



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**EL EXILIO A TRAVÉS DE LA ESCRITURA
EN *EL JARDÍN DE AL LADO*, DE JOSÉ DONOSO:
LA TRANSFORMACIÓN DE LA VOZ NARRATIVA
COMO ACTO DE IDENTIDAD COMPARTIDA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**

P R E S E N T A:

VALERIA SÁNCHEZ OLVERA



**ASESOR:
MTRO. GUSTAVO EDSON OGARRIO
BADILLO
MÉXICO, 2015**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	2
I Las preguntas de la literatura chilena en su historia nacional reciente	7
Literatura post- golpe dentro y fuera de Chile.....	13
La emergencia de la literatura testimonial.....	20
El uso de la memoria histórica en la narrativa.....	27
II <i>El jardín de al lado</i>	34
Historia de la crítica literaria en <i>El jardín de al lado</i>	37
La máscara donosiana.....	43
La familia como recurso narrativo	47
El movimiento de la voz narrativa en <i>El jardín de al lado</i>	50
El fracaso como constante dentro del proceso creativo.....	57
Entre exilios y memorias de los otros.....	62
Espacio y nostalgia.....	69
Conclusiones	72
Bibliografía	77

Introducción

La formación académica en el Colegio de Estudios Latinoamericanos tiene como uno de sus principales temas de interés las dictaduras militares en la segunda mitad del siglo XX. El énfasis en su interpretación está relacionado con procesos históricos como la Guerra Fría, las Doctrinas de Seguridad Nacional, el militarismo de Estado y los exilios desde una perspectiva cultural y psicológica.

Este trabajo analiza puntualmente, desde una obra de José Donoso, un registro narrativo del exilio a partir de la dictadura chilena encabezada por Augusto Pinochet. Su estudio parte del desarrollo histórico de la narrativa chilena que a través del tiempo incorpora la memoria como recurso de representación de la historia reciente en América Latina. De la misma forma se analiza la función de la ficción y del testimonio articulados como discursos emergentes a partir del golpe desde donde la literatura hace visible a los sujetos y también a ciertas experiencias políticas.

El discurso literario también importa cuando se quiere plantear un tema político desarrollado en la región. Los vínculos siempre han existido entre una y otra disciplina. Las formas culturales de un país se transforman conforme a las políticas implementadas en determinado periodo histórico. Con las dictaduras cívico militares el campo literario se vio forzado a escribir a partir de una nueva realidad.

¿Por qué resultaría importante el quehacer literario frente al discurso científico en el contexto de la dictadura? La literatura complementa y enriquece los discursos de una forma en que las ciencias sociales no pueden. Se muestra humanamente más cercano a un proceso histórico de transición política y de reestructuración cultural.

Los intereses que motivan esta investigación se relacionan con la recuperación y análisis de historias y ficciones inspiradas en un pasado reciente en América Latina a partir de episodios de represión política y social como las dictaduras cívico-militares. Interesa ver la transformación dentro ámbito cultural en un espacio en donde se ha vulnerado a la sociedad.

Por otro lado, la pertinencia académica de la investigación se relaciona con el tratamiento único de esta novela en Donoso. *El jardín de al lado* se analiza como obra excepcional y distinta en su objeto de representación y en su propuesta narrativa. Su particularidad se encuentra al abordar un tema político y de carácter histórico nunca antes trabajado por el autor. Además de ello, se hace una relectura del conjunto de obras para reinterpretar sus análisis.

La experiencia que genera la dictadura en Donoso le permite crear una obra donde están volcadas algunas de las problemáticas que ficcionalizan el exilio. La historia que presenta *El jardín de al lado* es el desarrollo de un conflicto político pero que es leído a través de la intimidad, de las relaciones de familia y de las aspiraciones personales de un escritor.

Es importante ubicar el objeto de análisis dentro de una historia de la literatura chilena. Para realizar un estudio sobre la obra, habrá que diferenciar las distintas etapas literarias del exilio y ubicar la novela dentro de una de ellas. Las etapas históricas de la dictadura están marcadas por claras diferencias en cuanto a las formas políticas de sociabilidad. Mientras que en un inicio el régimen se impuso violentamente, los propósitos siguientes serían legitimar las acciones llevadas a cabo. Es decir, el curso del régimen iría arrojando los mecanismos de control con los cuales se administraría la sociabilidad entre sujetos.

