmas solemnes de autoridad y verdad al propiciar una visión del mundo a través de la inversión de jerarquías. Entonces la carnavalización acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, lo central con lo marginal, lo banal con lo sofisticado y así sucesivamente<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, S. A., 1971, p. 89.

<sup>14</sup> Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 225-226.

<sup>15</sup> Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Op. cit., p. 17.

<sup>16</sup> Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Op. cit., p. 174.



Permite a su vez confrontar el dilema entre la llamada cultura ilustrada y la popular en la creación artística, tema clave y muy contingente en América Latina<sup>17</sup>.

El acercamiento analítico que proponemos destaca la relación entre lo dialógico-carnavalesco del discurso narrativo con la idea de que la novela en general parece desde siempre haber querido constituirse como oposición a una ley que no es solamente la del género de su época, sino también la ley ideológica del discurso de su época y esa oposición es la marca misma de la participación del texto ficticio en la historia<sup>18</sup>. Pero al hacer esta conexión es pertinente tener en cuenta que si las figuras de la carnavalesización contenidas en los textos de Donoso, Skármeta y Eltit ponen en tela de juicio las instancias problemáticas de los discursos oficiales, no todos los alcances de aquéllas son puramente negativos. Las connotaciones ideológicas de dicho modo discursivo pueden ser múltiples y plurivalentes. Para seguir con el alusivo lenguaje bajtiniano, digamos que mediante la carnavalesización se instigan profanaciones, destronamientos, alabanzas y coronaciones de manera inacabada. En base a estos delineamientos, discutiremos a continuación la forma en que el *corpus* narrativo seleccionado de aquellos autores chilenos funciona como actividad cultural en la que están en juego múltiples relaciones de poder y su persistente desconstrucción carnavalesca.

---

<sup>17</sup> El cruce de la cultura ilustrada y la popular lo hace notar Jorge Edwards cuando escribe sobre la obra de Bajtín en "Lo popular y carnavalesco en la literatura", *Mensaje*, núm. 314, Santiago, noviembre, 1982, p. 644.

<sup>18</sup> Esta idea sobre el género novelesco la propone Julia Kristeva (connotada discípula de Bajtín) en *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974, p. 247.

EL JARDIN DE AL LADO:  
CARNAVALIZACION DEL IMAGINARIO  
UTOPICO DE LA MODERNIDAD

*Estoy muy poco convencido de la solidez de la  
personalidad humana. La personalidad  
humana es sólo una colección de disfraces  
y máscaras, nada más.*

José Donoso

## CAPITULO I

José Donoso, uno de los protagonistas del boom de la literatura latinoamericana que con mayor ahínco indaga en la interlocución entre los discursos artísticos y otras relaciones de poder presentes en la cultura. Así, persiste en la novelística que cuestiona su propio proceso creativo como ocurre ampliamente en la literatura postmoderna. En todo caso, la reflexión de Donoso con respecto a las estructuras de la ficción no deriva en un materialismo narrativo distanciado del mundo extratextual. Inicialmente, en cambio, una reflexión sobre los modos que estructuran el quehacer artístico: la relación entre la realidad y los límites del lenguaje; la búsqueda de la racionalidad e irracionalidad y los modos de su articulación; la reflexión sobre la ficción como un juego de poder y la búsqueda de una forma de resistencia en la ficción. La

**EL JARDIN DE AL LADO:  
CARNAVALIZACION DEL IMAGINARIO  
UTOPICO DE LA MODERNIDAD**

*Estoy muy poco convencido de la solidez de la personalidad humana. La personalidad humana es sólo una colección de disfraces y máscaras, nada más.*

José Donoso<sup>1</sup>

José Donoso es uno de los miembros del *boom* de la literatura latinoamericana que con mayor ahínco indaga en la interlocución entre los discursos artísticos y otras relaciones de poder presentes en la cultura. Así, persiste en la novelística que cuestiona su propio proceso creativo como ocurre ampliamente en la literatura postmoderna. En todo caso, la reflexión de Donoso con respecto a las estructuras de la ficción no deriva en un malabarismo narrativo distanciado del mundo extratextual. Implica, en cambio, una revisión de los dilemas que cruzan el quehacer artístico-literario, como son: la viabilidad y los límites del lenguaje, la interacción de lo racional e irracional y las mediaciones del referente social a través de la alternancia de sus múltiples discursos. Estos dilemas resaltan en tres novelas claves del escritor chileno: *El obsceno pájaro de la noche*

---

<sup>1</sup> George McMurray, "Interview with José Donoso", *Hispania*, núm. 58, mayo de 1973, p. 393.

(1970), *Casa de campo* (1978) y la que analizamos en este capítulo, *El jardín de al lado* (1981)<sup>2</sup>. Mediante la rearticulación discursiva de prácticas afines a la cultura carnavalesca, esta novela transgrede los poderes del imaginario utópico moderno y de la literatura proclive a ese imaginario. De este modo, el texto anticipa algunos rasgos literarios postmodernos que conformarán una tendencia significativa de la novelística chilena de los años ochenta y noventa.

Para una lectura de *El jardín de al lado* en esta perspectiva, consideramos el concepto de lo utópico no sólo como sinónimo de un mundo promisorio o de una remota posibilidad de compensación de nuestros deseos, sino también como una fórmula del 'deber ser', que replantea las tensiones claves de la cultura contemporánea implicadas en temas tales como: la libertad, el poder, la desigualdad, la democracia, la identidad, la ciencia y la estética<sup>3</sup>. A su vez, esta percepción de lo utópico requiere matizarse con el entendimiento de que, en vista de los desastrosos resultados de varias utopías cerradas o realizadas (las cuales se basan en propuestas totalizantes que conllevan una visión restringida de la libertad)<sup>4</sup>, se han debilitado las nociones

<sup>2</sup> *El jardín de al lado* sigue a las novelas *Coronación* (1957), *Este domingo* (1966), *El lugar sin límite* (1966), *El obscuro pájaro de la noche* (1970), *Tres novelitas burguesas* (1973), *Casa de Campo* (1978) y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) y a dos volúmenes de cuentos, *Veraneo y otros cuentos* (1955) y *El charlestón* (1960). Después del texto que nos ocupa, Donoso ha publicado las novelas *La desesperanza* (1986), *Taratuta - Naturaleza muerta con cachimba* (1990) y *Donde van a morir los elefantes* (1995).

<sup>3</sup> Sobre la utopía y anti-utopía véase Krishan Kumar, *Utopianism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991 y *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987 y Fernando Aínsa, *Necesidad de la utopía*, Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 1990.

<sup>4</sup> Aínsa utiliza el término 'utopías cerradas' en *Necesidad de la utopía*, Op, cit.

más enraizadas del sujeto acerca de los cambios revolucionarios y el orden social<sup>5</sup>. Más aún, han surgido numerosas voces para enfatizar que al individuo le convendría distanciarse de los proyectos globales y las certezas histórico-ideológicas para reivindicar el temperamento anti-utópico, mediante el cual el sujeto experimenta cierto placer melancólico en la contemplación desencantada del espectáculo de reformas consoladoras o sueños colectivos abortados<sup>6</sup>. Asimismo, la lectura sugerida aquí precisa reconocer que la confrontación irresoluta entre lo utópico y su imagen especular distorsionada llamada anti-utopía, genera distintas proyecciones ideológicas sobre la condición postmoderna cuyos gestos —filtrados por los medios de información— tocan incluso a países periféricos de Latinoamérica. Es relevante también para nuestra lectura tener en cuenta que la condición postmoderna se caracteriza, entre otras cosas, por una cultura diversificada en múltiples estilos, formas y discursos, donde cunde la duda sobre los poderes macrosociales, los ideales fundamentalistas con relación al progreso histórico, la racionalidad del sujeto y la fiabilidad respecto a las verdades autoritativas<sup>7</sup>. Además, nuestro análisis se suscribe a la idea de que uno de los recursos para incorporar a la escena artístico-literaria esos gestos postmodernos lo constituye la estética de la carnavalización, que hace unas décadas conceptualizara el des-

---

<sup>5</sup> Lawrence D. Kristzman, ed. *Michel Foucault, Politics, Philosophy, Culture*, New York, Routledge, 1988, p. 124.

<sup>6</sup> Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Op. cit., p. 100.

<sup>7</sup> Sobre los rasgos postmodernos tocantes a la cultura chilena y latinoamericana véase Bernardo Subercaseaux, "Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile (Aproximaciones a un registro)", *Nuevo texto crítico*, Vol. III, núm. 6, 1990 y Nelly Richard, "Latinoamérica y la postmodernidad", *Revista de crítica cultural*, núm. 3, abril, 1991.

tacado crítico ruso, Mijaíl Bajtín, y que se recicla con profusión en la literatura actual. Con este sistema de representación y categoría epistemológica (que trae ecos del carnaval tradicional en torno a la figura del rey y/o de otras autoridades), se ‘destronan’ simbólicamente las estructuras asociadas a la fase macrosocial del poder concatenado con los discursos monológicos esencialistas actuantes en distintos circuitos socio-culturales. Es decir, la carnavalización subvierte el mundo oficial-jerárquico adicto a las utopías cerradas al confrontarlo desde abajo a través de expresiones tales como la parodia, la ironía, el enmascaramiento, el rebajamiento y lo grotesco, las cuales contribuyen a perfilar la semiótica del mundo al revés que prolifera en la tradición del carnaval. En ese mundo al revés se convocan y ‘alaban’ formas de convivencia dialógicas y heterogéneas. En consecuencia, el permanente juego de destronamientos y alabanzas que se observa en la concepción carnavalesca, recalca las relaciones de poder entre las percepciones (movibles y circunstanciales) de lo utópico y lo anti-utópico. Estas relaciones constituyen uno de los ejes narrativos principales en torno al cual gira el relato que analizamos.

La trama de *El jardín de al lado* concierne a la historia de Julio Méndez, un escritor chileno, liberal, de 50 años, que se exilia en España (Barcelona y Sitges) después del golpe de estado que derrocó al gobierno de la Unidad Popular en 1973. Acompañan al protagonista su esposa, Gloria Echeverría y su hijo, Pato/Patrick, y comparte el exilio con varios chilenos y otros latinoamericanos: Adriazola, Katy Virini, Carlos y Ana María Minelbaum, entre ellos. El lapso narrativo básico de la novela comprende el verano europeo de 1980; y despegua cuando el exitoso pintor chileno, Pancho Salvatierra, invita a Madrid a Julio y Gloria para que le cuiden el piso y evitarles un verano “atra-

pados en el infierno de Sitges”<sup>8</sup>. En la residencia de Salvatierra, Julio reescribe una novela sobre el descalabro de la utopía social que fue la Unidad Popular. La primera versión de esa novela ya había sido rechazada por Núria Monclús, la editora catalana asociada con los consagrados del *boom* de la literatura latinoamericana, capaz de encumbrar o hundir a cualquier escritor y que aparece como una proyección carnavalizada de la Carmen Balcells del ensayo donosiano, *Historia personal del boom* (1972). En los inicios de dicho verano, el escritor se enamora de Monika Pinell de Bray, una joven aristócrata, casada, que frecuenta el jardín (y la piscina) de la mansión ubicada al lado del piso de Salvatierra; jardín que Julio contempla desde una ventana de su habitación temporal. El deslumbramiento que le produce esa condesita —según la llama el protagonista— incita a éste a experimentar nostalgias, deseos y transposiciones que lo ubican en la senda de un personaje carnavalesco y profundizan su obstinada vacilación entre el imaginario utópico y el temperamento anti-utópico. El clímax de la trama procede del rechazo por parte de Núria Monclús del nuevo texto del chileno. Tal incidente le provoca a éste un descalabro que lo lleva a su destronamiento carnavalesco en cuanto al superego de escritor que pretendía encarnar. En consecuencia, esta situación narrativa convalida los campos sígnicos en que se expande el verbo nuclear de la novela: fracasar<sup>9</sup>. Si adjudicamos dicho verbo al protagonista, podríamos establecer la acción principal en torno a

---

<sup>8</sup> José Donoso, *El jardín de al lado*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 11. Las siguientes citas se marcarán en el texto con el número de página en paréntesis.

<sup>9</sup> En *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca N. Y., Cornell University Press, 1980, Gérard Genette se refiere al concepto de verbo nuclear como la esencia de la acción básica en torno a la cual se dinamiza la historia de una narrativa, pp. 30-31.

la cual giran los ejes semántico-estructurales del relato: Julio fracasa en su intento de aprehender un lenguaje que recupere una experiencia política trascendente y que le ofrezca la posibilidad de adquirir una identidad estable y consoladora<sup>10</sup>.

La estructura externa de *El jardín de al lado* comprende seis capítulos de extensión semejante. Julio narra los cinco primeros y Gloria el sexto. De este modo, se vigoriza una relación de poder-resistencia en base a la figura carnavalesca del mundo al revés<sup>11</sup>. Cuando el lector se ha acostumbrado a considerar a Julio como el narrador básico que cuenta su propia historia, en el último segmento de la novela esta estructura se revierte y aparece Gloria no sólo narrando sus vivencias, sino supeditando y juzgando el discurso de Julio: "Estoy escribiendo esto a muchos kilómetros y muchos meses de distancia de esa noche en el Hotel El Minzah, después de la cual todo ha cambiado, y se ha vuelto, por decirlo de algún modo, al revés" (248). El fenómeno que se ha vuelto al revés es la focalización general de los hechos<sup>12</sup>. A saber, Gloria resulta ser la autora de una novela constituida por la narración de Julio, con lo

<sup>10</sup> En "*El jardín de al lado* o del exilio al regreso", *Cuadernos americanos*, Vol. CCXXXIX, núm. 6, noviembre-diciembre, 1981, Luciano Pérez Blanco sostiene que el tema central de *El jardín de al lado* es el fracaso.

<sup>11</sup> Sobre las relaciones de autoridad textual puntualizadas en *El jardín de al lado* consúltese Lucille Kerr, "Authority in Play: José Donoso's *El jardín de al lado*", *Criticism: A Quarterly for Literature and Arts*, Vol. 25, núm. 1, Winter, 1983.

<sup>12</sup> Más que una 'mirada' entendida como una percepción mecanicista y espacial, focalización implica planos espaciales, juicios, valores y perspectivas psicológicas e ideológicas. Comprende las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. Al respecto véase Mieke Bal, *Teoría de la novela*, Madrid, Cátedra, 1984.



cual se subvierte todo el proceso de autoridad textual que había impuesto aquél. Entonces, el cuerpo del relato en que Julio es narrador-protagonista se inserta en un doble marco ficticio; por una parte, el de la novela escrita por el autor real, José Donoso y, por otra, el de la creación de Gloria. Es decir, la voz narrativa del protagonista se transforma en una máscara verbal del personaje femenino que a su vez es máscara de otro sujeto. Una de las ironías principales al respecto es que la mujer, de posición supuestamente subordinada de acuerdo a los códigos y valores dominantes en los cinco primeros capítulos, emerge no sólo como una figura femenina que resiste al sujeto masculino, sino como el poder detrás del hombre que parecía controlar tanto el texto como a ella misma. La ironía aumenta cuando al final de la narración queda en evidencia que el relato de esos cinco capítulos —sobre los intentos utópicos de un autor chileno por escribir la “gran novela del golpe”— resulta en el texto de tono menor (de Gloria), aceptado por Núria Monclús para ser publicado en una importante editorial española.

En contraste con el texto que deseaba crear Julio, esta novela de Gloria pondera varios atributos anti-utópicos. Primero, no dramatiza la epopeya de una revolución sino que se refiere al fracaso y, con ello, a la esterilidad creativa de un autor que profundiza su crisis de identidad cruzada por obsesiones amorosas, drogas y el enmascaramiento con la presencia de otros. Como una de las constantes de esta crisis, aflora la mimesis de un individuo ambiguo, acosado por la mueca irónica de la realidad. Segundo, la persona que se había perfilado (según la focalización del propio Julio) como la menos apta para llevar a cabo una empresa de esta magnitud, escribe la novela que acepta la famosa editora. Queda implícitamente estipulada así una posible profanación de la dominante voz patriarcal que trae reso-

nancias del legislador, sabio o monarca de las utopías cerradas clásicas. Tercero, dicha creación conlleva un gesto anti-utópico al cuestionar el proceso de su propia escritura pues, como sostiene la crítica actual, cuando la literatura se denuncia a sí misma tiende a enfocar sus ambigüedades y paradojas<sup>13</sup>, con lo cual predispone al lector a la potencial desacralización de todo universo supuestamente diseñado para satisfacer los códigos fundamentales de cualquier utopía tales como el deseo, la armonía y la esperanza<sup>14</sup>. Conviene tener presente que, en contrapunto con dichos códigos, el fracaso de Julio va adquiriendo fisonomía durante el proceso en que él mismo denuncia su incapacidad de dominar ciertas estructuras del lenguaje, es decir, cuando reflexiona sobre los dilemas de su propia creación literaria. Este proceso autorreflexivo de desenmascaramiento cundirá en el capítulo sexto, en el cual Gloria y Núria revisan los aciertos y debilidades de la novela aceptada para la publicación y aprovechan parte de sus reflexiones para mejorar el final de dicha obra.

En un contexto más amplio, la crítica cultural que formula esta novela funciona como contratexto de las macro-perspectivas ideológicas modernas; las cuales engarzan con los proyectos de redención humana basados en el culto irresoluto a la razón, el flujo progresivo del devenir histórico y el substrato espiritual hacia una meta superior y traen ecos de las utopías cerradas<sup>15</sup>. En este derrotero, la novela instiga la duda con respecto al autoritarismo y los

---

<sup>13</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 157.

<sup>14</sup> Kumar, *Utopianism*, Op. cit., p. 19.

<sup>15</sup> Las líneas motrices del progreso y la modernidad tienen sus raíces en los utopistas del Renacimiento tales como Tomás Campanella (1568-1638), Tomás Moro (1478-1535) y Francis Bacon (1561-1626). Estas líneas inciden en el proyecto de emancipación colectiva de la

proyectos tradicionales de resistencia a éste, los cuales operan con vehemencia en Chile durante los años setenta y principios de los ochenta<sup>16</sup>. Nos referimos a los proyectos que exigen una creatividad con trascendencia en la reconstrucción de símbolos nacionales de recongregación democrática de una sociedad que ha sufrido desintegraciones no superadas<sup>17</sup>. En lugar de ponderar la reconstitución de una utopía social frustrada —según el término de Fernando Aínsa—, el sustrato ideológico de *El jardín de al lado* sostiene un destacado correlato con el microdiscurso de la carencia y la desesperanza que enfatiza el lado oscuro e irrisorio de la naturaleza humana, como es típico en el temperamento anti-utópico. Esta percepción se matiza mediante el rescate minimalista de una existencia posible como sería el placer estético. Al respecto sostiene el protagonista: “Después de todo lo que me ha pasado es muy duro darse cuenta que me interesa más la música de piano del romanticismo y las novelas de Laurence Sterne que tener razón en cualquier campo que sea” (116). No obstante, la focalización desesperanzada de Julio problematiza también la posibilidad de esta utopía personal suya, con lo cual la

---

Revolución Francesa y la Revolución Industrial e inspiran posteriormente el complejo utópico de sociedades tan dispares como la norteamericana y la soviética.

<sup>16</sup> Al considerar el oficialismo autoritario chileno y su rediagramación de los conceptos del progreso y lo moderno, aludimos a una visión del estado autoritario que en nombre de la reorganización utópica y mesiánica del conjunto de la sociedad, después de 1973 promovió el criterio de eficiencia en base a las leyes del mercado; así, controló el espacio público, restringió varias organizaciones sociales, censuró la comunicación masiva y fiscalizó la producción cultural. A la vez, el régimen autoritario encarceló, torturó, relegó, exilió e hizo desaparecer a miles de personas.

<sup>17</sup> Hernán Vidal, ed., *Fascismo y experimentación literaria: Reflexiones para una canonización*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1985, p. 196.

resistencia que ofrece a la precaria cotidianidad resulta efímera y ambivalente. Entre otras alternativas, esa resistencia podría activar la aceptación de la creatividad como una fuerza transgresora de los poderes oficiales o como un modo de evasión frente al peso de lo real.

Con este tipo de disyuntivas, la narrativa donosiana se adentra en las arenas movedizas de lo inasible, donde la indagación cultural convive con las paradojas de una identidad siempre traslativa, propia de la experiencia carnavalesca. A través del discurso de la máscara que alterna entre el sujeto único al múltiple, emana la transgresión a la ley del individuo como ente racional y unificado en un 'yo' esencial. Los primeros indicios en este sentido surgen cuando Julio codifica a los individuos y las cosas con imágenes culturales y de ensueño<sup>18</sup>. Por ejemplo, su esposa se le aparece como la Odalisca de Ingres, Bijou es Rimbaud o el Virgilio perfecto, percibe el jardín de al lado como la casa materna que añora y justifica la afición al alcohol de él y Gloria con Hemingway, Styron, Scott Fitzgerald, pues "sus novelas suceden todas en bares, con gente mucho más borracha que lo que Gloria o yo jamás en nuestra vida hemos estado" (101-102). Junto con estos disfraces con que el protagonista reviste la cotidianidad y su personalidad, surgen momentos en que se siente monstruoso, con lo cual da un paso más en el campo semántico de lo anti-utópico, pues el sentir que se lleva una máscara monstruosa y que se habita un mundo monstruoso es una de las metáforas más recurrentes de la anti-utopía. Son sintomáticos al respecto los parlamentos ajenos que Julio rememora y que reflejan su propio estado anímico: "O saltamos todos por

---

<sup>18</sup> Rosemary Giedorfer Feal estudia la relación de *El jardín de al lado* y el arte en "Veiled Portraits: Donoso's Interartistic Dialogue in *El jardín de al lado*", *MLN*, Vol. 103, núm. 2, March, 1988.

el aire con una bomba de treinta megatones —dice Katy— o seguimos siendo los típicos exiliados zarrapastrosos que no tenemos la más puta idea para dónde nos lleva todo este quilombo...” (206).

Algunos indicios más explícitos del cruce de lo racional e irracional que pone en tela de juicio la entidad estable del sujeto, se aprecian cuando el protagonista muestra una ansiedad carnavalesca por traspasar sus límites mentales y corporales para “convertirse en otro” (240). Quisiera, por ejemplo, invertir la norma familiar y transmutarse en su hijo: “yo no puedo trasponer el espejo y vivir al revés, como ellos, tal vez como Patrick” (241), se queja el escritor. También, su deseo de enmascarar las carencias del presente para soportarlo, cobra vida mediante un impulso de sesgo homosexual, insinuado al pretender desdoblarse en el joven Bijou, hijo de chilenos exiliados en Francia:

Entré con el muchachito en la estrecha cabina: su talle delicado quedó perturbadoramente junto al mío y además consciente de estarlo [...] De repente comprendí —le comenté a Carlos— que no era tan sexual mi atracción por Bijou, sino otra cosa, un deseo de apropiarme de su cuerpo, de ser él, de adjudicarme sus códigos y apetitos, mi hambre por meterme dentro de la piel de Bijou era mi deseo de que mi dolor fuera otro, otros que yo no conocía o había olvidado; en todo caso no mi código tiránico ni los dolores que me tenían deshecho (84).

Además de querer transferirse en Patrick y Bijou, Julio muestra otra faceta de sus deseos de metamorfosis al intentar probarse la máscara del guapo-feo, un amante de la condesita: “quisiera meterme dentro de él, ser él [...] sí, ser él para cambiar mis códigos y problemas [...] sí, borrar mis huellas y huir en busca de otro *superego* o, mejor, ningu-

no, sólo el placer” (106). En estos casos de alteridad o de “vértigo por dejar de ser quien soy” (237), el protagonista representa constantemente un libreto escrito para otro, con lo cual se obliga a una existencia definida por los códigos carnavalescos de lo inasible o del “aplazamiento” (237), que lo distancian del código utópico del placer simbolizado especialmente en la posibilidad de escribir esa obra que lo lanzaría al estrellato.

A la vez, Julio extiende sus expectativas de alteridad personal a una metamorfosis de carácter cultural que enfatiza las trizaduras de su identidad y, si extrapolamos, alude al individuo inmerso en la cultura de sesgos postmodernos. El personaje confirma sus impulsos carnavalescos al transgredir los límites y normas de la supuesta racionalidad de que forma parte como intelectual y opositor del régimen dictatorial: “sí, estoy dispuesto a despojarme de mi traje occidental, que dejaré aquí, con mi mujer y mi fracaso” (243). Si consideramos la cultura como el espejo en que se miran los pueblos, en el sentido de una matriz de reflexión colectiva sujeta a la lucha de interpretaciones, al referirnos a la época considerada básicamente en *El jardín de al lado* deberíamos hablar de un espejo trizado, pletórico de ideologías atomizadas y proyectos fragmentados<sup>19</sup>. Pues —como diría Michel Foucault— en ese espejo ya no se refleja fácilmente la imagen lisa y quimérica de nuestras utopías ni tampoco la supuesta identidad estable del sujeto<sup>20</sup>. De esta forma, cualquier alteridad o relativización carnavalesca de algún aspecto de ese “espejo donde se miran

---

<sup>19</sup> Para un análisis sobre este enfoque de la cultura véase José Joaquín Brunner, *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, FLACSO, 1988.

<sup>20</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno Editores, 1977.

los pueblos”, multiplicará las imágenes de destronamiento y fragmentación con respecto a las certidumbres sobre la personalidad humana y todo orden hegemónico totalizante<sup>21</sup>. Esta situación se articula a veces de una forma explícita por intermedio de distintos personajes: “No sos la única que perdió su norte querida, todos, cada uno a nuestra manera...” —Katy le comenta a Gloria—; luego, Julio afirma: “a mí se me ha achicado el mundo, y la visión se me ha hecho minúscula, subjetivísima” (204-205).

La transgresión de las normas culturales y la supuesta racionalidad del sujeto adquiere mayor dinamismo en el epicentro típico del carnaval, correspondiente al espacio público representado en *El jardín de al lado* por el Zoco de Tánger. Este aparece poblado con una diversidad de grupos que exponen sus máscaras y excentricidades, conformando así un territorio adecuado —parafraseando a Bajtín— para la praxis carnavalesca consistente en la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y en la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana<sup>22</sup>. En consecuencia, lo

---

<sup>21</sup> En *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaithersburg, MD, Ediciones Hispamérica, 1983, Ricardo Gutiérrez Moaut se refiere de la siguiente forma a esta relación especular del carnaval y la cultura: “Es importante reiterar que el contenido del carnaval es una imagen ya existente en la cultura, ya sea el poder del rey (que se rebaja), el lenguaje sagrado (que se profana) o el decoro (que se subvierte), por lo cual es lícito hablar metafóricamente de una relación especular entre el carnaval y la cultura. El espejo no sólo duplica sino que invierte o deforma. El carnaval nunca reproduce a la cultura tal como la encuentra sino que practica una de las dos operaciones especulares sobre ella: la inversión constituye la parodia y la deformación constituye el grotesco, ambos modos de significación que Bajtín fundamenta en el carnaval” (p. 28).

<sup>22</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, S. A., 1971, p. 20.

primero que Julio alaba de ese lugar es su potencial para el florecimiento de instancias democráticas aunque sea de modo parcial y momentáneo, como es común en la cultura del carnaval; al respecto el protagonista afirma: "Núria Monclús, Marcelo Chiriboga, tienen aquí el mismo poder que yo, y se igualan nuestros derechos" (236). Por lo tanto, entre muchos turistas, mendigos, artistas, comerciantes, prostitutas y delincuentes que habitan el Zoco de Tánger, el personaje central procura con mayor vehemencia carnavalesca desprenderse de sus "códigos tiránicos" (84) y "trasponer el espejo y vivir al revés" (241) no sólo a nivel mental sino práctico:

Encontraré al mendigo que de ahora en adelante seré yo porque le meteré un cuchillo por donde se le escapará el alma, de la cual me apoderaré cargándolo con la mía llena de lacras y ansias y esperanzas y humillaciones. Y quedaré desposeído, a salvo de todas las depredaciones [...] yo permaneceré fuera de la lucha y de la historia (246).

La percepción de sesgo anti-utópico con respecto al sujeto comprendida en este parlamento abre paso al campo semántico propicio para la desconstrucción 'desde abajo', según la praxis carnavalesca, de algunos discursos utópicos de la modernidad que se caracterizan, entre otras cosas, por ser jerárquicos, hegemónicos y emblemáticos.

Por ejemplo, en el telón de fondo referencial de *El jardín de al lado* se perfila el discurso nacionalista autoritario, que adquiere rango oficial en Chile a partir de 1973. Esta forma discursiva otorga fuertes connotaciones utópicas a conceptos y signos tales como la bandera, el orden, los héroes de la patria y la identidad nacional. Se sostiene en base a dos ejes ideológicos claves, como son la doctrina de la seguridad nacional, basada en la represión, que enfatiza la existencia de un enemigo interno representado en el país



por el izquierdismo; y la doctrina de mercado, que inculca el consumo y el logro económico como la fundamental motivación humana<sup>23</sup>. Nuestra novela alude oblicuamente al autoritarismo al relacionarlo con los “códigos tiránicos” (84) que impulsan al protagonista a la aventura literaria que lo lleva al despeñadero. Además, el texto impugna al discurso autoritario al representar las lacras del exilio y al revisar —desde la nostalgia, la desesperanza, la apatía, la mofa, etc.— otros discursos de la episteme moderna como el liberal constitucionalista y especialmente el populista. Discursos que dieron lugar a la racionalización y a la preparación de una catástrofe política y cultural que a partir de 1973 interrumpiría por mucho tiempo los circuitos semánticos del entendimiento y la socialización en Chile<sup>24</sup>. El primero pertenece a la tradición conservadora democrática de este siglo, y se relaciona con el padre del protagonista y las añoranzas de éste por un pasado semi-aristocrático. El segundo fructificó durante los años 60 y 70, llegando a su punto álgido en el gobierno de la Unidad Popular que resultó en la más significativa utopía social frustrada del Chile moderno. El paradigma populista es representado en la novela por los intelectuales, los políticos y los artistas que hasta los 80 se mantenían aferrados a planteamientos de izquierda anti-dictatoriales, como es el caso del chileno Adriazola. Este es un pintor de murales revolucionarios que en el exilio pretende pasar por un importante opositor del régimen pinochetista. Fustiga a los intelectuales que se

---

<sup>23</sup> Un estudio del autoritarismo se encuentra en José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile*, Santiago, FLACSO, 1981.

<sup>24</sup> En *Límites de la representación: La novela chilena después del golpe*. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1985, René Jara hace una lectura en dicha perspectiva de novelas tales como: *Coral de Guerra* (1979) de Fernando Alegría, *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende y la que discutimos en este capítulo.

mantuvieron en el país después del golpe de estado y no muestra ningún respeto por los opositores del régimen militar que quieren regresar a Chile después de sufridos años de exilio.

Este intransigente partidario del paradigma populista es carnavalizado con las más persistentes figuras del rebajamiento y lo grotesco a que acude el texto. La mayor parte de la burla irónica y las descalificaciones directas que se desprenden de este rebajamiento van dirigidas a la personalidad de Adriazola. Por ejemplo, en una fiesta de exiliados, Carlos Minelbaum se refiere a Adriazola afirmando que “se me vino disfrazado de no sé qué cosa, con un cordobés y un ponchito muy mono que no le alcanzaba a cubrir ni el ombligo...” (43). Por su parte, Julio declara que el “pintor chileno, debido al bochorno y la humedad, se había despojado de su atuendo folklórico: los hilos de su tanga se perdían entre los rollos del vientre que, debido a su propio peso, caían cubriéndole el sexo de modo que parecía totalmente desnudo: un buda gárrulo y mentiroso con un vaso de vino en la mano” (49-50). Luego, con un estilo carnavalesco más directo se deshumaniza al sujeto portador de una retórica anti-fascista y anti-imperialista de manual (53): “Más allá Gloria murmuró que Adriazola era un cerdo” (61). Entonces, como es típico en la praxis carnavalesca, con la caracterización directa e indirecta (de Adriazola en este caso) se ataca al portador del mensaje para desautorizar —mediante un juego de alusiones— el mismo mensaje que representa.

Este tratamiento irreverente dado al militante de convicciones supuestamente más sólidas en los círculos que frecuentan los Méndez, alcanza la problemática del retorno a Chile; la cual es despojada de la heroicidad y el dramatismo que por varios años le imprimió el discurso anti-pinochetista del exilio. Por una parte, había gente como

Adriazola que consideraba el regreso a la patria como una traición a la causa de la libertad, mientras que otros estimaban el retorno como una alternativa del militante para reincorporarse a la lucha revolucionaria. Frente a esta perspectiva, que tiene como perfil ideológico el gran deseo de recuperar la utopía social frustrada, aparecen muchachos como Bijou y Patrick, a quienes tal retórica (y también la fascista) les resulta ridícula, desfasada de lo real y, en definitiva, de mal gusto. Con algunas variantes, Julio recicla las actitudes de los jóvenes, ya que con su máscara de ideólogo arrepentido sugiere que para él la retórica populista también ha dejado de tener la fuerza de persuasión de antaño. En cuanto a la polémica del retorno, llega a sostener que el individuo “no vuelve a un país, a una raza, a una idea, a un pueblo: uno —yo por lo pronto— vuelve a un lugar cerrado y limitado donde el corazón se siente seguro” (169). Estas expresiones intimistas, de reflujo a lo privado, funcionan como una mueca de incredulidad que resiste al discurso utópico del poder, preocupado con la exhortación y coerción en el espectro de lo colectivo, como se cristaliza en las utopías cerradas. Traen ecos del temperamento anti-utópico en el sentido de que éste —como indica Krishan Kumar— siempre ha preferido los pequeños detalles de la vida diaria sobre las nebulosas abstracciones, las tareas inmediatas sobre los planes a largo plazo<sup>25</sup>.

La relativización del paradigma populista también se extiende a la excesiva jerarquización y solemnidad de la perspectiva con que se asimilaba simbólicamente el período de la Unidad Popular y los primeros años del Chile de la dictadura. En el presente narrativo básico, el disfraz “de los grandes pronunciamientos ideológicos” (66) contestatarios al régimen militar comienza a deshilarse: “la expe-

---

<sup>25</sup> Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Op. cit., p. 103.

riencia heroica iba palideciendo, los lazos con aquellos que tuvieron experiencias de parecido rango se iban soltando, su heroicidad misma se tornaba cuestionable, ironizable” (32). Este desmontaje de la ideología se funcionaliza cuando proliferan las incertidumbres personales y familiares de los partidarios de la mencionada utopía social frustrada. Al respecto, Julio insiste: “Crecieron nuestros hijos con problemas de identidad, con problemas de padres separados, de familias deshechas, de ideologías reexaminadas, de desilusión general, de dispersión, de derrota” (33)<sup>26</sup>.

Esta crisis de valores y certezas aparece en primera instancia cuando la relación familiar de los Méndez se entrapa en el rebajamiento grotesco. Parlamentos como el siguiente ilustran esa relación: “—No necesitas darme excusas —me responde Gloria, desvistiéndose al otro lado de la cama—. Te aseguro que nada puede entusiasmarme menos que lamer de arriba abajo a un intelectual que ha pasado los cincuenta” (150). En otro momento, la “Odalisca” le aclara lo siguiente a nuestro héroe: “—¿A ti...? ¿Quién cresta va a tratar de seducirte a ti, pobre ave, si ni siquiera eres capaz de cortar el cordón umbilical con tu mamacita, el niño lindo, el hijito menor pero guatón y con olor a viejo co-

---

<sup>26</sup> Esta tendencia de representar estéticamente el desgaste de la espectacularidad del caso político chileno a partir del golpe militar, tiene el carácter de pionero en *El jardín de al lado*. Tal propuesta adquiere mayor resonancia en la ficción narrativa durante los años posteriores a la publicación de dicha novela. En “José Joaquín Brunner, el gran renovador”, entrevista de Pickett. L. Axel publicada en *Hoy*, núm. 724, 3 al 9 de junio de 1991, diez años después de la aparición de la novela de Donoso que discutimos, Brunner se refiere del siguiente modo a la desdramatización de la política: “Estamos en pleno proceso de redefinición del papel de los políticos en la sociedad chilena que en parte trae una pérdida de dramatismo en la política [...] La política en las sociedades modernas tiende a ser bastante más especializada, sin grandes momentos de espectacularidad”, p. 15.

chino?" (174). Para recalcar la ironía que pulsán estos segmentos, basta reiterar que los epítetos como guatón y cochino son adjudicados a quien se desvive por transformarse "en un escritor de éxito tan sensacional como Marcelo Chiriboga o García Márquez" (30) para "crear algo realmente bello" (34). Con esto, resalta aún más el rol carnavalesco del protagonista, pues encarna una inversión paródica degradada de la imagen clásica de superestrellas atribuida a los escritores del *boom*<sup>27</sup>.

En torno a estas tensiones familiares se va revelando la faceta ideológica, fisurada y ambigua de Julio; la cual puntualiza algunas consabidas relaciones postmodernas correlativas también con lo anti-utópico. Por ejemplo, Julio alega: "No nací para héroe, ni siquiera para tener razón, lo que puede señalarme como un ser limitado y comodón, pero que le voy a ser: es lo que soy [...] Todo languidece, y pierde coherencia, y ya no soy capaz de transformar nada en teoría ni en acción que lo enmiende y lo explique todo" (116). Estos planteamientos sintetizan un desdén postmoderno por la 'verdad' de todo encuadre ideológico totalizante, lo que implica el abandono del compromiso con la historia colectiva y el reflujo a lo subjetivo e individual. En todo caso, la faceta ideológica del protagonista adquiere mayor densidad cuando se complementa con los datos provenientes de la afinidad y asociación de éste con otros personajes cercanos a los Méndez.

Bijou, por ejemplo, es el personaje que evoca con mayor transparencia algunas de las actitudes iconoclastas a las cuales por momentos se adhiere Julio de manera más compleja y contradictoria. Bijou es un adolescente desterrido

---

<sup>27</sup> Jean Franco utiliza el concepto 'autor superestrella' en "Narrador, autor superestrella: La narrativa en la época de la cultura de masas", *Revista iberoamericana*, núm. 47, 1981, pp. 114-115.

torializado, es decir, "ajeno al exilio y a su patria"<sup>28</sup>. Rechaza con desparpajo la severa connotación que muchos chilenos y latinoamericanos le dan a conceptos tales como la militancia política (de cualquier tendencia), la consecuencia ideológica y la patria. En suma, como típica figura carnavalesca, se ríe de todo tipo de autoridad. Encarna a su vez una metáfora del mundo del desarraigo, donde el concepto de crisis, convertido casi en un lugar común, penetra todos los ámbitos de la cultura. En este desdén por todo lo relacionado con el macrodiscurso del poder, Bijou se perfila como un personaje bastante adaptado a ciertos rasgos predominantes de la cultura de gestos postmodernos. Simboliza así una de las posibles proyecciones compensatorias que palpitan en el protagonista cuando éste ve abortada sus más caras utopías personales y colectivas. Esto último queda insinuado en el siguiente segmento reflexivo a cargo de Julio, en que expone su atracción por Bijou cuando se encuentran en el Rastro de Madrid:

no resisto la fuerza de la multitud maloliente que me impulsa hacia él porque quiero ser él, quiero vestir sus harapos y su suciedad de Rimbaud y sentirme 'bien dentro de mi piel', como diría él traduciendo del francés, aquí en este mundo que para él es coherente, pero que para mí es un caos, porque me doy cuenta de que para mí el único mundo coherente es el del fracaso, y este niño no ha fracasado, ya que se hurta del fracaso de sus padres, rechazándolos cuando lo invitan a compartir el mundo de la derrota política, tal como Pato rechaza mi idéntica invitación cuando le digo: 'éstos son los años que nos ha tocado vivir y tienes que aguantarte, mala cueva, qué le vamos a hacer...' (127-128).