En la literatura las obras transitan de un género a otro y adoptan tonos que obedecen a la necesidad de nuevos discursos. En ellos encontramos transformaciones que atienden a realidades y voces diversas producto de la violencia del régimen. Mientras que ciertas literaturas incorporaron rasgos testimoniales de sujetos vulnerados durante la dictadura, otras tantas se replegaron a la memoria como un disparador de eventos resignificados, en este caso, el exilio.

Este trabajo aborda *El jardín de al lado* a partir de dos narradores que colaboran en un proceso creativo que se está desarrollando dentro de la obra. Un proyecto anclado en un contexto de exilio, que se vive en compañía de otros exiliados. Porque al margen de un ejercicio individual sobre el exilio, desde una visión parcelada, las memorias de aquellos

que padecieron un destino similar son determinantes para la elaboración de un relato ficticio pero también histórico sobre la dictadura.

La pregunta central de la investigación será, ¿cómo caracterizar el movimiento de los narradores en la construcción de una memoria común desde el exilio? La manera de entrar a la novela de Donoso será el camino que abren los narradores, a lo cual también se responden preguntas auxiliares como ¿quién narra?, y ¿para quién narra?

Este trabajo postula la existencia de dos narradores, los cuales desarrollan tonos distintos dentro del relato, donde no hay disputa sino que se desarrollan armónicamente. La vuelta de tuerca presentada al final de la obra obliga a retroceder en la lectura para observar que es un tratamiento distinto del peculiar recurso de la máscara en Donoso. Los tonos descritos por los narradores como “tono mayor” y “tono menor” hacen referencia, por un lado, a la historia política del país y por otra parte permite tener una visión doméstica del exilio.

El lugar de enunciación de los discursos del régimen se destaca como un elemento esencial en el análisis interpretativo de la obra y del contexto que la rodea. Desde el Estado que legitima sus acciones hasta las víctimas que lo denuncian (y en este caso el testimonio y la ficción sirven por una parte para delatar los crímenes de Estado y por otra parte para interpretarlo como propaganda marxista) o aquellos que indirectamente se vieron envueltos en las consecuencias políticas de la dictadura.

La investigación ubica la obra de José Donoso, *El jardín de al lado*, dentro de una segunda etapa literaria sobre la dictadura. Se realiza una breve revisión de la totalidad de su obra, sin embargo, el énfasis en el análisis se coloca a partir de una etapa de producción en la que Donoso incorpora nuevos elementos de representación vinculados con la técnica plástica *trompe-l'œil*, de una realidad intensificada. En ella la representación del mundo narrado aparece más allá de lo evidente; es decir, la atmósfera y los personajes juegan con los roles que interpretan, complejizan el análisis al mover su objeto de representación en distintas direcciones.

La importancia de dividir por etapas la obra de Donoso refiere no sólo a un asunto práctico sino a la necesidad de señalar las coincidencias entre el análisis del exilio que

hacen Julio y Gloria, y al periodo histórico en el que Donoso inaugura dentro de su narrativa el tema de las distancias. Al inicio su obra estaba enfocada en un contexto más inmediato y posteriormente se proyectó en las relaciones entre Chile y España o Estados Unidos, a través de personajes que se veían expulsados de su ambiente familiar.

La obra fue escrita en el último año que Donoso pasó fuera de Chile por lo cual es una obra sobre la transición. Es por eso que la nostalgia se coloca como elemento que significa y articula cada uno de los eventos descritos y acompaña a las memorias. La novela de los narradores vuelca de alguna manera en la escritura las experiencias políticas y personales que fueron vividas a partir de la salida de Chile.

El motivo de incluir un análisis amplio de la memoria y del testimonio es hacer hincapié en que ambos recursos se practican en el exilio y que las historias que circulan en su medio sirven para la construcción de narraciones colectivas como la que aborda este trabajo.

Los espacios son determinantes para construir la historia. Desde el jardín que servirá como una alegoría de lo perdido y de lo deseado, hasta la casa, el espacio habitado y los objetos que lo componen donde por sí mismos constituyen una narración de la historia de Julio y Gloria. La novela narra la relación que los sujetos construyen con los territorios a los que pertenecen, a los que dejaron de pertenecer y a los que desearían pertenecer.

Donoso explora la posición constantemente transformada de los personajes. Hay un intercambio de roles y de funciones a desempeñar dentro de la historia.

A lo largo de su producción literaria Donoso narra la alteridad a partir del “*clochard*” como comúnmente lo refiere en sus novelas. La idea de habitar el espacio del otro y la posibilidad de escapar de la circunstancia propia es un deseo continuo en los narradores de Donoso. Esta novela también nos acerca a personajes que buscan renunciar a su condición, sin embargo, aquel con quien comparten la casa será un espejo de su circunstancia, y la extrañeza de la calle los coloca de nuevo en su vida irrenunciable.