---

<sup>28</sup> Alejandro Bernal, "La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado* de José Donoso", *Inti*, núm. 21, primavera, 1985, p. 56.

Otro elemento de resonancia postmoderna asociado al adolescente son los espacios de suma heterogeneidad en que se desenvuelve con todo desplante: “acogieron a Bijou acentos catalanes, expresiones de afecto en alemán, inglés, francés, de aprecio o admiración con cadencias mesetarias, colombianas, cubanas, chilenas, argentinas: un coro cosmopolita hilarante y ruidoso pronto rodeó a Bijou” (79). A este elemento habría que agregar lo lacónico y descaradamente anti-utópico del muchacho en cuanto a su visión del mundo y la manera en que la expresa. En efecto, cuando Adriazola lo regaña por sus actitudes despreocupadas, exigiéndole en forma categórica que participe en el ‘deber ser’ de “un ambiente de trabajo, de compañerismo entre gente joven con ideales”, Bijou responde lisa y llanamente: “A mí no me gustan los jóvenes con ideales” (60). Esta afirmación, reiterada explícita o implícitamente en distintos segmentos narrativos, destrona el concepto tradicional del macrocompromiso político latente en la cultura chilena extremadamente ideologizada en especial durante los años setenta y principios de los ochenta. En otras palabras, Bijou simboliza la interdicción de esa clase de compromiso que interpela nuestros mayores proyectos utópicos del deseo y la razón, promotores de las pasiones de lo que queremos llegar a ser. De esta forma, por intermedio de Bijou y su discurso nómada, se funcionaliza esa relativización hiperbólica que alcanza su clímax en la postmodernidad.

La visión de mundo de Bijou —que atrae a Julio— tiene una versión más moderada en Pancho Salvatierra. Este artista triunfador pertenece a la misma generación de personajes adultos cuya memoria sigue inmovilizada en el tiempo de la derrota del proyecto social utópico, como son los padres de Bijou y Patrick. Sin embargo, Salvatierra no se deja arrastrar mucho por la severidad de los acontecimientos históricos; con una supuesta actitud ‘a-política’, toma

distancia de las rencillas ideológicas en que se embarcan los chilenos. Incluso, visualiza con cierta liviandad las dicotomías políticas de los años setenta y del presente básico de la narración. Por ejemplo, en un diálogo telefónico con Julio, juzga de una manera burlesca-irónica los últimos días de la Unidad Popular y los inicios del gobierno militar:

Y no torturaron a nadie. Puras mentiras. No es cierto, Julio: Chile era un arsenal de armas cubanas y soviéticas antes del golpe. Bueno, bueno, cortémosla mejor, no discutamos sobre estas latas, como todos los chilenos. Además, después de veinte años afuera ya no tengo idea de quién es quién en la política chilena. Dime, la Gloria, por ejemplo, ¿encuentra sexy al Cardenal?... (20).

Con la actitud de Salvatierra se marca un nuevo contrapunto entre el discurso ideológico hegemónico y todo lo distanciado del fervor político. Aunque el protagonista se molesta un tanto por la frivolidad de Salvatierra, reserva sus comentarios más insidiosos para el dogmatismo de Adriazola. Así, mientras se pone en boca de Adriazola la afirmación —una especie de “vómito vitriólico”, según Julio— de que un artista tiene que ser “primero y antes que nada, una voz indignada ante las injusticias cometidas contra el pueblo que sufre” (15), el narrador afirma que en “el mundo de Pancho, en cambio, las cosas son ingravidas, gratuitas: carecen de historia, de causas, de futuro de modo que las fortunas pueden ser tan repentinas como efímeras” (15). Podría sostenerse, además, que el interés prevalente de Salvatierra por una estética descontaminada de grandilocuencia política, se acerca a la idea del sujeto adulto más adaptado a las nuevas condiciones propuestas por la cultura postmoderna que se distancia de los discursos políticos totalizantes.

Como complemento de la impugnación que se hace



a la autoridad de los discursos modernos, en *El jardín de al lado* también se problematizan ciertos rasgos tipificados del *boom* literario latinoamericano tales como la excesiva complejidad estructural, las ambiciones totalizantes y la insistencia en temas utópico-míticos. Las tentativas del protagonista de penetrar los círculos del *boom* dramatizan lo anteriormente señalado, con lo cual se desnaturaliza en parte la percepción idealizada con que se percibe a esos “falsos dioses” (13) identificados en la ficción con los nombres de Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Marcelo Chiriboga. Como hemos indicado, en contrapunto con su temperamento anti-utópico, el protagonista desea desdoblarse en una de esas lumbreras para escribir la gran novela que de él “debe esperar tanto Chiriboga como Adriazola” (146). Adicionalmente, quiere responder a los críticos y a los adoradores del *boom* en Chile, quienes rasgan vestiduras manifestando: “dónde se escondía el Vargas Llosa chileno; cómo era posible que en un país como el nuestro no tuviera un representante en el vilipendiado *boom*” (35). No obstante, el anhelo de Julio de convertir en realidad su “derecho al salto hacia la trascendencia y la salvación” (35), conlleva una resolución irónica al mejor estilo carnalesco y anti-utópico. Aparte del rechazo directo que el escritor recibe de las autoridades literarias del momento, esta resolución se prefigura con la “bajada a los infiernos”, insinuada mediante la visita nocturna de Julio a “esas callejuelas malévolas donde todo es posible”, localizadas en el Zoco de Tánger (242). Allí toma lugar la mayor fórmula del destronamiento o “simulacro de muerte” (75) del protagonista, después de comprobar nuevamente que era “triste sentirse humillado al reconocer la derrota en sus manos, culpable y vulnerable por el odio y terror que la Monclús me inspiraba” (30). Como infaltable ingrediente de esa bajada a los infiernos,

la caída del novelista chileno la precipita un ser casi diabólico, representado así —según la focalización carnavalesca del protagonista— por Núria Monclús:

Tuve que recurrir al recuerdo de las leyendas innobles que circulaban alrededor de ella —su avaricia, su frialdad, su oportunismo— para apaciguar mi furia, lo que me hizo sentirme aún más débil y más humillado por tener que hacerlo con esta mujer de tan numerosos ángulos, pero que al mundo de los débiles como yo sólo mostraba su carnívoro sadismo (30).

Ahora bien, el cuestionamiento de la excesiva complejidad estructural de la novelística del *boom* proviene de las propias reflexiones del protagonista, un tanto más reposadas que las recién indicadas, pero no exentas de tintes carnalescos:

me establecí con mi mujer y mi hijo de diez años en Barcelona, sede de las grandes editoriales españolas y sobre todo de Núria Monclús, legendaria capomafia del grupo de célebres novelistas latinoamericanos en ese momento todavía respetados con el mítico nombre del *boom*, esa literatura con alardes de experimental que ahora no interesa mucho a las generaciones que miran más allá del puro esteticismo (44).

Este fragmento evoca una crítica velada a novelas tales como *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa o *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. En la primera se funden puntos de vista distintos al usarse varios tiempos verbales en la misma frase. Así, el lector tiene que lidiar con unas cien páginas de complejas estructuras narrativas antes de compenetrarse de algunos sentidos claves de la obra. La segunda corresponde a un texto de más de ochocientas páginas, impregnado de densas imágenes surrealistas, donde toda posibilidad de resolución respecto a la indagación totalizante sobre la cultura hispánica se complica por la pluralidad de narradores y multiplicidad de puntos de vista.

A pesar de las irritaciones de Julio con respecto a la narrativa de esos escritores coronados con la aureola del triunfo, siempre mantiene el anhelo picaresco de arrimarse a los buenos, es decir, de pertenecer a la "mafia" del *boom*. En los parámetros de nuestra discusión, esta actitud ambigua del personaje central se explica en el sentido que la anti-utopía es la corriente de pensamiento social más fuerte en los tiempos actuales. Sin embargo, el temperamento anti-utópico, que en varias instancias encarna Julio, sigue pagando tributo a la utopía, pues la anti-utopía destaca el persistente problema de cómo el sujeto contemporáneo percibe la utopía. Nuestro personaje, entonces, deambula en la cuerda floja tendida entre las constelaciones utópicas y las arenas movedizas anti-utópicas, reiterando ese sentido de identidad traslativa que asoma constantemente en la narrativa donosiana. Sentido que ofrece una correspondencia, primero, con los dilemas de la propia escritura y, segundo, con la indeterminación de gestos postmodernos.

Con la intervención de Gloria, aparece un intento de destronamiento más oblicuo de algunos códigos narrativos y temas del *boom*, que lleva al pináculo a la novela moderna con *Cien años de soledad*. Gloria recalca la estulticia implicada en aferrarse a un canon literario casi copado por cuatro o cinco lumbreras y deja en evidencia el naufragio artístico de Julio cuando ella toma a su cargo toda la narración. Esta narradora indica que los días de aquél en las cárceles de la dictadura "en sus manos de escritor endeble no dejaron otra huella que una vaga crónica de la injusticia" (258). Luego, nos remite al juicio de Núria Monclús sobre el intento creativo del protagonista: "ninguna editorial quiere comprar una novela mediocre que describe una parte de cierta tragedia, que sólo para muy pocos no está pasada de moda" (258-259). Para esta editora especialista en el mercado postmoderno de mensajes, se ha agotado la

utopía del sentido mesiánico del escritor capaz de rescatar un material literario solvente de los grandes conflictos colectivos. No sólo le niega esa posibilidad a Julio, lo que podría justificarse por la aparente mediocridad de éste, sino que la capomafia simplemente no está interesada en novelas de alabanzas a revoluciones sociales, con héroes de convicciones o buscadores de grandes utopías. Prefiere una novela que saque de la "exaltación política" a una autora como Gloria para que acepte un tono menor, distanciado de los amplios espacios y conflictos socio-culturales (262).

Esta inclinación de la editora catalana ya la había sugerido el mismo protagonista al ponerse la máscara de melancólica resignación. Esto se observa en el siguiente parlamento que, para mayor ironía, proviene de unas palabras de la máxima figura literaria hasta el presente narrativo, que Julio ha querido primero emular y más tarde destronar con la burla y el descrédito:

Leí en alguna parte que Marcelo Chiriboga afirmaba eso, que me pareció frívolo en ese momento de pura lucha política, pero que ahora comprendo y admiro, porque ha palidecido el sentido de misión por el que yo entonces abogaba como único fin de la literatura: queda este jardín despoblado para una luminosa inquisición (159).

El mismo Julio clarifica esta idea al afirmar que: "La gran novela no ha sido jamás una novela de convicciones, ha sido siempre la novela del corazón" (168). A final de cuentas, a través de varias voces y mascaradas se va proponiendo la reordenación del canon estético-literario en una nueva farándula que acepte la diferencia y responda a la rotación de signos; signos que en el presente narrativo básico se distancian un tanto de ese tono mayor propicio para la proyección literaria de las utopías colectivas consoladoras.

Con toda esta reflexión sobre los sistemas de poder y

el canon estético-literario que pulsa *El jardín de al lado*, se puede proyectar un correlato de la ficción de José Donoso con la narrativa desarrollada en Chile desde los años ochenta hasta el presente (mediados de los noventa). Los creadores de la llamada nueva narrativa chilena (Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra, Diamela Eltit, Martín Faunes, Alberto Fuguet, Arturo Fontaine Talavera, Carlos Franz, entre otros) reconocerán en la literatura donosiana un referente difícil de soslayar. En los modos de representación en que incursionan estos autores se insertan de una manera más generalizada tendencias tales como: la distancia de la visión del arte como fuerza de redención social, la metaficción y el uso frecuente de la parodia de otros sistemas de representación, el énfasis en la transformación de la realidad en imágenes, el trato irreverente de los macrodiscursos socio-culturales, el desdén por el exotismo y el realismo mágico, la tentativa a desdibujar los límites de la cultura popular y la cultura ilustrada y el desencanto con los poderes oficiales. Ahora bien, estos postulados dan lugar a algunas de las estrategias escriturales que Núria Monclús —encantadora, generosa y sensible, según Gloria (247) y una hija de puta, según Julio (16)— estaría dispuesta a apoyar, como lo comprueba al aceptar para la publicación el texto de Gloria. Con esta actitud, irónicamente, la “mercenaria catalana” (29) comenzará a destronar a sus propios monarcas literarios del pasado, distanciándose del tipo de literatura de tono mayor que anteriormente había alabado.

En síntesis, con *El jardín de al lado* asistimos a un espectáculo carnavalesco cuyo protagonista, en lugar de alcanzar la utopía de escribir una trascendental novela de convicciones, se enamora de una joven aristócrata, añora la vieja casona materna, se apropia de fragmentos de identidad de otros y rememora la democracia parlamentaria desaparecida. A través del desarrollo de esta peripecia —acicateada por

“esa provincia extrañamente reglamentada que es el fracaso personal” (71)— el texto tensa la encrucijada de la creatividad literaria y cuestiona la fachada utópica del discurso político-social y estético de la modernidad. En este sentido, el mundo creado por José Donoso ficcionaliza la idea de que somos parte de una encrucijada de crisis cultural de gestos postmodernos, donde las múltiples racionalidades difícilmente pueden ubicarse bajo un solo discurso triunfalista del poder, denominése éste esencia y solidez de la personalidad humana, sublimación estética, progreso histórico, autoritarismo o populismo. Por último, el texto literario, al igual que la identidad individual y social, se reconfirma como el espacio ambivalente en que se intersectan diversos discursos en un constante proceso carnavalesco de destronamientos y alabanzas.

## ARDIENTE PACIENCIA: CARNAVALIZACION DEL DISCURSO NERUDIANO<sup>1</sup>

*Creo que en Ardiente paciencia funciona con plenitud mi propuesta estética, que es la dramatización concentrada de la tensión entre lo pequeño y lo grande, entre lo superficial y lo honda. También en esta prosa hay un elemento de despojamiento retórico en que el lenguaje es visto como espectáculo y no como un gesto enfático.*

## CAPITULO II Antonio Skármeta<sup>2</sup>

La idea de que todo está planteado y no existen los límites, griseños predomina en la literatura contemporánea. Se considera, entonces, que cada acto de escritura concierne a otros discursos culturales, con los cuales sostiene un intercambio dialógico-intertextual que activa múltiples relaciones de poder. Estas pueden conducir a un proceso paródico carnavalesco que fluctúa entre la denigración y la exaltación de lo parodiado<sup>3</sup>. Al respecto, Jonathan Culler

## ARDIENTE PACIENCIA: CARNAVALIZACION DEL DISCURSO NERUDIANO<sup>1</sup>

*Creo que en Ardiente paciencia funciona con plenitud mi propuesta estética, que es la dramatización concentrada de la tensión entre lo pequeño y lo grande, entre lo superficial y lo hondo. También en esta prosa hay un elemento de despojamiento retórico en que el lenguaje es visto como espectáculo y no como un gesto enfático.*

Antonio Skármeta<sup>2</sup>

La idea de que todo está planteado y no existen los textos prístinos predomina en la literatura contemporánea. Se considera, entonces, que cada acto de escritura concierne a otros discursos culturales, con los cuales sostiene un intercambio dialógico-intertextual que activa múltiples relaciones de poder. Estas pueden conducir a un proceso paródico carnavalesco que fluctúa entre la denigración y la admiración de lo parodiado<sup>3</sup>. Al respecto, Jonathan Culler

<sup>1</sup> Una versión de este capítulo se publicará en *Hispanic Journal*; revista editada por David A. Foltz en Indiana University of Pennsylvania (Indiana, U. S. A.).

<sup>2</sup> Guillermo García-Corales, "Entrevista con Antonio Skármeta: De *El entusiasmo* a *Match Ball*", *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, Vol. XXII, núm. 2, noviembre 1993, p. 119.

<sup>3</sup> En *Parody/Meta-Fiction*, London, Croom Helm, 1979, Margaret Rose afirma que la parodia no es simplemente imitación de otro texto, sino un recurso que enfatiza la diferencia entre los textos. Por consiguiente, la parodia refuncionaliza el texto parodiado, lo critica y simpatiza con éste, creando ambivalencia (pp. 33-35). Bajtín, por otra parte,



estipula que todo texto es comprensible en relación con otros, de los que se vale al citarlos, negarlos y transformarlos, haciendo posible que aquél tenga sentido. De este modo, los textos serían copartícipes de las normas preponderantes de la cultura en que surgen<sup>4</sup>. La escena cultural chilena de las últimas décadas no es ajena a la tendencia señalada, como queda demostrado en la narrativa de Antonio Skármeta. Éste es uno de los escritores de la Generación de los novísimos que con mayor desenfado y efectividad literaria se apropia de los discursos de la cultura ilustrada y popular para ingresarlos carnavalescamente a sus mundos ficticios, como veremos al analizar su novela *Ardiente paciencia* (1985)<sup>5</sup>.

Para Mijaíl Bajtín, los términos carnavalesco y carnavalización en la época moderna tienen que ver con el tratamiento de los discursos culturales de acuerdo a la tradición del carnaval y su transposición a la literatura. Carnavalización es el efecto que los ritos y festividades propias del carnaval tuvieron sobre las formas literarias. El carnaval es un espectáculo sin la separación entre actores y espectadores, fundado en la desacralización del poder. Representa el discurso de la máscara, pues promueve el paso del

---

sostiene que la parodia no sólo abarca el género, sino también los distintos lenguajes sociales. Mayores detalles respecto a este planteamiento se encuentran en *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 304-309. En nuestro estudio aprovechamos estas dos consideraciones en un sentido complementario.

<sup>4</sup> Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstructions*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, pp. 102-103.

<sup>5</sup> En la llamada Generación de los novísimos se cuentan figuras tales como Poli Délano y Ariel Dorfman de Chile, José Agustín, Gustavo Sainz y Elena Poniatowska de México, Alfredo Bryce Echeñique de Perú, Eduardo Galeano y Cristina Peri Rossi de Uruguay, Luisa Valenzuela, Osvaldo Soriano y Mempo Giardinelli de Argentina.

sujeto único al sujeto múltiple. Las leyes que determinan la vida normal están suspendidas durante el tiempo del carnaval, trastocándose las formas de miedo, solemnidad, censura y veneración. De esta forma, las distancias entre las personas son reemplazadas por un contacto libre y familiar. Al mismo tiempo, se acercan elementos dicotómicos tales como lo sagrado y lo profano, lo serio y lo cómico<sup>6</sup>.

Skármeta llama 'estética de la promiscuidad' al fenómeno de la literatura carnavalizada atribuido aquí a su creación. Alude con este concepto, por ejemplo, a la amalgama en su narrativa de elementos de la alta cultura —como pensadores y escritores consagrados— con otros de la cultura popular —como el rock, el boxeo, el fútbol, los *comics* o el cine. Así, aparecen yuxtapuestos fragmentos discursivos pertenecientes a escritores como Lope de Vega o Gabriela Mistral con los de canta-autores populares como los Beatles<sup>7</sup>. Este es uno de los procedimientos que emplea Skármeta para activar un escenario cotidiano, donde los discursos más solemnes se desinflan y muestran sus esqueletos, las convenciones en las cuales están basadas, constituyéndose así un momento democratizador y humanizador<sup>8</sup>.

Ahora bien, algunos críticos han considerado la poesía de Neruda como el verdadero protagonista de *Ardiente paciencia*. Sin embargo, en términos narratológicos tendría que destacarse como protagonista a la persona que lleva a

---

<sup>6</sup> La teoría sobre la carnavalización que utiliza este capítulo se encuentra en Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, S. A., 1971.

<sup>7</sup> Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago, Editorial Los Andes, 1991, p. 164.

<sup>8</sup> Esta afirmación aparece en García-Corales, "Entrevista con Antonio Skármeta: De *El entusiasmo* a *Match Ball*", Op. cit. Ahora bien, si proyectamos este comentario de Skármeta a una identificación políti-

cabo la acción principal que dinamiza el relato; en este caso sería el joven Mario Jiménez. Este pertenece a una familia de pescadores artesanales que vive en Isla Negra: un pequeño pueblo costero de Chile donde Neruda pasó sus últimos años. La narración comienza en junio de 1969, cuando Mario cambia los aperos de pescador por un bolso de cartero y se encarga de llevar la nutrida correspondencia a uno de los pocos habitantes de Isla Negra que sabía leer y el único que recibía cartas: Pablo Neruda. El protagonista establece amistad con este cliente y le hace la corte a Beatriz, la hija de doña Rosa (una viuda propietaria de una hostería en Isla Negra). Mario busca que el poeta, con sus malabarismos líricos, le ayude a conseguir el amor de la hermosa muchacha. Por consiguiente, logra que Neruda se transforme en su “celestino”, “cabrón” y confidente<sup>9</sup>; relación que aparece mediatizada por el gesto irónico y el humor socarrón del vate. El cartero memoriza varios poemas de aquél y elabora otros para llevar a cabo sus planes amorosos, pese a la resistencia de doña Rosa. Ella no quiere que su hija ande con un hombre “cuyo único capital son los hongos entre los dedos de sus pies trajinados” (53).

Como típico texto carnavalesco, la trama individual de la novela confluye en el espectáculo de lo colectivo. La aventura amorosa del muchacho y Beatriz se cruza con la

---

ca mayor, se podría plantear (como indican Mary Addis y Mark A. Salfi) que: “Through the story of the coming of age the young male protagonist, Mario Jiménez, mail carrier to Pablo Neruda at Isla Negra and aspiring poet, the novel allegorizes Popular Unity’s effort to establish a new collective or national identity in the early 1970’s”. Dichos críticos exponen esta idea en “Language and Power en *Ardiente paciencia*”, *Crítica: A Journal of Critical Essays*, Vol. 2, núm. 2, 1990, p. 45.

<sup>9</sup> Antonio Skármeta, *Ardiente paciencia*, Santiago, Pehuén Editores, 1989, p. 112. Las siguientes citas aparecerán marcadas en el texto con el número de página en paréntesis.

historia de Chile desde 1969 hasta 1973: la elección de Salvador Allende como presidente de la república en 1970; la candidatura presidencial, la embajada en París y el Premio Nobel de Neruda; las huelgas; el desabastecimiento; el golpe de estado; el fallecimiento del poeta; y los arrestos policiales (de los cuales el propio Mario termina siendo víctima al fin del relato).

Al igual que la trama recién diagramada, la estructura del texto es sencilla, pero no por ello menos sugerente en su función carnavalesca. La narración central aparece enmarcada por un prólogo y epílogo pertenecientes al primer nivel narrativo. La fuente de enunciación de estos segmentos está a cargo de un escritor periodista que lúdicamente asume la identidad del autor real de *Ardiente paciencia*. Sin embargo, como veremos, varias de las atribuciones biográficas de aquél no coinciden con las del autor histórico. El Skármeta ficticio funciona como un narrador dramatizado básico, por tener a su cargo el primer nivel de la historia y participar en ella como personaje. Por consiguiente, la fuente de enunciación del discurso narrativo enmarcado por el prólogo y el epílogo desempeña el papel de un narrador no dramatizado de segundo grado, por estar supeditado al narrador del primer nivel narrativo y no participar como personaje en los hechos que relata. No obstante, se trata de un narrador omnisciente que aparece ideológica y emocionalmente muy cerca del mundo acotado. En todo caso, ambos entes narrativos, con el estilo y la semántica de sus enunciaciones más el discurso que le otorgan a los personajes, activan un juego intertextual tendiente a la carnavalización del discurso nerudiano.

En efecto, al explicar a los lectores las circunstancias que lo llevaron a escribir la novela, el prologuista ofrece los primeros visos de ese juego intertextual (y metaliterario) filtrado por la ironía y el humor. Por ejemplo, afirma:

Por aquellos días en que cronológicamente comienza esta historia —que como los hipotéticos lectores advertirán parte entusiasta y termina bajo el efecto de una honda depresión— el director advirtió que mi tránsito por la bohemia había perfeccionado peligrosamente mi palidez y decidió encargarme una nota a orillas del mar, que me permitiera una semana de sol, viento salino, mariscos, pescados frescos, y de paso importantes contactos para mi futuro. Se trataba de asaltar la paz costeña del poeta Pablo Neruda, y a través de entrevistas con él, lograr para los depravados lectores de nuestro pasquín algo así, palabras de mi director, 'como la geografía erótica del poeta'. En buenas cuentas, y en chileno, hacerle hablar del modo más gráfico posible sobre las mujeres que se había tirado (s/n).

A la par con el cumplimiento de sus labores periodísticas, el Skármeta personaje desea crear su propia novela y conseguir nada menos que Pablo Neruda le escriba el prólogo. Permanece un tiempo en Isla Negra y así conoce a los individuos que dan vida a su relato. Otro interés del prologuista es comentar irónicamente sobre su manera de elaborar la novela. De paso, reflexiona acerca de la supuesta pereza intelectual y la falta de disciplina que le impiden publicar; antecedentes que, desde luego, no coinciden con los del autor real de *Ardiente paciencia*:

Primero, la novela que el lector tiene en su mano no es la que quise escribir en Isla Negra ni ninguna otra que hubiera comenzado en aquella época, sino un producto lateral de mi fracasado asalto periodístico a Neruda. Segundo, a pesar de que varios escritores chilenos siguieron libando en la copa del éxito (entre otras cosas por frases como éstas, me dijo un editor) yo permanecí —y permanezco— rigurosamente inédito [...] Sé que más de un lector impaciente se estará preguntando cómo un flojo rematado como yo pudo

terminar este libro, por pequeño que sea. Una explicación plausible es que tardé catorce años en escribirlo. Si se piensa que en ese lapso, Vargas Llosa, por ejemplo, publicó *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el Escribidor*, *Pantaleón y las visitadoras* y *La guerra del fin del mundo*, es francamente un récord del cual no me enorgullezco (s/n).

En esta misma modalidad discursiva —que conlleva la idea de la típica degradación carnavalesca— se establece un contrapunto con los ‘ismos’ consagrados de la literatura y, en especial, del *boom* de la narrativa hispanoamericana:

En tanto otros son maestros del relato lírico en primera persona, de la novela dentro de la novela, del metalenguaje, la distorsión de tiempos y espacios, yo seguí adscrito a metáforas trajinadas en el periodismo, lugares comunes cosechados de los criollistas, adjetivos chillantes malentendidos en Borges, y sobre todo aferrado a lo que un profesor de literatura designó con asco: un narrador omnisciente (s/n).

Siguiendo esta línea, y como bien indica Elzbieta Sklodowska, en el cuerpo de la novela se desarrollará enmascaradamente este diálogo crítico con la veta narrativa del *boom* que ha ofuscado su propia legibilidad entregándose a los vertiginosos experimentos lingüísticos y estructurales. La misma sencillez formal de *Ardiente paciencia* (narrador omnisciente, desarrollo lineal, referente concreto) desafía la poética del hermetismo. La ausencia de las estrategias literarias experimentales resulta en un anacronismo deliberado y hasta la historia de una pasión amorosa entre dos adolescentes parece pertenecer a épocas más románticas que la nuestra<sup>10</sup>. En el epílogo, el escritor personaje relata su en-

<sup>10</sup> Elzbieta Sklodowska, “*Ardiente paciencia* y *La casa de los espíritus*: Traición y tradición en los discursos del post-boom”, *Discurso literario: Revista de estudios literarios*, Vol. 10, núm. 1, 1991, p. 35.

cuentro con un ex-redactor literario de *La Quinta Rueda*, la revista que había organizado el concurso de poesía donde participó Mario Jiménez. Ese encuentro toma lugar después del golpe de estado y la detención del protagonista. El escritor le pregunta a su amigo sobre el poema con el cual el cartero había participado en dicho evento: “¿No recuerdas —le dije— un texto que a lo mejor aún te suena por su título algo curioso: ‘Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González’?” (123). Con la negativa del ex-redactor literario más un lacónico comentario del escritor, se cierra dicho segmento y con ello concluye todo el texto en análisis: “Acercó el azucarero a mi café pero yo lo cubrí rápidamente con la mano. —No, gracias—le dije—. Lo tomo amargo” (123). Este epílogo reitera tenuemente la autorreflexión en *Ardiente paciencia*. Sugiere, asimismo, la familiaridad del escritor ficticio con las circunstancias y los personajes de la novela; hecho que se anuncia en el prólogo de ésta. Es decir, al aparecer como el creador de esta obra un periodista de un diario de quinta categoría, cercano a los personajes, a quien le encargan una crónica de la “geografía erótica del poeta”, se desformalizan las expectativas de los lectores. Del mismo modo, el referente convocado, consistente en la palabra lírica y las relaciones humanas dentro de un complejo histórico, queda desprovisto de grandilocuencia y solemnidad épica. Por lo tanto, se abre un sendero propicio para la verosimilitud de la propuesta carnavalesca del texto en su conjunto.

Ahora bien, si a la novela que nos incumbe le aplicáramos el concepto de Gérard Genette sobre el verbo nuclear, es decir, la esencia de la acción básica del protagonista en torno a la cual se dinamiza y expande la historia, éste sería ‘apropiarse’<sup>11</sup>. Con ello, la acción básica podría

<sup>11</sup> Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, pp. 30-31.

definirse como sigue: Mario Jiménez se apropia de la palabra nerudiana para satisfacer sus deseos eróticos. A su vez, es factible afirmar que todo el complejo textual (incluyendo personajes, temas, estilo y narradores) confluye en la dinámica de 'apropiación' del discurso nerudiano.

Esta dinámica engarza con el proceso carnavalesco paródico dirigido a la poesía y la figura del principal poeta chileno. En tal predicamento, los participantes del mundo ficticio también se expresan en relaciones carnavalescas mutuas que, al mismo tiempo, carnavalizan las convenciones y valores establecidos de la sociedad chilena. Esto último queda en evidencia al extrapolarse el núcleo ideológico de la novela; el cual puede concebirse como reacción a una escena cultural (la época de publicación del texto) donde el hecho de ampliar y celebrar espacios de risa, de convivencia popular o de libertad de palabra constituye un acto contestatario de significación político-cultural. El propio autor ha dicho que "*Ardiente paciencia* expresa la alegría del crecimiento humano, la expansión de la democracia en Chile. Es todo el pasado democrático chileno el que yo celebro en mi literatura. Pero también expreso el dolor de la convivencia perdida"<sup>12</sup>.

Para comprender la carnavalización en *Ardiente paciencia* en torno a la figura de Pablo Neruda, conviene considerar que a partir de los años cuarenta el vate aparece en Chile como un personaje emblemático y solemne. Su imagen crece asociada a la justicia y la libertad, especialmente, cuando se conecta su poesía —alusiva a dichos temas— con la militancia política de izquierda. Además, existe cierto consenso en visualizar a Neruda como catalizador de

---

<sup>12</sup> Esta opinión de Skármeta aparece en Gabriel Figueroa, "Fantasías y ternuras de Skármeta", *Hoy*, núm. 478, 15-21 de septiembre, 1986, p. 27.



una chilenidad proyectada hacia lo universal. En la formación de esta percepción aportan el rescate literario que éste hace del paisaje y el pueblo chileno, más la consagración de su poesía en el concierto internacional al recibir el Premio Nobel de Literatura en 1971. Se suma a esto la muerte del poeta en 1973, en el sentido de que coincide con el descalabro en su patria de la utopía socialista que ayudó a fomentar. En el imaginario colectivo chileno, esta coincidencia eleva al poeta a un plano casi legendario. Antonio Skármeta reconoce esa percepción al comentar que, efectivamente, para el pueblo chileno, Neruda ha sido un fundador del lenguaje; uno de los tipos que con la palabra fundan sentimientos y perspectivas de utopía. También Skármeta menciona esa muerte trágica, casi una parábola: pocos días después de la muerte de Allende y de la muerte de la democracia, fallece también Neruda y definitivamente se acaba un sueño, una manera entrañable de vivir, donde política y poesía se mezclaban<sup>13</sup>. Finalmente, Jorge Edwards ofrece otro matiz de la visualización legendaria respecto a Neruda al afirmar que la percepción del poeta estatuario y su culto póstumo entre importantes sectores se exacerban durante varios años del Chile dictatorial. Según Edwards, queda enfatizado así un culto rígido, retórico, que ha tendido a reemplazar al hombre de carne y hueso por una estatua, un símbolo petrificado, dejándose de lado el sentido y valor de su auténtica poesía<sup>14</sup>. *Ardiente paciencia* representa, pues, un pionero intento por desmontar esta percepción monolítica de Neruda y su creación. Hasta la publicación de esta novela, nadie había logrado crear una

---

<sup>13</sup> Ramón Ballester, "Entrevista con Antonio Skármeta. Novelista y cineasta chileno residente en Alemania", *Quimera*, núms. 54-55 (s/f) 95.

<sup>14</sup> Jorge Edwards, *Adios poeta*, Madrid, Tusquets, 1991, p. 34.

obra que tuviera al poeta como personaje de ficción, inserto poética y vitalmente en un contexto popular y en interlocución, por lo tanto, con los lenguajes desformalizados de la plaza y el mercado, como afirmarí­a Bajtín.

En consonancia con este procedimiento literario carnavalesco, la novela evoca textos culturales para ubicarlos en un flujo democratizador de contacto libre y familiar, donde se incentiva el goce de la vida material. Su título es parte de una frase final del solemne discurso que Neruda pronunció al recibir el Premio Nobel. Al mismo tiempo, este pre-texto convoca los siguientes versos de Arthur Rimbaud: "Sólo con ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres"<sup>15</sup>. Irónicamente, esta alusión solemne de resonancia utópica, retomada en la narración, activa el clímax de la experiencia carnavalesca de *Ardiente paciencia*: "Estas palabras desencadenaron un espontáneo aplauso en el público acomodado alrededor del aparato [de televisión]" en la caleta de Isla Negra (96). Con esta expresión de alegría también se inicia una fiesta que "duró hasta que se acabó" (97). La algarabía se convierte pronto en exuberante goce de la vida instintual entre los pescadores del lugar y los "turistas" provenientes de los campamentos populares organizados por el gobierno allendista: "Bailóse tres veces 'Tiburón a la vista' donde todos coreaban 'ay, ay, ay, ay que te coma el tiburón'" (97). La celebración del Neruda premiado con el Nobel se va tornando cada vez más sensual: "Oyóse y gozóse nueve veces 'La vela' hasta que al

<sup>15</sup> Las palabras originales de Rimbaud que recoge Neruda son: "Cependant c'est la veille. Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle. Et 'a l' aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes". Véase Arthur Rimbaud, *Pages Choisies*, Paris, Imp. Larousse, 1957, p. 74.

contingente de veraneantes le resultó tan familiar, que a pesar de que era un tema celestino y *cheek to cheek* lo entonaron con gargantas desahoradas y entre beso y beso con lengua” (97). Por último, los deleites más comprometedores se relatan con un lenguaje afín a la anti-solemnidad que caracteriza a la cultura carnavalesca:

Hubo un instante en la jornada en que la mitad de su población andaba entreverada entre las dunas, y según un balance de la viuda las parejas no eran ciento por ciento las mismas que la iglesia y el registro civil había santificado y certificado. Sólo cuando Mario Jiménez tuvo la certeza de que ninguno de sus invitados podría recordar nombre, dirección, número de inscripción electoral y último paradero de su cónyuge, decidió que la fiesta era un éxito y que la promiscuidad podía seguir prosperando sin su aliento y presencia. Con un ademán de torero desprendió el delantal de Beatriz le rodeó sedoso la cintura y le desbarrancó su pico por la cadera [...]

Mario comenzó a rotar con golpes secos la cadera y empapando de saliva los senos de la muchacha farfulló:

—Lástima no tener aquí la Sony para grabarle este homenaje a don Pablo (97-98).

En contrapunto a estos fragmentos irreverentes, aparecen referencias explícitas a las obras de escritores clásicos tales como Gustavo Adolfo Bécquer y William Shakespeare. En cuanto al primero, se hacen acotaciones nostálgicas como: “Hacía años que Neruda no corría, pero sintió la compulsión ahora de ausentarse de ese paisaje junto a aquellas aves migratorias que con tanta dulzura había cantado Bécquer” (25). Las alusiones a la obra de Shakespeare aparecen al reactivarse pasajes de sus textos en un tono que va de lo admirativo a lo juguetón. Además, se acude a la

invención libre de parlamentos que se atribuyen a este autor. Para mencionar un solo ejemplo de esto último, digamos que cuando Neruda se encuentra muy enfermo en su casa de Isla Negra le indica al conmovido cartero que no necesita médico sino un sepulturero. Luego, ante la sorpresa del joven, señala: "Sepulturero es una buena profesión, Mario. ¿Te acuerdas cuando Hamlet está enredado en sus especulaciones y el sepulturero le aconseja: 'Búscate moza robusta y déjate de tonterías'?" (112). Esta acotación del texto skarmetiano conforma una 'cita literaria' falsificada. Es decir, constituye sólo un simulacro de otra proyección imaginaria: la obra de Shakespeare.

Veamos ahora, más específicamente, cómo los personajes principales y el narrador no dramatizado forman parte de la estética carnavalesca de *Ardiente paciencia*. Por un lado, al aparecer como un individuo cotidiano y sensual, el Neruda personaje podría considerarse como un simulacro paródico del Neruda histórico que evoca esa personalidad de literato emblemático y distante a que nos referimos. El vate de *Ardiente paciencia* es capaz, por ejemplo, de bailar con "Please Mister Postman" de los Beatles: "el poeta le puso la carátula del disco en sus brazos como entregándole la custodia de un recién nacido y principió a bailar agitando sus lentos brazos de pelícano igual que los desmelenados campeones de los bailoteos de barrio" (52). En esta veta desformalizada, el vate también se expresa con imágenes deportivas y otras tomadas de la jerga popular. Por ejemplo, afirma: "ahora sé lo que siente un boxeador cuando lo noquean al primer round" (58), o "me preparo una omelette de aspirinas para meditar tu pregunta" (14).

Mario, por su parte, constituiría una parodia más degradada, primero del poeta personaje y luego del Neruda histórico. En este caso, se cumple la idea de lo carnavalesco como discurso de la máscara: el protagonista busca cons-

tantemente enmascararse con la identidad de otro e intenta trascender su cotidianeidad a través de los distintos mensajes de la cultura. Avanza en esta dirección, entre otras cosas, al percibir el mundo mediatizado por las imágenes del cine: “Soñaba con amores protagonizados por heroínas tan abrazadoras como las que veía en la pantalla del rotativo de San Antonio” (1). Asimismo, el cartero se compenetra con la imagen de Pablo Neruda y se transforma en una especie de muñeco cuyo ventrílocuo sería su insigne amigo. Con todo esto, el adolescente insiste en poner en interdicción la norma de su vida: la de cartero proveniente de una humilde caleta de pescadores. “¡P’tas que me gustaría ser poeta!” (12), exclama después de haber comprado, con su primer sueldo de funcionario de correos, “una botella de vino Cousiño de Macul Antiguo para su padre, una entrada al cine [...] y la edición Losada de las *Odas elementales* por su cliente y vecino, Pablo Neruda” (5-6).

De este modo, la apropiación de la máxima voz lírica chilena que pretende el protagonista, se transforma en el eje de un juego intertextual-paródico. Es decir, la novela de Skármeta queda impregnada del discurso nerudiano, pero la estructura original de éste aparece distorsionada, porque los versos afloran en un contexto popular y cotidiano. Entonces, en la novela aquellos versos emergen carnavalescamente enmascarados o retocados. A su vez, Mario encarna una parodia del poeta personaje y, por extensión, del vate histórico al posesionarse de su modelo con un resultado irrisorio y, en cierto modo, patético. Junto a sus incursiones líricas abiertamente plagarias, el protagonista elabora sus ‘propios’ versos; participa en lecturas públicas y en concursos de poesía, convirtiéndose en una reflexión especular del imaginario nerudiano. Incluso, le escribe el siguiente poema a Neruda, cuando éste oficia de embajador en Francia:

“Oda a la nieve sobre Neruda en París”

Blanda compañera de pasos sigilosos,  
abundante leche de los cielos,  
delantal immaculado de mi escuela,  
sábana de viajeros silenciosos  
que van de pensión en pensión  
con un retrato arrugado en los bolsillos.