La alteridad no sólo la manifiestan con aquellos diferentes al que los enuncia sino también sobre aquellos que comparten una identidad pero desde otra perspectiva como el

exilio. Donoso reconoce la multiplicidad de exilios y los desarrolla en cada uno de los personajes que lo padecen.

Analizar la familia y la máscara como recursos en la escritura de la obra es vincularlos con la construcción y movimiento de las voces narrativas como tema central. Para poder entender cómo están narrando y desde dónde lo están haciendo es necesario hacer un examen del modo en que se usa la máscara y por qué se desarrolla en un ambiente familiar. Tanto la máscara como la familia son recursos empleados una y otra vez en la obra de José Donoso. *El jardín de al lado* los trabaja de una forma muy peculiar y su modo de abordarlos nos permite responder al propósito de esta investigación.

Capítulo I

Las preguntas de la literatura chilena en la historia nacional reciente

Toda literatura atiende a un tiempo histórico concreto. Trabaja como una especie de radiografía que deja ver algo del interior de una sociedad, moldeada culturalmente por las relaciones políticas en que se desenvuelven cada uno de los sujetos que la componen.

En la América Latina de la segunda mitad del siglo XX se desarrollaron procesos políticos de gran importancia que impactaron en la literatura de aquel momento. La Revolución Cubana en 1959 significó la utopía latinoamericana de una posible emancipación colonialista frente a los países que subordinan económica y políticamente a la región. Debido al temor por parte de Estados Unidos y de las clases dominantes latinoamericanas de que Cuba esparciera una ideología socialista en su zona de influencia, aunado a otros motivos de carácter nacional, se instauraron dictaduras militares que impactaron directamente en la transformación de las dinámicas culturales de cada país.

En Chile se aplicó un estilo de conspiración distinto al que se conocía hasta entonces. En vez de la intervención directa y brutal experimentada en Guatemala en 1954, en Cuba en 1960 y en República Dominicana en 1963 [...] se inauguró un método más sibilino que confundió, por eso, al frente interno chileno y engañó por algún tiempo a la opinión pública internacional.¹

El hostigamiento hacia la política interna inició a partir de la administración de Salvador Allende en donde se pretendía acabar con el populismo instaurado. El plan de ataque se fue gestando lentamente desde dentro de los partidos nacionales asociados directamente a las clases política y socialmente dominantes. Sin embargo el avance y triunfo democrático de Allende, mediante la Unidad Popular, hizo responder a estos partidos violentamente frente a un nuevo proyecto de carácter socialista que pretendía nacionalizar los recursos que estaban en manos extranjeras.

La clase dominante se desprendió de sus “ornamentos democráticos” y convirtió el estado demoburgués en un estado totalitario y dictatorial que se propone restaurar, a sangre y

¹ Belarmino Elgueta y Alejandro Chelén, “Breve historia de medio siglo en Chile” en Pablo González Casanova, *América Latina: historia de medio siglo*, Siglo XXI, México, 1982, p. 275.

fuego, el sistema capitalista dependiente [...] con la ambición de introducir transformaciones regresivas en la sociedad chilena, que aseguren la permanencia de este sistema de dominación por un plazo indefinido. ²

La mala aplicación de los modelos económicos, que en otro sentido tampoco ayudaron a la trascendencia de la vía al socialismo, hizo que el pinochetismo quebrara por los debilitamientos que el propio régimen se causó a sí mismo. Con políticas de corte neoliberal, que atendían a una realidad concreta sin que la teoría pudiera ser fielmente aplicada, la economía atendía a un proyecto que se desarrollaba integralmente buscando la correspondencia con los intereses capitalistas.

Dicho de otro modo, la aplicación del modelo neoliberal no es un “invento-que-se-sacan-de-la-manga” repentinamente los militares, para quienes, probablemente, podría haber sido más “cómodo” un modelo económico de tipo populista. Por el contrario, dicha aplicación responde a detallados planes profusamente elaborados previamente. ³

Se trata pues, de regresar el poder a grupos históricamente hegemónicos que han participado tradicionalmente en las decisiones políticas del país, entre ellos Estados Unidos. Complaciendo de igual forma a los organismos mundiales financieros como el FMI y el BM. La competencia de libre mercado marca el “crecimiento” de Chile en opinión de la administración de Pinochet.