Ligera y plural doncella,  
ala de miles de palomas,  
pañuelo que se despidе de  
no sé que cosa.

Por favor mi pálida bella,  
cae amable sobre Neruda en París,  
vístelo de gala con su albo  
traje de almirante,  
y tráelo en tu leve fragata  
a este puerto donde lo echamos tanto de menos (89).

En estos versos abundan imágenes y motivos nerudianos —la parafernalia marina, las alusiones a viajeros y palomas— posibles de asociar a poemas tales como “Barcarola” (1935) y “Serenata de París” (1967)<sup>16</sup>. Este atrevimiento creativo del joven ilustra otras características del carnaval, como son el contacto familiar y la pérdida del miedo a toda figura de las altas esferas culturales. En todo caso, la parodia encarnada por el cartero no tiene el sentido satirizante o denigrante que, por lo general, se le asigna al término, sino que adquiere carácter de homenaje. Con ello, toma lugar la parodia carnavalesca según la entiende Bajtín; la

---

<sup>16</sup> La presencia de los poemas incluidos en los volúmenes *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y *Odas elementales* también se hace sentir a lo largo de todo el texto de Skármeta.

cual está alejada de la rama de la parodia moderna puramente negativa y formal, pues, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez<sup>17</sup>.

La metamorfosis carnavalesca en que se empeña el protagonista, produce dos flujos de resistencia: uno muy sutil, a cargo del vate; y otro enconado, proveniente de doña Rosa. Ambas resistencias conforman uno de los conflictos básicos que dinamiza la novela. El poeta, por su parte, responde con ironía y humor a los propósitos líricos del cartero. En tal sentido, cuando el joven le declara su profundo anhelo de ser poeta, Neruda responde: “¡Hombre! En Chile todos son poetas. Es más original que sigas siendo cartero. Por lo menos caminas mucho y no engordas. En Chile todos los poetas somos guatones” (12). Del mismo modo, Neruda regaña al muchacho porque le ha plagiado unos versos y por el uso lujurioso que ha hecho de ellos. Este tipo de situaciones da lugar a pasajes de mayor tensión humorística como el siguiente:

Poeta y compañero —dijo decidido—. Usted me metió en este lío y Ud. de aquí me saca. Ud. me regaló sus libros, me enseñó a usar la lengua para algo más que pegar estampillas. Usted tiene la culpa de que yo me haya enamorado.

—¡No señor! Una cosa es que yo te haya regalado un par de mis libros, y otra bien distinta es que te haya autorizado a plagiarlos. Además le regalaste [a Beatriz] el poema que yo escribí para Matilde.

—¡La poesía no es de quien la escribe sino de quien la usa!

—Me alegra mucho la frase tan democrática, pero no llevemos la democracia al extremo de someter a votación dentro de la familia quién es el padre (57).

<sup>17</sup> Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Op. cit., p. 16.

En el trasfondo de esta discusión aflora la idea del poder pragmático que Mario le adjudica a la palabra lírica. En esta veta, insiste: "si fuera poeta podría decir lo que quiero". Frente a lo cual Neruda exclama: "¿Y qué es lo que quieres decir?" —"Bueno ese es justamente el problema. Que como no soy poeta no puedo decirlo" (12), afirma el muchacho. Y más allá de estas elucubraciones, pronto quedará en evidencia que la capacidad de decir para el cartero constituye una fuerza práctica de conquista erótica.

Posteriormente, en la oposición al cartero y sus afanes 'poéticos' que ofrece doña Rosa, queda en mayor evidencia el poder de la palabra como un tema prevalente de la narración. Este personaje femenino encarna el tercer caso relevante de activa participación en lo carnavalesco. Como se indicó, a doña Rosa le parece de pésimo gusto que Mario aproveche la poesía consagrada de Neruda con el propósito de conquistar a Beatriz. Poco después de los primeros encuentros de los jóvenes, la viuda interroga a su hija acerca de las conversaciones que ésta ha sostenido con el cartero y la niña se defiende diciendo que Mario sólo le ha hablado de poesía. A partir de allí, toma lugar el siguiente parlamento que desarrolla una tensa relación de poder a través de la parodia y la consiguiente intertextualidad respecto al imaginario nerudiano:

¿Qué te dijo? Beatriz tuvo la palabra en la punta de la lengua, pero la adobó algunos segundos con su cálida saliva.

—'Metáforas'.

La madre se aferró en la perilla del rústico catre de bronce apretándola hasta convencerse que podía derretirla [...] —Nunca oí una palabra tan larga. ¿Qué metáforas te dijo?

—Me dijo... Me dijo que mi sonrisa se extiende como una mariposa en mi rostro.



—¿Y qué más?

—Bueno cuando dijo eso yo me reí.

—¿Y entonces?

—Entonces dijo una cosa de mi risa. Dijo que mi risa era una rosa, una lanza que se desgrana, un agua que estalla<sup>18</sup>. Dijo que mi risa es una repentina ola de plata.

La mujer humedeció con la lengua trémula sus labios.  
¿Y qué hiciste entonces?

—Me quedé callada.

—¿Y él?

—¿Qué más me dijo?

—No mijita. ¡Qué más le hizo! Porque su cartero además de tener boca ha de tener manos.

—No me tocó en ningún momento. Dijo que estaba feliz de estar tendido junto a una joven pura como a la orilla de un océano blanco.

—¿Y tú?

—Yo me quedé callada pensando.

—¿Y él?

—Me dijo que le gustaba cuando callaba porque estaba como ausente [...] <sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Al pensar esta intervención como resonancia de la poesía nerudiana, es conveniente tener en cuenta que el agua es un *leit motif* de aquella. Por ejemplo, en la primera estrofa de "Poema 19" de Neruda en *20 poemas de amor y una canción desesperada*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1972, se lee:

Niña morena y ágil, el sol que hace frutas,  
el que cuaja los trigos, el que tuerce las algas,  
hizo tu cuerpo alegre, tus luminosos ojos  
y tu boca que tiene la sonrisa del agua (p. 103).

<sup>19</sup> Esta oración es una paráfrasis de uno de los poemas más famosos de Neruda: "Poema 15" de *20 poemas de amor y una canción desesperada*, Op. cit. Proviene de la primera estrofa:

La madre se puso de pie y cruzó delante de su pecho las palmas de las manos horizontales como los filos de una guillotina.

—Mijita, no me cuente más. Estamos frente a un caso muy peligroso (38-40).

Como se vislumbra en este diálogo, cuando doña Rosa rechaza el amorío comentado, genera una oposición diametral frente a la palabra embaucadora e ilusionista. Su resistencia es tan categórica que no hace ninguna distinción entre el poeta —que juega el papel de celestino a favor del muchacho— y el cartero —que funciona como un simulacro de aquél. Otra ilustración de la resistencia que opone la viuda, “adiestrada en la filosofía del pragmatismo” (65), es el siguiente parlamento en que ella busca subvertir la alucinación en que ha caído Beatriz debido al lenguaje lírico:

Todos los hombres que primero tocan con la palabra, después llegan más lejos con las manos [...]

No hay peor droga que el bla-bla. Hace sentir a una mesonera de pueblo como una princesa veneciana. Y después, cuando viene el momento de la verdad, la vuelta a la realidad, te das cuenta de que las palabras son un cheque sin fondo. ¡Prefiero mil veces que un borracho te toque el culo en el bar, a que te digan que una sonrisa tuya vuela más alto que una mariposa! (40).

Esta intervención desacralizadora sugiere un rasgo del subtexto ideológico de la poética de Skármeta. Es decir, la poesía como fuerza dominante en todos los niveles de la existencia fluye no sólo en la alta jerarquía ilustrada, la supuesta torre de marfil intelectual, sino también en la experiencia

---

Me gustas cuando callas porque estás como ausente  
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.  
Parece que los ojos se te hubieran volado  
y parece que un beso te cerrara la boca (p. 83).

cotidiana, en la intrahistoria de los sectores populares; así ejerce un misterioso poder, capaz de hacer impacto en la voluntad de las personas.

En conformidad con esta pulsión ideológica, la resistencia de doña Rosa constituye una apropiación de la poesía, aunque sea para 'desconstruirla' con lo cual no hace más que enfatizar las fuerzas convocadoras de la palabra, pues su poder genera una resistencia que se nutre de lo mismo que combate. En términos metafóricos y carnalescos, se diría que ella intenta destronar al rey, pero no descalabra totalmente su reino. Por el contrario, su influencia —la del 'reino' del poeta— queda levitando en las relaciones amorosas, familiares y culturales del pueblo. En una línea más enfática de apropiación del discurso nerudiano, la viuda le señala a su hija: "Y acuérdesese que yo leía a Neruda mucho antes. No sabré yo que cuando los hombres se calientan hasta el hígado se le pone poético" (41). Finalmente, llevando a un punto álgido la parodia —y su proceso de transcodificación— de la poesía del vate, doña Rosa arremete de la siguiente manera en reprimenda a su conmovida hija:

¡No sea pajarona! [...] ¡Ahora tu sonrisa es una mariposa, pero mañana tus tetas van a ser dos palomas que quieren ser arrulladas, tus pezones van a ser dos jugosas frambuesas, tu lengua va a ser la tibia alfombra de los dioses, tu culo va a ser el velamen de un navío, y la cosa que ahora te humea entre la piernas va a ser el horno azabache donde se forja el erguido metal de la raza! ¡Buenas noches! (43).

Este enfático corolario es otra ilustración de cómo la poesía (nerudiana, en este caso) adquiere sentido terrenal o pragmático en los sectores populares. En definitiva, el poder de la poesía se puede transgredir, pero no por eso pierde fuerza al entrar en la praxis fenomenológica en que participan sus receptores e intérpretes.

Además del vate, Mario y doña Rosa, el narrador no dramatizado es otra de las figuras que aporta notoriamente la estética carnavalesca que atribuimos al texto de Skármeta. En este sentido, dicho narrador también desarrolla una parodia generadora y, por consiguiente, un juego intertextual, porque su propio acto enunciativo se impregna del discurso nerudiano y lo aplica a un nuevo contexto. Visos de este proceso de nerudización del discurso surgen a partir del inicio del relato en situaciones narrativas como la siguiente:

Lo que no logró el Océano Pacífico con su paciencia parecida a la eternidad, lo logró la escueta y dulce oficina de correos de San Antonio: Mario Jiménez no sólo se levantaba al alba silbando y con su nariz fluida y atlética, sino que acometió con tal puntualidad el oficio, que el viejo funcionario Cosme le confió la llave del local (5).

Esta asimilación de la voz nerudiana en que insiste el narrador omnisciente queda en mayor evidencia en locuciones a su cargo tales como: "Sus ojos pendían cual dos tristes uvas en la grisura de la niebla" (106). Más aún, dicho narrador combina datos biográficos del vate con expresiones líricas que sugieren lo que podría considerarse como la cosmovisión de Pablo Neruda. Intervenciones esporádicas como la siguiente enriquecen el texto en tal sentido: "El cartero lo estaba mirando con una expresión húmeda en los ojos que le recordó al vate un cachorro bajo la llovizna de Parral" (27). Esta suerte de simbiosis entre la voz narrativa y el discurso nerudiano, se intensifica cuando el narrador en cuestión entrega el marco dramático en que actúa el poeta en sus últimos días:

La mano de Neruda temblaba sobre la manilla de la ventana, quizás queriendo abrirla, pero al mismo tiempo como si palpara entre sus dedos crispados la

misma materia espesa que le rondaba por las venas y le llenaba la boca de saliva. Creyó ver que desde el oleaje metálico que destrozaba el reflejo de las hélices de los helicópteros y expandía los peces argentinos en una polvareda destellante, se construía con agua una casa de lluvia, una húmeda madera intangible que era toda ella piel pero al mismo tiempo intimidad. Un secreto rumoroso se le revelaba ahora en el trepidante acezar de su sangre, esa negra agua que era germinación, que era la oscura artesanía de las raíces, su secreta orfebrería de noches frutales, la convicción definitiva de un magma al que todo pertenecía, aquello que todas las palabras buscaban, acechaban rondaban sin nombrar, o nombraban callando (115).

De esta manera, se recrean los acontecimientos del golpe de estado, el acecho militar a la casa de Neruda en Isla Negra y la mortal enfermedad del poeta. Al parecer, la misma severidad de tales hechos (que toman lugar en los tres capítulos finales) no ofrece otra alternativa al narrador que presentarlos —como se insinuó— de un modo muy cercano a la visión del mundo y la forma discursiva del propio Neruda.

En todo caso, el abrupto final de *Ardiente paciencia* no invalida los modos narrativos, códigos y valores carnalescos que operan en los capítulos anteriores a los recién comentados. Por el contrario, las distintas partes de la novela se retroalimentan en tal sentido. Los últimos segmentos, graves y sombríos, se relacionan oximóricamente con el imaginario festivo del resto de la narración, e incluso, en aquéllos también existe una ironía intrínseca y un humor que mediatiza lo patético, como se puede apreciar en el siguiente parlamento:

—¿Es grave lo que tiene, don Pablo?

—Ya que estamos con Shakespeare, te contestaré como Mercucio cuando lo ensarta la espada de Tíbaldo. 'La herida no es tan honda como un pozo, ni tan ancha como la puerta de una iglesia, pero alcanza. Pregunta por mí mañana y verás qué tieso estoy' (112).

Para justificar la impronta carnavalesca de estos pasajes, es conveniente recordar que, junto con el discurso oficial que legitima el poder en sus distintas máscaras, el carnaval tiene como referente insoslayable esa mueca irónica existencial que es la muerte. En *Ardiente paciencia* el fenómeno de la muerte se dinamiza en varias relaciones paralelísticas. Por ejemplo, el gobierno popular (que defiende Mario, los pescadores y el propio Neruda) comienza a "enfermar" y decaer (84). Esto se hace sentir en los problemas laborales y en la falta de comida dentro del pueblo. Dicha situación tiene un paralelo, por una parte, en los achaques del hijo de Beatriz y Mario, y, por otra, en la caída de la Unidad Popular que, a su vez, coincide con la enfermedad mortal del poeta.

En el texto de Skármeta este desenlace de la vida privada de Neruda y su subsidiaria coincidencia con la vida y muerte de un momento histórico renovador, funciona también como el necesario cierre del carnaval. Dicho de otro modo, toda la alegría de la convivencia democrática captada en la mayor parte de la ficción, se interrumpe abruptamente con el golpe militar y la muerte del poeta. Ambos elementos funcionarían como el anuncio de la vuelta al orden jerárquico y monolítico —en este caso: la dictadura— que intercepta la expansión de la praxis carnavalesca. Como diría Bajtín, queda la imagen especular de una liberación transitoria al no poder destruirse la verdad simbólica de la

muerte y del poder<sup>20</sup>. En síntesis, el carnaval de la palabra apropiada por el pueblo en la narrativa skarmetiana propone alegóricamente la abolición de las relaciones jerárquicas solemnes, de los privilegios, de los tabúes y de las censuras sexuales y políticas. Sin embargo, los procesos culturales que dialógicamente convoca *Ardiente paciencia* sugieren que aquella abolición tiene un carácter provisional. Representa un simulacro de libertad que pronto se interrumpe. Queda sólo la esperanza de nuevos ciclos, donde se revitalicen la convivencia perdida y la prodigalidad de la palabra para que comience otro espectáculo carnavalesco.

<sup>20</sup> Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Op. cit., p.15.

## EL CUARTO MUNDO: CARNAVALIZACION Y DESENCANTO A PARTIR DE LOS MARGENES SOCIO-CULTURALES

*Trabajar con pedazos de materiales,  
de palabras, con retazos de voces, explora seguramente  
el lenguaje (digo, a la manera vanguardista) los géneros,  
la mascarada, el simulacro y lo verbalizado  
emoción, ha sido su lugar literario.*

### CAPITULO III

Los escritores nacidos aproximadamente a partir de los años cincuenta cuyos primeros textos comienzan a publicarse a mediados del régimen militar, conforman uno de los movimientos artísticos más destacados del Chile de la reconstitución democrática. Nos referimos a algunos nombres claves de la llamada nueva narrativa de las décadas de los ochenta y noventa, tales como: Roberto Ampuero, Pia Barros, Jorge Calvo, Jaime Collyer, Gregory Cohen, Gonzalo Coureiras, Ana María del Río, Marco Antonio de la Parra, Ramón Díaz Bricowic, Carlos Franz, Martín Faunes, Lillwa Riphick Laterre, Remaldo Edmundo Marchant, Ana María Talamo, Antonio Gil, Soledad González Valdelego, Carlos Barra, Claudio Jaque, Darío Oves, Ana María Talamo, Jorge Marchant, Juan Mirovitch,



## **EL CUARTO MUNDO: CARNAVALIZACION Y DESENCANTO A PARTIR DE LOS MARGENES SOCIO-CULTURALES**

*Trabajar con pedazos de materiales,  
con retazos de voces, explorar vagamente  
(digo, a la manera vagabunda) los géneros,  
la mascarada, el simulacro y la verbalizada  
emoción, ha sido mi lugar literario.*

Diamela Eltit<sup>1</sup>

Los escritores nacidos aproximadamente a partir de los años cincuenta cuyos primeros textos comienzan a publicarse a mediados del régimen militar, conforman uno de los movimientos artísticos más destacados del Chile de la reconstitución democrática. Nos referimos a algunos nombres claves de la llamada nueva narrativa de las décadas de los ochenta y noventa, tales como: Roberto Ampuero, Pía Barros, Jorge Calvo, Jaime Collyer, Gregory Cohen, Gonzalo Contreras, Ana María del Río, Marco Antonio de la Parra, Ramón Díaz Eterovic, Carlos Franz, Martín Faunes, Lilian Elphick Latorre, Reinaldo Edmundo Marchant, Arturo Fontaine Talavera, Antonio Gil, Sonia González Valdenegro, Carlos Iturra, Claudio Jaque, Darío Oses, Antonio Ostornol, Jorge Marchant, Juan Mihovilovich,

---

<sup>1</sup> Diamela Eltit, "Errante errática", en Juan Carlos Lértora, ed., *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 20.

Alejandra Rojas, Guadalupe Santa Cruz, Marcela Serrano, José Leandro Urbina, Diego Muñoz Valenzuela y la novelista que nos incumbe principalmente en este capítulo, Diamela Eltit<sup>2</sup>. Algunos autores de mayor espíritu militante en dicho grupo y ciertos críticos denominan a este movimiento la Generación del 80<sup>3</sup> y le adjudican un estatus literario potencialmente equiparable al de la Generación del 50 de Margarita Aguirre, Guillermo Blanco, José Donoso, Jorge Edwards y Enrique Lafourcade, entre otros, y al de la Generación de los novísimos, en la cual se destacan los nombres de Poli Délano, Ariel Dorfman, Fernando Jerez y Antonio Skármeta<sup>4</sup>. Aunque los nuevos escritores desplie-

---

<sup>2</sup> Al enfatizar el signo de la diferencia, algunos de los autores mencionados son reacios a aceptar la pertenencia a una generación. En todo caso, el uso del concepto Generación del 80 lo acuñamos en este trabajo para señalar sólo ciertas tendencias convergentes y no para hacer una apología de la necesidad de la taxonomía grupal. Por lo tanto, el empleo del término 'generación' no significa una subscripción a la idea de que el conglomerado de autores aludidos cumpla (o tenga necesariamente que cumplir) con todos los requisitos que la tradición crítica le exige a una 'generación literaria' en términos de coincidencia de elementos formativos, relaciones iguales, caudillaje, lenguaje generacional, parálisis de la generación anterior, nacimiento en fechas cercanas e influencia de un hecho exterior significativo.

<sup>3</sup> Entre los defensores más entusiastas de la Generación del 80 aparece Jaime Collyer, como queda demostrado en su artículo "Casus Belli: Todo el poder para nosotros", *Apsi*, núm. 415, Santiago, 24 de febrero - 8 de marzo, 1992, p. 40.

<sup>4</sup> Durante los primeros años de la década del ochenta, se reconocía a este grupo con los rótulos ideológicos de NN, la Generación de los marginales o post-golpe. Diego Muñoz Valenzuela y Ramón Díaz Eterovic acuñan el término 'Generación del 80' en *Contando el cuento. Antología de la joven narrativa chilena*, Santiago, Sinfronteras, 1986 y también aluden a los otros nombres de este grupo. Poli Délano hace lo mismo en "Recordar con ira y vislumbrar con esperanza", *Literatura y libros*, suplemento de *La Epoca*, Santiago, 8 de octubre, 1989, p. 3. Josefina Muñoz emplea el concepto 'Generación del 80'

gan una considerable dosis de eclecticismo en sus sistemas de representación<sup>5</sup>, entre varios de ellos prevalece una tendencia relacionada con el discurso estético-ideológico que perfila el fenómeno designado aquí como la poética del desencanto<sup>6</sup>.

Con este concepto aludimos a una tendencia literaria de significativa resonancia en la actualidad (mediados de los noventa), cuyos indicios parciales más cercanos dentro de la narrativa chilena surgen en novelas tales como *El arte de la palabra* (1980) de Enrique Lihn, *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso, *La canción de Manuel Sendero* (1982) de Ariel Dorfman y *El anfitrión* (1987) de Jorge Edwards<sup>7</sup>. En el telón de fondo de dicha poética —que tam-

---

en "Reflexiones acerca de algunas huellas del poder en la narrativa de la Generación del 80", pp. 259-271, aparecido en Carmen Berenguer, ed., *Escribir en los bordes*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1987. En "La nueva narrativa chilena", publicado en *Fundación Pablo Neruda*, Santiago, otoño 1993, pp. 34-36, Arturo Fontaine Talavera ofrece una versión actualizada de las tendencias de la 'nueva narrativa' desarrollada por el grupo en cuestión. Pone atención en figuras más jóvenes —Alberto Fuguet, Sergio Gómez y Andrea Maturana, entre otros— que de alguna manera pueden asociarse a la Generación del 80, aunque ellos mismos tratan de distanciarse de esa clasificación, proponiendo la llamada Generación X.

5 Para mayores detalles al respecto véase Faride Zerán, "Nueva narrativa: El cascabel al gato", en *Literatura y libros*, suplemento de *La Epoca*, Santiago, 29 de marzo, 1992, pp. 1-2.

6 El concepto 'poética' puede ser utilizado para una propuesta desde la óptica de la crítica o de la creación literaria. Tiene que ver con preguntas tales como: ¿cuáles son las formas de la literatura?, ¿cuál es el sistema de arte y lenguaje de un escritor en particular?, ¿cómo se realiza un relato?, ¿cómo los textos literarios incorporan el fenómeno 'no literario'?, etc.

7 Un tópico recurrente en mis entrevistas con varios escritores de la Generación del 80 ha sido la significativa importancia que éstos le atribuyen al trabajo literario de José Donoso; consideran su influencia equiparable a la que entre ellos ha ejercido Julio Cortázar.

bién podríamos denominar como la poética de la “esperanza decepcionada”, para utilizar un concepto de Ernst Bloch—<sup>8</sup>, por lo general aparece la desconstrucción figurativa de algún aspecto del Chile dictatorial (1973-1989). En efecto, mediante relaciones alegóricas, metonímicas, metafóricas, hiperbólicas, etc., esta escritura confronta la institucionalización por parte del poder autoritario de un discurso monolítico que con extrema osadía regimenta el imaginario e intenta condenar a la marginalidad otros lenguajes<sup>9</sup>. Del mismo modo, esta poética cuestiona la secuela que la praxis autoritaria y las fuerzas que la resistieron han dejado en la memoria colectiva de la nación y en las formas de la ideología y la cultura<sup>10</sup>. Con esta expresión artística a su vez adquiere relevancia un diálogo crítico con la llamada época postmoderna; fenómeno que si bien tiene su mejor correlato con las sociedades altamente industrializadas, también afecta a la cultura latinoamericana que incluye los espacios de una modernidad periférica. Nos referimos a un fenómeno a

---

<sup>8</sup> Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1986, p. 5.

<sup>9</sup> Josefina Muñoz discute este tema en “Reflexiones acerca de algunas huellas del poder en la narrativa de la Generación del 80”, Op. cit.

<sup>10</sup> Algunas de las novelas de miembros de la Generación del 80 que tienen como marco referencial el período dictatorial son: *El obsesivo mundo de Benjamín* (1982) y *Los años de la serpiente* (1990) de Ostornol, *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986) y *Vaca sagrada* (1991) de Eltit, *Santiago cero* (1987) de Franz, *La ciudad está triste* (1987), *Solo en la oscuridad* (1992) y *Nadie sabe más que los muertos* (1993) de Díaz Eterovic, *El infiltrado* (1989) de Collyer, *Todo el amor en sus ojos* (1990) de Muñoz Valenzuela, *Alquitrán y los gorriones* (1991) de E. Marchant, *La partida* (1991) de Calvo. *Mala onda* (1991) de Fuguet, *El tono menor del deseo* (1991) de Barros, *Machos tristes* (1992) de Oses, *Cobro revertido* (1992) de Urbina, *Oír su voz* (1992) de Fontaine Talavera y *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1993) de Ampuero.

escala universal donde prolifera la dispersión y descentralización del sujeto, la fragmentación de las ideologías de larga duración y el descalabro de las grandes narrativas del progreso del espíritu y de la emancipación colectiva con sus correspondientes matrices utópicas tradicionales o cerradas<sup>11</sup>.

En esta época de deslegitimación de la autoridad y de los postulados absolutos y universales, los nuevos autores chilenos muestran predominantemente un desencanto hacia los proyectos hegemónicos y fundamentalistas, pero lo hacen sin caer en el nihilismo contemplativo de ciertas vertientes de la sensibilidad postmoderna. Podríamos sostener, entonces, que ellos propician un “activismo pesimista” —en términos de Michel Foucault— que los lleva a reaccionar frente a su entorno con nuevas estrategias de resistencia cultural<sup>12</sup>. Surge así un cuestionamiento de la interlocución entre las remodelaciones político-ideológicas y las expresiones cul-

---

<sup>11</sup> En *The Postmodern Condition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, Jean-François Lyotard considera que el colapso de las grandes narrativas de la historia occidental tales como los esquemas marxistas de emancipación o la unidad del espíritu, es una de las características socio-culturales fundamentales que perfila la llamada condición postmoderna. Los síntomas de este fenómeno tocantes a Latinoamérica y Chile en particular han sido estudiados por analistas tales como: José Joaquín Brunner en *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, FLACSO, 1988; Nelly Richard en *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1988 y Bernardo Subercaseaux en “Nueva sensibilidad y horizonte ‘post’ en Chile (Aproximaciones a un registro)”, *Nuevo texto crítico*, Vol. III, núm. 6, 1990. El concepto de ‘utopías cerradas’ lo utiliza Fernando Aínsa en *Necesidad de la utopía*, Montevideo, Norda-Comunidad, 1990.

<sup>12</sup> Mark Poster emplea el término ‘activismo pesimista’ atribuyéndoselo a Michel Foucault en *Political Theory and Poststructuralism. In Search of a Context*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989, p. 62.

turales, destacándose la desarticulación de los grandes espacios sociales y la desdramatización de las certezas políticas. Asimismo, se incursiona en distintas significaciones del 'espacio privado' correspondiente a lo que se distingue de los ejes del estado y los macropoderes normativos. Por último, crece una tendencia contestataria implicada prioritariamente en la desconstrucción crítica de la tradición, permitiendo un desarrollo de la interacción entre la llamada cultura alta y la cultura popular sin caer en el pastiche instrumental de las formas pop.

La poética del desencanto hace hincapié en la hipérbolo de lo marginal, en las fisuras morales y en la desintegración del tejido familiar y social. En consecuencia, escenifica mundos fragmentarios y desolados, especialmente dentro de un espacio urbano de atmósferas sombrías y asfixiantes donde el escepticismo y el desgarramiento de los personajes tiene un lugar privilegiado. Esta vertiente literaria expone las trizaduras de las formaciones sociales e históricas con el reconocimiento de que estas formaciones están constantemente mediatizadas por la dimensión 'irreal' de los modos de información que incluyen otros discursos tanto artístico-literarios como críticos además de los dictámenes institucionales como la propaganda oficialista y la censura, por ejemplo. En esta perspectiva, entre varios de los escritores de la Generación del 80 pierde fuerza la escritura con una visión del mundo globalizante que busca verdades trascendentales y mensajes redentores. Con ello también se desdibuja la tendencia hacia el discurso estético-ideológico persistente en el imaginario del 'entusiasmo', que ha constituido uno de los conceptos fundamentales con que se identifica el substrato estético-ideológico de la narrativa de los novísimos. Por otro lado, los escritores de la nueva narrativa mantienen una mirada de desconfianza casi gene-

realizada con respecto al realismo mágico y a la narrativa hermética de las llamadas superestrellas del *boom* de la literatura latinoamericana<sup>13</sup>. Como consecuencia de lo anterior, asimilan el reflujo del sentido mesiánico del autor y la literatura.

La poética del desencanto —en el sentido de ‘activismo pesimista’ que le concedemos en este estudio— tiene una radical expresión en la obra literaria de Diamela Eltit, como ha quedado demostrado en sus novelas *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994) y la que analizaremos a continuación, *El cuarto mundo* (1988)<sup>14</sup>. En este texto la poética del desencanto adquiere estatus literario mediante la implementación de un

---

<sup>13</sup> Comentarios respecto a la Generación del 80 provenientes de sus propios integrantes se encuentran, por ejemplo, en: Luis Gutiérrez Infante, *Jóvenes narradores chilenos*, Santiago, Red Internacional del Libro, 1992; Guillermo García-Corales, “Diálogo a toda tinta con Ramón Díaz Eterovic”, *Pluma y pincel*, Santiago, mayo, 1993, pp. 38-39 y María Teresa Cárdenas, “Narrativa chilena: Irrumpe una nueva generación”, *Revista de libros*, suplemento de *El Mercurio*, Santiago, 21 de junio, 1992, pp. 1, 4-5.

<sup>14</sup> Diamela Eltit permaneció en su país a pesar de la diáspora de escritores y otros intelectuales debido a la presión político-cultural impuesta por la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989). Junto a la artista visual Lotty Rosenfeld y el poeta Raúl Zurita, Eltit fundó en 1977 el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) que realizó un trabajo multidimensional y contestatario al autoritarismo. Eltit ha participado de forma destacada en el quehacer cultural de su país. Fue una de las organizadoras del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana celebrado en agosto de 1987 en Chile, cuyas presentaciones fundamentales se transcriben en *Escribir en los bordes*, Op. cit. Ha dictado conferencias en universidades de Canadá y Estados Unidos, entre otros países. Durante el gobierno de Patricio Alwyn se desempeñó como agregada cultural de Chile en México. En estos últimos años hemos podido constatar un creciente interés por el estudio de su obra literaria en los círculos académicos de los Estados Unidos. La escritura de Eltit es materia de foros y discusiones en

modo discursivo al que, siguiendo algunas conceptualizaciones de Mijaíl Bajtín, podemos atribuirle características carnalescas. Como lo exigen las figuras del carnaval, *El cuarto mundo* suscita un recorrido rebelde y burlón por los sistemas de representación canónicos y las ordenanzas socio-culturales oficiales. Conforman un espacio dialógico<sup>15</sup> que desde los márgenes socio-culturales, la precariedad y la orfandad existencial proyectan alguna unidad cultural de la otredad consistente en lo oprimido por los poderes centrales o en aquellos enunciados reducidos al silencio como serían, por ejemplo, la pobreza, la pasión, la locura y lo femenino<sup>16</sup>. Nos referimos, entonces, a 'retazos de voces' híbridas que demandan la reposición de la pluralidad, la dispersión y el desacato respecto a las autoridades y sus

---

destacadas conferencias sobre literatura que se llevan a cabo en dicho país. Sus novelas comienzan a publicarse en inglés; a principios del 95 se lanzó *Vaca sagrada* en Inglaterra, y en Estados Unidos se prepara la publicación de *El cuarto mundo*, traducida al inglés por Dick Gerdes, profesor y crítico de la Universidad de New Mexico. Actualmente (mediados de 1995), Eltit es profesora de literatura de la Universidad Tecnológica Metropolitana de Santiago y dirige un taller literario.

- 15 Conviene aclarar que la orientación hacia el dialogismo como rasgo distintivo de la novela no es considerado aquí en términos absolutos como una polifonía de voces sin ninguna dirección. Hay textos, como el discutido en este capítulo, que permiten cierto grado de juego dialógico; pero, por otro lado, en sus campos narrativos emerge un ente que confiere una dimensión direccional a la actividad dialógica, asumiendo su sentido e impacto cognitivo. Ese ente puede ser denominado como el autor implícito: la suma de los códigos, valores, tono y estilo que rige todo el texto. Para una discusión más amplia sobre una matización de los conceptos bajtinianos sobre el dialogismo, véase Wladimir Kryszinski, "Bajtín y las estructuras evolutivas de la novela", *Morphe*, enero-junio, 1984, pp. 129-144.
- 16 Juan Carlos Lértora reconoce este sentido de la literatura de Eltit en "Diamela Eltit: Hacia una literatura menor", aparecido en *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Op. cit.



discursos monológicos, revirtiéndolos o invirtiéndolos<sup>17</sup>. Como diría Roland Barthes, más allá de la aparente contradicción de los términos estamos frente a un texto de goce, esto es, un texto que dinamizado por una seductora sensación de malestar hace tambalear las bases culturales, los gustos, los valores e incluso la propia relación con el lenguaje<sup>18</sup>. Nos referimos a una escritura que, en su apertura a los sentidos posibles del diálogo cultural, confirma subrepticamente la percepción de que una crítica de la 'realidad' (una carnavalización literaria en nuestro caso) también debe pasar por la crítica del lenguaje propio y ajeno.

En todo caso, en la representación literaria carnavalesca de *El cuarto mundo* no prevalecen las típicas figuras del carnaval medieval o renacentista de la frugalidad y la risa abundante en que Bajtín basó varias de sus proyecciones analíticas. Asimismo, más allá o más acá de la diversión trivial o de la comicidad banal lindantes con la representación cultural superficial, el texto analizado conforma

---

<sup>17</sup> En cuanto a la significación cultural que tiene el concepto 'margen' en una época de gestos postmodernos como la nuestra, Nelly Richard entrega una valiosa explicación al plantear lo siguiente: "Modelaciones antiautoritativas de un nuevo pensamiento atraído por el estallido y la pulverización de categorías tales como las de sistema, centro y jerarquía, han convertido a la figura del 'margen' en una figura de máxima tensionalidad crítica. Una figura que se vale de la idea postmoderna de la desjerarquización del centro (de la imágenes del Centro) para redistribuir los valores entre lo canónico y lo anticánónico, lo dominante y lo minoritario, lo hegemónico y lo subalterno, etc. a favor de lo hasta ahora descartado o rebajado por las jerarquías (logocentristas-falocentristas-eurocentristas) de la cultura oficial" (pp. 79-80). Para mayores antecedentes en torno a este tópico remitimos a Nelly Richard, *Masculino/femenino: Prácticas de diferencia y cultura democrática*, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.

<sup>18</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores S. A., 1974, pp. 22-23.

un sistema de espejos deformantes para convocar los signos literarios de un carnaval cuartomundista, es decir, un espectáculo de la precariedad donde renacen nuevos significados de la degradación, la locura, el caos y la marginalidad. El texto corresponde a un carnaval basado en la relatividad que desperfila los límites entre la razón y la locura, lo masculino y lo femenino, lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo insignificante, minando la seriedad dogmática y el ostracismo autorizado.

Con el significante de la carnavalización que transgrede y deforma ideologías, autoridades, héroes y objetos, se expanden los sentidos enmascarados o reprimidos presentes en el escenario de las complejas relaciones entre el autor, el texto, el lector y el entorno cultural donde emerge la obra literaria. Entorno que en el caso de *El cuarto mundo* consiste en un territorio latinoamericano controlado por el discurso autoritario (patriarcal) y hegemónico-utópico. Este lugar marginal queda confirmado en el mundo ficticio con la autodenominación de los personajes principales como sudacas; término derogatorio que algunos españoles usan para designar a los latinoamericanos. Entonces, la novela puede entenderse como un contratexto que desmonta los sentidos de los códigos culturales y morales de ese discurso autoritario y utópico inculcado en el imaginario colectivo. Discurso que, por ejemplo, en un país como Chile se enmascara mediante locuciones tales como: “la copia feliz del Edén” y “el asilo contra la opresión” —según reza el Himno Nacional— u “orden y progreso” —de acuerdo al lema de uno de los aparatos policiales de ese país. Estas locuciones enmarcan algunos significados que osadamente pretendió atribuirse el oficialismo militar que dominó en dicho país durante los tiempos de la escritura y la publicación del texto que nos incumbe.

Ahora bien, veamos cómo, en conformidad con los

indicios carnavalescos bosquejados arriba, *El cuarto mundo* dinamiza el desmontaje de dichos códigos culturales y morales a partir del cuestionamiento del propio lenguaje. En primer lugar, podemos identificar un desencanto implícito con respecto a los sistemas de representación que despliegan una gran locuacidad en la aprehensión de ciertas relaciones del 'universo objetivo'. A partir de la conformación de los registros y los entes narrativos, se profana y destrona —observaría Bajtín— esa voz mimética del realismo clásico que busca convalidar linealmente su enunciación con un referente externo, usando, por ejemplo, los códigos de la epopeya historicista o de la fraseología militante<sup>19</sup>. Las situaciones narrativas de *El cuarto mundo* giran en torno a un lenguaje evocativo, interrogativo y delirante perfilado a contrapelo de la definición valórica, de la normativa y de la historia oficial. En lugar de fijarse en la anécdota causal, el discurso narrativo moviliza simulacros de un mundo carnavalesco pródigo en fragmentaciones, ambigüedades y enmascaramientos. De este modo, adquiere vida una visión que acoge el predicamento de que las evidencias son engañosas, y proliferan estrategias textuales en que se alternan la contorsión emocional, el rebajamiento, lo grotesco, lo andrógino y el travestismo. Parlamentos como el siguiente van conformando un catastro de imágenes en torno a ese predicamento: "Mi hermana melliza adoptó la forma de la indigencia, caída, al igual que los otros, en el vértigo de la simulación"<sup>20</sup>. Esas prácticas ilustrativas del concepto del

---

<sup>19</sup> Nelly Richard utiliza los términos 'fraseología militante' y 'epopeya historicista' en una discusión de orden teórico afín al tema discutido en este segmento. Remitimos a su estudio *Masculino / femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Op. cit. p. 17.

<sup>20</sup> Diamela Eltit, *El cuarto mundo*, Santiago, Editorial Planeta Chile, 1988, p. 79. Las siguientes citas se marcarán con el número de página en paréntesis.

mundo al revés propio del carnaval, no operan sólo en el mundo ficticio desligado de los entes de la enunciación, sino que toman parte en la actividad mental y corporal de estas figuras, transfiriéndose simultáneamente a otros sujetos y a distintas peripecias de la fábula.

El procedimiento recién mencionado da lugar a una constante problematización del rol de los hablantes y los mismos modelos de hablas a través de los cuales se transfiere la experiencia: "Habló él, al principio, inundado por la desconfianza [...] Actuando, actuamos el inicio de la conformación de una pareja adulta" (111). De este modo, surge una de las formas con que se interrogan los sistemas de representación tanto de la novela en análisis como (por extrapolación) de las ordenanzas literarias canónicas<sup>21</sup>. Este alcance autorreflexivo del texto tiene un correlato con la praxis carnavalesca del doble juego consistente, por un lado, en la autoconciencia de la representación y, por otro, en la interrelación ambivalente entre actores y expectadores-comentaristas<sup>22</sup>.

El sentido de contorsión lingüística carnavalesca que prevalece en la ficción se evoca a partir de los enigmáticos títulos de los dos segmentos narrativos en que se divide el relato: "Será irrevocable la derrota" y "Tengo la mano terriblemente agarrotada". Estos apartados están a cargo de unos mellizos incestuosos de fluctuante identidad

---

<sup>21</sup> Un esclarecedor trabajo sobre la relación de la escritura de Eltit y el 'canon literario' se encuentra en Juan Carlos Lértora, "Diamela Eltit: Hacia una poética de literatura menor", aparecido en Juan Carlos Lértora, ed., *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Op. cit.

<sup>22</sup> Para una discusión más detallada de este aspecto de la cultura del carnaval véase Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, S. A., 1971, en especial las págs. 112-113.

cuyas obsesiones perturban incluso la recreación verbal de sus propias vivencias. El hermano, María Chipia, narra el primer segmento y la hermana, denominada al fin del relato con el nombre de la autora real (en minúsculas), entrega el segundo. A manera de síntesis de las acciones básicas en que participan estos personajes, se puede afirmar que ellos se empeñan, “sin más tapujo que la antropofagia” (112) en transgredir tabúes y normativas desde una posición marginal; lo que comprende un deambular anti-oficial que alterna entre el deseo, el placer, los sueños y las contorsiones psicológicas. Todo lo que implica esta acción nuclear de ‘transgredir’ aparece sesgado, primero, por hostigamientos mutuos como lo insinúa la hermana al sostener: “[e]n mi pupila medio cerrada aún bailaba María Chipia provocándome un desastre síquico intenso. Mientras bailaba, el dolor erraba por todo el ojo con la danza” (93) y, luego, por el intercambio de roles que giran en torno a encuentros lúdicos: “yo era la esposa, mi hermana era el esposo y, felices, nos mirábamos volar sobre nuestra suprema condición” (34).

Los narradores personajes comentan en extensión sobre sus propias luchas por subsistir corporal y emocionalmente, las cuales ocurren por lo general en lugares reclusos como son el espacio intrauterino y la casa de los protagonistas ubicada en las afueras de una ciudad de sesgos postmodernos. Aquellos lugares constituyen los territorios marginales que contienen resonancias figurativas del llamado cuarto mundo sudaca acosado por la avaricia mercantilista de “la nación más poderosa del mundo” (97). Los mellizos narran acerca de las relaciones de poder que sostienen con los otros miembros de su familia sudaca. Relatan hechos concernientes a sus padres, perturbados por fricciones en que se cruza el adulterio mutuo más otros intentos de dominio y venganza; a su vez hablan de su her-

mana menor, una figura de pronunciado semblante andrógino en quien se encarna, de una manera degradada, el diálogo de los contrarios o el diálogo de los valores en conflicto, implícito en el substrato ideológico del texto<sup>23</sup>.

Por último, estas voces narrativas aluden de manera intermitente a un espacio público construido con la yuxtaposición de imágenes que expanden la visualización carnavalesca del mundo acotado. Por ejemplo, aparecen referencias críticas a una ciudad estigmatizada por la peste, el terror y el consumismo desatado, donde se "ensayan todas las retóricas esperando el dinero caído del cielo, quemándose como una mariposa de luz" (127). No obstante, en ese territorio exterior también existe lo que los mellizos denominan la fraternidad: una suerte de cofradía en la cual, según la percepción de la hermana, potencialmente conseguirían algún grado de alivio de las maldiciones que aquejan al grupo familiar. Las alusiones acerca del espacio exterior como posible símbolo regenerador, aparecen expuestas mediante locuciones que conllevan una corrosiva ironía interna: "Yo vi un campo de trigo en las afueras. Un campo cubierto de espigas meciéndose con el viento, un campo de espigas sembradas por los niños ciegos del asilo de mi madre" (125). Como se puede apreciar en esta intervención de la melliza, cada imagen, cada parlamento, cada escena del texto de Eltit genera la posibilidad de su propio socavamiento; por lo tanto, difícilmente se encontrará ahí una relación unívoca y estática. En el substrato de estas situaciones narrativas coexiste el desencanto carnavalesco ante cualquier orden jerárquico-oficial que proponga en

---

<sup>23</sup> Referencias más específicas sobre el concepto de lo andrógino que emplea Eltit para elaborar su discurso narrativo, se encuentran en Janet A. Lüttecke, "El cuarto mundo de Diamela Eltit", *Revista iberoamericana*, Vol. LX, núms. 168-169, julio-diciembre, 1994.

nombre de la 'verdad' la unidad autoritaria del lenguaje del poder promotor de discursos maniqueístas que segregan la existencia en binarismos que tienden a perpetuar el discurso del poder y la subordinación en la sociedad actual<sup>24</sup>.

Los mellizos ejecutan narraciones en primera persona y actúan como protagonistas de sus propios relatos; sin embargo, en afinidad con la escritura carnavalizada, operan con códigos que subvierten las normas asociadas al decoro narrativo objetivista, realista-social o psicológico. María Chipia, por ejemplo, funciona como protagonista-testigo y focalizador de momentos previos a su propia concepción<sup>25</sup> y desde una óptica pre-fetal omnisciente —condición oximorónica en sí misma— imparte parlamentos alusivos a su vida intrauterina como:

Un 7 de abril mi madre amaneció afiebrada. Sudorosa y extenuada entre las sábanas, se acercó penosamente hasta mi padre esperando de él algún tipo de asistencia [...] Ese 7 de abril fui engendrado en medio de la fiebre de mi madre y debí compartir su sueño. Sufrí la terrible acometida de los terrores femeninos (11).

María Chipia no sólo relata las experiencias somáticas de su vida larvaria, sino que también comenta acerca de los sentimientos capturados en su escenario amniótico. Inagura así, al estilo carnavalesco, una verdadera semántica del

---

<sup>24</sup> En *The Postmodern Condition*, Op. cit., Lyotard considera que la oposición jerárquica de términos binarios es la forma dominante de presentar la diferencia y justificar el discurso del poder y la subordinación en la sociedad contemporánea.

<sup>25</sup> Gisela Norat analiza en detalle la composición de los entes narrativos de *El cuarto mundo* en "Diálogo fraternal: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes", *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, Vol. XXIII, núm. 2, noviembre, 1994.

cuerpo: “Era, después de todo, simple y previsible: ese 8 de abril mi padre había engendrado en ella a mi hermana melliza [...] Fui invadido esa mañana por un perturbado y caótico estado emocional” (12).

La precisión (casi académica ha dicho más de un crítico)<sup>26</sup> con que el hermano expone estas percepciones, funciona como una parodia del discurso que busca un verosímil lineal con la ‘realidad’. Este discurso recitado del hermano poco a poco se va socavando con la proyección de imágenes plurisignificativas y enigmáticas que adquieren fuertes matices delirantes: “Ocasionalmente era asaltado por sueños vagos en los que creía percibirla, aferrada compulsivamente a mi costado, pero no había imágenes exactas sino, más bien, formas abstractas y móviles” (31). En el substrato ideológico de ese sesgo paródico queda evocada una búsqueda por reponer sentidos alternativos al rescatarse mundos excluidos y reprimidos, con lo cual se mina el equilibrio normativo y los signos complacientes.

A esa mascarada de ‘precisión académica’ (pronto socavada) hay que sumar nuevas simulaciones llevadas a cabo a través de la palabra tomada de mundos culturales jerarquizados, la cual ingresa carnavalescamente al espectáculo textual del cuarto mundo sudaca donde se profundiza “ese descontento sudaca, rojo y ávido de sangre” (94). El discurso de estilo sublime, entonces, se estructura en relación a los basamentos y degradaciones de la otredad en que se expande el planteamiento narrativo de Diamela Eltit, como se aprecia en el ‘rebajamiento’ carnavalesco hacia el mundo desacralizado que se produce, por ejemplo, con respecto a la solemne palabra poética nerudiana: “Mi madre precipitó el encierro. Desplomó el universo, confun-

<sup>26</sup> Agata Gligo usa este término en “*El cuarto mundo* de Diamela Eltit” (reseña), *Mensaje*, núm. 377, marzo-abril, 1989, p. 111.



dió el curso de las aguas, desenterró ruinas milenarias y atrajo cantos de guerra y podredumbre. Mi madre cometió adulterio'' (75). Con estas alternancias de 'retazos de voces', la narración de María Chipia alcanza temporalmente hasta la etapa juvenil de los mellizos, cuando el padre de éstos descubre el adulterio de su esposa, con el cual se expande hiperbólicamente la transgresión y la duplicidad de las cosas dentro del espacio narrativo carnavalizado.

Por otro lado, mediante un lenguaje que en cuanto a lo delirante y desenfadado supera al de su hermano, la melliza retoma la segunda parte de la narración para referirse especialmente a la época juvenil de los hermanos. Al enfatizar las obsesiones y los deseos de ella, relata las interrelaciones carnavalescas en que participa con María Chipia. El recuento de la hermana termina cuando el hijo que ésta y aquél han engendrado "lucha por nacer en cualquier instante" (126). La característica delirante de este recuento queda enunciada en parlamentos como el siguiente: "Mi hermano mellizo adoptó el nombre de María Chipia y se travistió en virgen. Como una virgen me anunció la escena del parto. Me la anunció, me la anunció. La proclamó" (83). Este tipo de expresión narrativa puede afiliarse al sistema de representación carnavalesco que descalabra y revierte el orden de las cosas. Al reconocer esta afiliación, pensamos en el sentido que Julia Kristeva le da a lo delirante al afirmar que delirio es un discurso que ha extraviado una presunta realidad, pues se supone que el sujeto hablante ha reconocido un objeto, una relación, la cual ahora es incapaz de reconstituir adecuadamente porque es también un sujeto deseante y los senderos del deseo empañan los del conocimiento<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Julia Kristeva, "Psychoanalysis and the Polis", *Critical Inquiry*, 1982, p. 81.

Además de los segmentos con una narración en primera persona, en las dos últimas páginas de la novela la hermana habla de sí misma y de los otros personajes mediante un discurso en tercera persona. En esta modulación no escatima impulso lírico para evocar una visión carnavalesca del espacio público urbano propuesto como simulacro de una desidentidad exacerbada: “AFUERA la ciudad devastada emite gruñidos y parloteos inútiles [...] El adulterio ha adulterado la ciudad nominal, que se vende a los postores a cualquier costo” (128-129). Por último, cuando focaliza el interior de la casa sudaca, este hablante ofrece las imágenes del nacimiento de la hija engendrada por los hermanos mellizos: “Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz a una niña. La niña sudaca que irá a la venta” (128).

Esta intromisión del nombre (con minúscula) de la autora en el mundo ficticio abre otra posibilidad interpretativa de la novela en términos de una dinámica escritural carnavalesca afín al desencanto con respecto a la percepción vertical y monolítica de la ‘realidad’ y sus intérpretes tradicionales. Tal estrategia textual refuerza la burla acerca del discurso que apela al ropaje autoritativo de la verdad, pues, por una parte, se ‘des-autoriza’ el sentido mesiánico de la figura del autor de visión totalizante, ubicado en la recurrida ‘torre de marfil’, distante de la territorialidad y los conflictos del mundo acotado y su contexto; por otra, se expande el sentido de la horizontalidad del juego entre texto y experiencia, realidad y ficción, identidad y desidentidad. Todo esto enriquece la pluralidad semántica que despliega el texto en su conjunto<sup>28</sup> y puede relacionarse con

<sup>28</sup> En “Reflexiones sobre la representación del sujeto en dos textos de Diamela Eltit: *Lumpérica* y *El cuarto mundo*”, aparecido en Juan

la idea de Bajtín que hace referencia a la cultura del carnaval como situada entre las fronteras del arte y la vida, en la perspectiva de que el carnaval es el transcurrir de la existencia presentada con los elementos característicos del juego<sup>29</sup>. En este juego el autor es un elemento más sumado a los distintos materiales, expresiones y dilemas de la creación artística y otras dinámicas culturales. Con esta intromisión autorial se alude también al elemento metadiscursivo (que cruza toda la narrativa de Eltit) al producirse un enlace entre la narración de ciertos sucesos y el juego autorreflexivo con los procedimientos narrativos empleados para relatarlos. Este tema de la metaficción a veces emerge de manera diáfana: "Quiero hacer una obra terrible y molesta" (86) y otras aparece en forma enigmática: "Ocasionalmente era asaltado por sueños vagos en los que creía percibirla aferrada compulsivamente a mi costado, pero no había imágenes exactas sino, más bien, formas abstractas y móviles" (31).

Predicamentos metadiscursivos como este último instalan la duda con respecto a la credibilidad de los hablantes y sesgadamente ponen en tela de juicio toda verdad establecida, lo cual remite al campo de la relatividad dialógica carnavalesca donde nadie tiene el patrimonio de la razón. Asimismo, a partir de este alcance sobre los mecanismos y materiales de la creación del mismo texto, queda insinuado también un comentario desacralizador con respecto a los modos de producción literaria en general. En base a este tipo de situaciones narrativas, Raymond L. Williams ha

---

Carlos Lértora, ed., *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Op. cit., María Inés Lagos hace notar otro matiz de la función metaficticia que tiene la introducción del nombre de la autora en el mundo ficticio.

<sup>29</sup> Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Op. cit., p. 12.

afirmado que como proyecto de gestos postmodernos, *El cuarto mundo* se distancia en varios sentidos de las verdades históricas elaboradas, por ejemplo, en *Cien años de soledad* o *La muerte de Artemio Cruz*, en cambio trata con las verdades de las relaciones personales y del cuerpo, cuestionando la capacidad del lenguaje de articular verdades. Es una historia de espacios sutiles y de constante cambio en las distancias personales. Las verdades de los personajes narradores se encuentran y descartan dentro de los diferentes espacios en que ellos operan<sup>30</sup>. En efecto, de acuerdo a estas observaciones de Williams, podemos mantener que en *El cuarto mundo* la verdad y la mentira aparecen por momentos como elementos intercambiables entre las distintas caretas que adquiere la obsesión de los narradores con los acontecimientos anormales en que participan. “Todo aquél período anterior llegó a parecerme un producto de mi mente delirante” (31), María Chipia acota a este respecto. Más aún, instigado por la contorsión de sus propios sentidos de percepción, el personaje desmonta la posibilidad de toda enunciación verista que pudiera insinuar su hermana melliza: “Después de tres noches sin dormir, ya no sabía qué era verdadero y cuáles sufrimientos eran parte de la invención” (72). Posteriormente, la melliza insertará un corolario a este tipo de intercambio al confrontar a su hermano: “tú eras yo misma” (104); declaración con la cual se ilustra una vez más el dilema de la identidad como algo inasible según queda acotado en distintas estrategias textuales donde —en términos de Bajtín— existiría una apuesta inicial a la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, tradiciones y tabúes.

---

<sup>30</sup> Raymond L. Williams, “Truth Claims, Postmodernism, and the Latin American Novel”, *Profession* 92, 1992, p. 7.

Para asignar una línea de reflexión sobre la crítica cultural que en este sentido activa *El cuarto mundo*, resulta útil considerar el comentario de Nelly Richard sobre una parte sustancial de la obra artística de Eltit. Richard afirma que las novelas de esta escritora perfeccionan como saldo post-dictatorial varias técnicas de la incredulidad y de la sospecha, destinadas a persuadir a su lector a no suscribir nunca más las oraciones del poder como si fueran palabras sacramentadas, artículos de fe<sup>31</sup>. Para Eltit, agreguemos, esas oraciones del poder provienen de todas las manifestaciones de la sociedad que tienen como dispositivo el lenguaje, con lo cual se justifica la constante interrogación literaria y, con ello, el tratamiento carnavalesco de ese dispositivo como se aprecia en *El cuarto mundo*.

Mientras que a través de la caracterización de los registros y los entes narrativos la novela preludia el desencanto con respecto a los sistemas de representación canónicos, la trama del relato subvierte los fundamentos tradicionales de la convivencia humana focalizados en la familia. Uno de los modos en que se abren significados en torno a esta vertiente del desencanto, es mediante la típica figura carnavalesca del oxímoron, que implica la representación del reverso de lo que constituiría la familia nuclear convencional. El discurso narrativo de los mellizos desvela el reverso de los parámetros emblemáticos que regimentan la moral cristiana fundamentalista, los cuales, entre otras cosas, incluyen el rechazo a la obscenidad, a la homosexualidad, a la desobediencia, al adulterio y al desamor filial. El texto propone un mundo al revés en contrapunto al simulacro familiar correspondiente a la célula social por-

---

<sup>31</sup> Nelly Richard, "Tres funciones de escritura: Desconstrucción, simulación, hibridación", en Juan Carlos Lértora, ed., *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*, Op. cit., p. 43.

tadora del núcleo incorruptible del recato, la solidaridad, la armonía y el orden. Convoca obsesivamente el desfile cuartomundista en que un grupo familiar coexiste en medio del hostigamiento mutuo y del caos: "Mi padre abre los ojos y dice que ha llegado la peste. Yo me siento en el umbral del martirio. María Chipia ensaya un discurso redentor de las culpas, un discurso en que transa el peso de nuestra historia" (109). En tal cotidianidad toma cuerpo la crisis de toda autoridad familiar, de la institución de la pareja y del rol tradicional de la mujer-madre.

El texto expone las contrariedades existenciales de la familia sudaca a partir de la vida intrauterina de los mellizos como manera de simbolizar lo proteico del caos que experimenta dicho grupo. En el espacio amniótico, los fetos se atraen y acosan llegando a constituir una mutua amenaza. Desde la óptica fetal, un día después de ser engendrado, María Chipia alude de la siguiente forma a la llegada de su hermana: "La intromisión en mi espacio se me hizo insoportable, pero debí ceñirme a la irreversibilidad del hecho (12) [...] Mientras yo batallaba se le desataban incontables pulsiones francamente obsesivas" (14). Los mellizos sostienen este intercambio conflictivo mediante un lapso temporal que comprende el nacimiento, la niñez y la adolescencia, incluyendo particularmente las luchas de poder encaminadas a componer fragmentos de sus identidades a expensas de las vivencias del otro. El discurso de uno se abre a la inclusión de los roles y planteamientos del otro, como si se buscara la constitución de un territorio personal a partir de retazos de un mundo circunstancial, sin esencias, ya escindido entre el odio y el amor: "Con mi mundo partido en dos, mi única posibilidad de reconstrucción era mi hermana melliza. Junto a ella, solamente, podía alcanzar de nuevo la unidad" (37). El padre de los mellizos hace su aportación de manera perturbadora a esta lucha de poder,

pues en lugar de ser el proveedor y benefactor del grupo familiar, aparece principalmente como un odioso y ubicuo vigilante-censor cuya ira "estallaba como la disolución final de una estrella quemada" (65). La escenificación de esta actitud patriarcal, que amplifica la crisis familiar, conlleva un subterráneo remezón a las concepciones personalistas del poder; lo cual —como se ha indicado— resulta inherente a la praxis carnavalesca, siempre preocupada de 'destronar' a las figuras más representativas del orden oficial.

Por otro lado, emerge una burla velada con respecto al modelo conservador que boga por un rol casi mítico de la mujer limitada en especial a las funciones reproductivas, mujer que no desea ni necesita nada, que vive por y para los demás, sin ofrecer ninguna resistencia a su condición subordinada. Formulaciones de esta naturaleza sobre la figura femenina fueron publicitadas y requeridas de manera sistemática por el discurso oficial en el contexto del Chile militar. Así lo confirma el siguiente parlamento perteneciente a un discurso del general Augusto Pinochet pronunciado en un aniversario de la Secretaría Nacional de la Mujer, organización que apoyó al gobierno autoritario: "La mujer desde que se hace madre ya no espera nada en el terreno material, busca encontrar en su propio hijo la finalidad de su vida, su único tesoro y la meta de sus sueños"<sup>32</sup>. En contraste a este planteamiento, la mujer-madre en la novela de Eltit no es capaz de sostener un intercambio favorable con sus hijos ni siquiera en el plano biológico: "Mi madre y su leche continuaban transmitiendo la hostilidad en medio de un frío irreconciliable" (22). A la vez,

---

<sup>32</sup> Texto citado por Marcelo Coddou en *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo veinte*, New York, Ediciones del Maitén, 1989, p. 94.

ella no se adapta a las exigencias del orden oficial-patriarcal, rebelándose a través de distintos senderos del deseo.

Podemos afirmar, entonces, que la inversión oximorónica del modelo familiar y del rol de la mujer adquiere estatus ficticio mediante elementos propios de la cultura del carnaval como son la prodigalidad del deseo y la posibilidad del cambio aunque sea en las situaciones más degradadas. En esta perspectiva, además del mencionado adulterio de la madre, aparece la contraposición al tabú del incesto escenificada principalmente en la relación de los hermanos mellizos, la cual adquiere una fuerza distorsionadora a través de imágenes carnales como se desprende de la siguiente intervención de la hermana: “Me posee toda la noche. María Chipia me posee toda la noche mientras mis padres, trepados por las ventanas, nos observan entre los resquicios. Difícil, difícil hacerlo bajo sus miradas, pero una y otra vez nos encontramos en un plano aterradoramente personal” (87). Estas imágenes también irrumpen mediante sugestivas y plurivalentes acotaciones que advierten lo delirante y con ello también lo erótico-sacrílego: “El acto quedó sellado. Para entenderlo era preciso repetirlo hasta borrarlo. Pisoteando a su virgen que llamaba el mal, que significaba el mal, María Chipia se dobló en el suelo y su boca mordió el polvo. Desnudo como hijo de Dios. Me debatí en la mancha de sangre. Iracunda como hija de Dios” (83). A su vez, el motivo del incesto —que funciona como epítome de la transgresión— pone en función un flujo de deseos y enmascaramientos que promueven figurativamente una liberación transitoria —diría Bajtín— con respecto a los sistemas hegemónicos de poder cultural y familiar de la modernidad chilena. Del mismo modo, mediante este motivo emerge una búsqueda, aunque sea degradada y desde mundos excluidos, de algún modo de fraternidad que los personajes no encontrarán en el hogar,





## CONCLUSION

El objetivo principal de este estudio ha sido abordar algunas de las tendencias más significativas de la narrativa chilena contemporánea a través del examen de las novelas *El jardín de al lado* de José Donoso, *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta y *El cuarto mundo* de Diamela Eltit. El análisis ha sido ejecutado mediante un enfoque culturalista que examina principalmente las relaciones de poder establecidas por las obras literarias tanto en su dimensión textual como en su relación con otros lenguajes sociales.

Optamos por este *corpus* narrativo y por este acercamiento teórico en base a cuatro criterios centrales. El primero considera el alto nivel de importancia de dichos autores en cuanto a sus respectivas promociones y en relación al panorama literario chileno de las últimas décadas. Donoso es el creador de mayor relevancia de la Generación de 1950 y uno de los novelistas más importantes de este siglo en Chile, lo cual se complementa con su participación en el *boom* de la literatura latinoamericana. Skármeta figura como el autor más destacado de la Generación de los novísimos de 1970; incluso se le ha adjudicado la condición de ser "quizá el más representativo escritor del post-boom"<sup>1</sup>. Eltit se vislumbra como la autora que posee la obra novelística más sólida de la Generación de 1980 o post-golpe, con lo cual está llamando positivamente la atención de la crítica especializada tanto nacional como internacional.

---

<sup>1</sup> Mempo Giardinelli, "Un retorno a la espontaneidad", *Cultura y nación*, suplemento de *Clarín*, Buenos Aires, 2 de enero, 1986, p. 2.

El segundo criterio considera que cada una de las obras examinadas convoca mundos distintos que constituyen un mosaico imaginario de la escena socio-cultural del Chile contemporáneo, la cual se filtra en la ficción mediaticizada por otros textos culturales y por los recursos estético-ideológicos a que apela y que añade cada autor. En el universo evocado por la novela de Donoso predomina la burguesía intelectual que desde los centros de acción del arte y la política articula el imaginario de la desesperanza. Por una parte, la narrativa donosiana desmonta la viabilidad de la gran novela totalizante, de abierto compromiso político y de mensaje redentor; por otra, cuestiona los grandes relatos culturales, entre las cuales se incluyen la historia general del progreso del espíritu, la unidad del sujeto y la emancipación colectiva<sup>2</sup>. Tales relatos culturales son parte integrante de las utopías de la modernidad, frente a las cuales *El jardín de al lado* formula un contratexto correspondiente a ciertos parámetros anti-utópicos postmodernos. La obra de Skármeta convoca prioritariamente a personajes que comparten las experiencias y los anhelos del mundo popular. A partir de allí se ficcionaliza una apropiación carnavalesca de los discursos de la alta cultura, emergiendo con ello el lenguaje del entusiasmo donde fluye la posibilidad de la convivencia colectiva cotidiana junto con la palabra apropiada y democratizada por el pueblo. El texto de Eltit dialoga con el mundo de la marginalidad maximizada e incursiona en las antípodas de las ortodoxias y de los poderes centrales de la cultura que actúan en nombre de la razón y la verdad. En fin, desde los bordes literario-políticos, Eltit pulsa la semiótica de la no-identidad exacerbada y la perturbación extrema.

<sup>2</sup> En *The Postmodern Condition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, Jean-François Lyotard se refiere a las 'metanarrativas' en el sentido atribuido aquí al concepto de 'relatos culturales'.

El tercer criterio obedece a la primacía que tiene la problemática del poder como núcleo semántico en las novelas analizadas. Estas se han considerado como artefactos culturales que reaccionan sistemáticamente frente a contextos en que predominan expresiones dogmáticas y autoritarias. Para aceptar la viabilidad de este criterio, hay que considerar que en las últimas décadas Chile ha experimentado una severa crisis en todos los niveles de la convivencia colectiva. Como parte de esa crisis, se han producido confrontaciones de gran magnitud por la distribución del poder social y político. Por ejemplo, entre 1970 y 1973 se vivió una secuela trágica que se inicia con un triunfo de características dionisíacas (el gobierno de la Unidad Popular) y culmina con una derrota apocalíptica (el golpe de estado que produce la secuela dictatorial), con todo lo que el apocalipsis tiene de mutación brutal del orden de los fenómenos naturales y culturales<sup>3</sup>. Una consecuencia significativa de este proceso ha sido la profunda ideologización de todos los estratos sociales, incluyendo a los escritores; la cual, a partir de la década de los ochenta, comienza a perder un tanto su dramatismo en el imaginario colectivo chileno<sup>4</sup>.

El cuarto criterio en que sustentamos este trabajo se refiere a que las novelas de Donoso, Skármeta y Eltit ficcionalizan múltiples relaciones de poder utilizando varios recursos asociados con la estética de la carnavalización. Como se ha señalado, ésta tiene que ver con el traslado a la literatura de la praxis del carnaval con sus distintas variantes de

---

<sup>3</sup> René Jara alude a este planteamiento en *Los límites de la representación: La novela chilena del golpe*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1985, pp. 5-6.

<sup>4</sup> José Joaquín Brunner comenta sobre la pérdida del dramatismo en la política en *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*, Santiago, FLACSO, 1988.

representación. De acuerdo con la premisa que considera a estas novelas artefactos de crítica cultural, en este trabajo se le ha dado especial relevancia a la estrategia de la literatura carnavalizada consistente en una suerte de desconstrucción de la jerarquía del poder, sus figuras, símbolos y prestigio. Hemos constatado que para formular una imagen desconstruccionista con respecto a dicho poder (que incluye lo literario canónico, los dogmas políticos conservadores y populistas y las utopías cerradas), los autores examinados acuden profusamente a la ironía, lo grotesco, la parodia, el rebajamiento, la alteridad, el enmascaramiento y otras manifestaciones de sesgo carnalesco que se entrelazan dialógicamente con los lenguajes de los referentes acotados.

Como corolario a los cuatro criterios señalados, digamos que los textos discutidos conforman un paradigma de una significativa vertiente novelística que se ha intensificado en el Chile de las décadas de los ochenta y de los noventa. En efecto, el cuestionamiento carnalesco en la narrativa de Donoso, Skármeta y Eltit con respecto a los discursos del poder, coincide con novelas tales como: *El arte de la palabra* (1980) de Enrique Lihn, *El obsesivo mundo de Benjamín* (1982) de Antonio Ostornol, *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, *La última canción de Manuel Sendero* (1982) de Ariel Dorfman, *En este lugar sagrado* (1985) de Poli Délano, *Oxido de Carmen* (1986) de Ana María del Río, *Travesuras de un pequeño tirano* (1986) de Walter Garib, *El anfitrión* (1987) de Jorge Edwards, *Santiago cero* (1987) de Carlos Franz, *Un día con Su excelencia* (1988) de Fernando Jerez, *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989) de Marco Antonio de la Parra, *El infiltrado* (1989) de Jaime Collyer, *Todo el amor en sus ojos* (1990) de Diego Muñoz Valenzuela, *El tono menor del deseo* (1991) de Pía Barros, *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet, *Cobro revertivo* (1992) de José

Leandro Urbina, *Machos tristes* (1992) de Darío Oses, *Solo en la oscuridad* (1992) de Ramón Díaz Eterovic, *Morir en Berlín* (1993) de Carlos Cerda y *Boleros en La Habana* (1994) de Roberto Ampuero. Con esta lista parcial podemos confirmar el hecho de que destacados creadores del Chile contemporáneo no han dejado de lado el tratamiento de la profunda crisis socio-cultural que ha vivido dicho país en las últimas décadas, pero ya miran esta crisis con cierta perspectiva: mediante formas desfamiliarizadas, indirectas, paródicas, metafóricas, alegóricas, etc.; formas que en nuestro análisis hemos asociado con la cultura carnavalesca que se ríe de la realidad no para evadirse de ella sino para vivirla con menos solemnidad<sup>5</sup>. Como afirmaría Bajtín, se trata de una mirada con menos miedo a la seriedad ceñuda y hostil del poder, a los supuestos dueños de la historia. Por último, si junto a los textos recién señalados consideramos las novelas de José Donoso, Antonio Skármeta y Diamela Eltit que siguen a las examinadas en extenso aquí, no queda más que reconocer la relevancia de las tendencias literarias discutidas en este estudio.

---

<sup>5</sup> Jorge Edwards expone una idea parecida en "Vaca sagrada de Diamela Eltit", *La Segunda*, Santiago, 15 de enero, 1992, p. 2.

## BIBLIOGRAFIA

Addis, Mary y Mark A. Salfi. "Language and Power in *Ardiente paciencia*". *Critica: A Journal of Critical Essays* Vol. II, N° 2 (Fall, 1990).

Adorno, Theodor W. *Teoría Estética*. Madrid: Taurus Ediciones S. A., 1980.

Aínsa, Fernando. *Necesidad de la utopía*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 1990.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

— . *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

— . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores, S. A., 1971.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, S. A. 1987.

Ballester, Ramón. "Entrevista con Antonio Skármeta. Novelista y cineasta chileno residente en Alemania". *Quimera* N° 54-55 (s/f.).

Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, S. A., 1974.

Berenguer, Carmen, ed. *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*

1987. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.

Bernal, Alejandro. "La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado* de José Donoso". *Inti* N° 21 (primavera, 1985).

Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1986.

Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO, 1988.

— . "Notas sobre la modernidad y la postmodernidad". *David y Goliat*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (septiembre, 1987).

— . *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO, 1981.

Cárdenas, María Teresa. "Narrativa chilena: Irrumpe una nueva generación". *Revista de libros*, suplemento de *El Mercurio* (Santiago, 21 de junio, 1992).

Coddou, Marcelo. *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo veinte*. New York: Ediciones del Maitén, 1989.

Collyer, Jaime. "Casus Belli: Todo el poder para nosotros". *Apsi* N° 415 (24 de febrero - 8 de marzo, 1992).

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstructions*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

— . *Framing the Sign. Criticism and its Institution*.



- Norman and London: University of Oklahoma Press, 1988.
- De la Parra, Marco Antonio. "La novela que viene". *Literatura y libros*, suplemento de *La Epoca* (Santiago, 16 de abril, 1989).
- Délano, Poli. "Recordar con ira y vislumbrar con esperanza". *Literatura y libros*, suplemento de *La Epoca* (Santiago, 8 de octubre, 1989).
- Donoso, José. *La historia personal del boom*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1983.
- . *El jardín de al lado*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology*. London: Humanities Press, 1976.
- Edwards, Jorge. "Vaca sagrada de Diamela Eltit". *La Segunda* (Santiago, enero 15, 1992).
- . *Adios poeta*. Madrid: Tusquets, 1991.
- . "Lo popular y lo carnavalesco en la literatura". *Mensaje* N° 314 (Santiago, noviembre, 1982).
- Eitel, Karin. "6 preguntas a José Joaquín Brunner". *Revista de crítica cultural* N° 1 (Santiago, 1990).
- Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago: Editorial Planeta Chile, 1988.

Feal Geisdorfer, Rosemary. "Veiled Portraits: Donoso's Interartistic Dialogue in *El jardín de al lado*". *MLN* Vol. 103, N° 2 (March, 1988).

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

Figueroa, Gabriel. "Fantasías y ternuras de Skármeta". *Hoy* N° 478 (15 - 21 de septiembre, 1986).

Flori, Mónica. "La búsqueda de la identidad en *El jardín de al lado* de José Donoso". *Discurso literario: Revista de temas hispánicos* Vol. 5, N° 1 (Autum, 1987).

Fontaine, Talavera Arturo. "La nueva narrativa chilena". *Fundación Pablo Neruda* (Santiago, otoño, 1993).

Foucault, Michel. *The History of Sexuality Volume I*. New York: Vintage Books, 1978.

—. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

Franco, Jean. "Narrador, autor superestrella: La narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas". *Revista iberoamericana* Vol. 47, N° 114-115 (1981).

García-Corales, Guillermo. "Entrevista con Antonio Skármeta: De *El entusiasmo* a *Match Ball*". *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* Vol. XXII, N° 2 (noviembre, 1993).

—. "Diálogo a toda tinta con Ramón Díaz Eterovic". *Pluma y pincel* (Santiago, mayo, 1993).

- . "Entrevista con Diamela Eltit: Una reflexión sobre su literatura y el momento político-cultural chileno". *Revista de estudios colombianos* N° 9 (1990).
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press, 1980.
- Giardinelli, Mempo. "Un retorno a la espontaneidad". *Cultura y nación*, suplemento de *Clarín* (Buenos Aires, 2 de enero, 1986).
- Gligo, Agata. "El cuarto mundo de Diamela Eltit". *Mensaje* N° 377 (Santiago, marzo-abril, 1989).
- Gunn, Giles. *The Culture of Criticism and Criticism of Culture*. Oxford: Oxford University Press, Inc., 1987.
- Gutiérrez Infante, Luis. *Jóvenes narradores chilenos*. Santiago, Red Internacional del Libro, 1992.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnalesca de una producción literaria*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1983.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.
- Jara, René. *Los límites de la representación: La novela*

- chilena del golpe*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, 1985.
- Kerr, Lucille. "Authority in Play: José Donoso's *El jardín de al lado*". *Criticism: A Quarterly for Literature and Arts* Vol. 25, N° 1 (Winter, 1983).
- Kristeva, Julia. "Psychoanalysis and the Polis". *Critical Inquiry* (1982).
- . *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- Krysinski, Wladimir. "Bajtín y las estructuras evolutivas de la novela". *Morphe* (enero-junio, 1984).
- Kumar, Krishan. *Utopianism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- . *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Lértora, Juan Carlos, ed. *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- McMurray, George. "Interview with José Donoso". *Hispania* N° 58 (mayo, 1973).
- Muñoz Valenzuela, Diego y Ramón Díaz Eterovic, eds. *Contando el cuento. Antología de la joven narrativa chilena*. Santiago: Sinfronteras, 1986.

Neruda, Pablo. *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1972.

Norat, Gisela. "Diálogo fraternal: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes". *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* Vol. XXIII, N° 2 (noviembre, 1994).

Pérez Blanco, Luciano. "El jardín de al lado o del exilio al regreso". *Cuadernos americanos* Vol. CCXXXIX, N° 6 (noviembre-diciembre, 1981).

Pickett L., Axel. "José Joaquín Brunner: El gran renovador". *Hoy* N° 724 (Santiago, 3-9 de junio, 1991).

Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Editorial Los Andes, 1991.

Poster, Mark. *Critical Theory and Poststructuralism: In Search of a Context*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.

Richard, Nelly. *Masculinofemenino: Prácticas de diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.

—. "Latinoamérica y la postmodernidad". *Revista de crítica cultural* N° 3 (abril, 1991).

—. *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

Rimbaud, Arthur. *Pages Choisies*. Paris: Imp. Larousse, 1957.

- Rose, Margaret A. *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.
- Skármeta, Antonio. *Ardiente paciencia*. Santiago: Pehuén Editores, 1989.
- Skłodowska, Elzbieta. "Ardiente paciencia y *La casa de los espíritus*: Traición y tradición en los discursos del post-boom". *Discurso literario: Revista de estudios literarios* Vol. 10, N° 1 (1991).
- Subercaseaux, Bernardo. "Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile (aproximaciones a un registro)". *Nuevo texto crítico* Vol. III, N° 6 (segundo semestre, 1990).
- Vidal, Hernán, ed. *Fascismo y experimentación literaria: Reflexiones para una canonización*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1985.
- Williams, Raymond L. "Truth Claims, Postmodernism, and the Latin American Novel". *Profession* 92, 1992.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XV, N° 29 (Lima, 1er. semestre de 1989).
- Zerán, Faride. "Nueva narrativa: El cascabel al gato". *Literatura y libros*, suplemento de *La Epoca* (Santiago, 29 de marzo, 1992).

## TITULOS PUBLICADOS

### **Casa azul**

Helena Brown (Cuentos, 1991)

### **París bien vale un télex**

Gustavo Leal (Novela, 1991)

### **Carta de extranjería**

Oscar Sarmiento (Poesía, 1991)

### **A horcajadas / Astride**

Pía Barros (Cuentos, 1992)

Edición bilingüe

### **Von Pilsener, primer personaje de la historieta chilena. Dibujos de Pedro Subercaseaux.**

Jorge Montealegre, editor (1993)

### **Miedos transitorios / Transitory fears**

Pía Barros (Cuentos, 1993)

Edición bilingüe

### **La subversión de los discursos rituales y Superman habla desde su refugio en el Polo Norte**

José R. Varela (Poesía, 1994)

### **Los límites del silencio / Shouting in a whisper**

Frances Negrón-Muntaner (Poesía, 1994)

Edición bilingüe

### **Puerta roja**

Varias autoras (Cuentos y relatos, 1994)

### **Bien común**

Jorge Montealegre (Poesía, 1995)



El presente estudio explora la presencia formal y la significación de las relaciones de poder en la novelística de José Donoso (1924), Antonio Skármeta (1940) y Diamela Eltit (1949).

Las novelas que se analizan con mayor rigor son: *El jardín de al lado* (1981) de Donoso, *Ardiente paciencia* (1985) de Skármeta y *El cuarto mundo* (1988) de Eltit. Ellas conforman una síntesis ilustrativa de toda la obra de sus respectivos autores. Por lo tanto, además de prestarse para abordar los textos mencionados, este trabajo ofrece pautas para estudiar otras novelas de Donoso, Skármeta y Eltit y para examinar una parte sustancial de la narrativa chilena aparecida desde mediados del período autoritario hasta la rearticulación democrática.

En términos generales, la metodología analítica de este trabajo se basa en una crítica ideológica sesgada hacia lo que el mundo académico identifica actualmente como crítica cultural. Esta crítica examina principalmente las relaciones de poder establecidas por las obras literarias tanto en su dimensión textual como en su relación con otros lenguajes sociales.



COLECCION  
*tierras altas*