De cualquier manera, existe otro elemento que refuerza la tesis respecto del carácter neoliberal del modelo: la declaración explícita de ello por parte de los distintos responsables económicos del gobierno, así como la aquiescencia y aplauso constante de instituciones con una orientación marcada y reconocidamente neoliberal en la época tales como, de manera especial, el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. ⁴

El resquebrajamiento de la estructura política al interior del país, debido a la presión ejercida desde lo civil y desde actores sociales que mantuvieron una constante ofensiva, obligó a la rendición militar de la dictadura. La opinión internacional fue otro importante

² *Ibid.*, p. 284.

³ Xabier Arrizabalgo Montoro, *Milagro o quimera. La economía chilena durante la dictadura*, Madrid, Los libros de la Catarata 2005, pp. 117-118.

⁴ *Ibid.*, p.125.

factor que terminaría con el régimen. Como una de sus consecuencias habría ruptura de relaciones comerciales con Chile y condena por parte de los sectores de derechos humanos.

El golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973 produjo brutales transformaciones en la vida social del país que afectaron no sólo los ámbitos generales de convivencia social sino también los quehaceres artísticos, entre los que se encuentra la escritura. La dictadura chilena se distinguió por ser una de las dictaduras en América Latina con más alto grado de violencia. Desde distintas experiencias, la narrativa cambió sus temáticas para responder a las demandas de la realidad política que la estaba interpelando.

No sólo fueron importantes cambios políticos que eliminaron o debilitaron la oposición ideológica a la reforma neoliberal, cambiaron también las coordenadas de la vida de la gente, sus expectativas, sus posibilidades. A eso se alude cuando se habla de una revolución cultural. En un sentido más restringido, los cambios desestabilizaron a la intelectualidad literaria al alterar instituciones culturales como la industria del libro, y al forzar un reexamen de la relación del intelectual con el nuevo orden.⁵

Hubo que inventarse nuevas formas de reinserción en el campo cultural, pues a partir del golpe de Estado surgió una nueva estructura dentro de los círculos de la intelectualidad que obedecía a las necesidades de un Estado militar y neoliberal que censuraba y reprimía. En la escritura no sólo se transforma el contenido, como lo más evidente, sino la forma en que se desarrolla este contenido. El lenguaje rompe en ocasiones con lo trabajado anteriormente.

Como menciona Ariel Dorfman, las huellas que marcó la dictadura en la vida cotidiana dejaron prácticas transgeneracionales, entre las que se encuentran las distintas visiones críticas sobre el discurso oficial y sobre sus figuras de poder, como Pinochet, que ahora se definen con nuevos adjetivos y desde varias miradas.

Que se me permita una profecía: de todas las batallas de su interminable vida, la que el General Augusto Pinochet ya no tiene la menor posibilidad de ganar es la batalla por el modo en que su nombre habrá de morar más allá de su muerte, cómo las duras sílabas de su

⁵ Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Barcelona, Debate, 2003, p. 233.

apellido van a permanecer y solidificarse en el vocabulario de los pueblos. Creo que el General Pinochet ha perdido la batalla por controlar el lenguaje del porvenir.⁶

El lenguaje se reaviva en el espacio público y se alimenta de la comunidad que comparte la memoria histórica y crítica sobre la dictadura. Cada una de las formas en que se enuncia la política del país trasciende en todos los espacios de la vida privada en Chile, desde donde se recrean nombres como el de Pinochet para dotarlo de múltiples significados siempre críticos. Imágenes contrastantes de una misma figura.

El lenguaje implica comunicación y resulta, por lo tanto, peligroso en un sistema que reduce las relaciones humanas al miedo, la desconfianza, la competencia y el consumo. El mismo engranaje que arroja a las nuevas generaciones a la desesperación y a la crónica policial es el que llama Libertad a una cárcel, como ocurre en el Uruguay, y Colonia Dignidad a un campo de concentración, como ocurre en Chile.⁷

El régimen silenciaba para desarmar cualquier intento de combate. Por lo tanto, la batalla contra el silencio significaba resistencia ante la dominación de la palabra. El Estado pretendía monopolizar el discurso político de su proyecto nacional, por eso no sorprende, como señala Galeano, que juegue con las formas de nombrar lo que domina: la cárcel y los espacios de tortura.

Las ironías que emplea el discurso de Estado se enfrentan a un lenguaje literario que se comporta más ágil frente a las limitaciones creativas y estrategias pobres del poder. La literatura también trabaja sus propias ironías pero las confronta con las de un poder que se ve desenmascarado y burlado en sus propias incongruencias. *Nocturno de Chile* (1999) de Roberto Bolaño es ejemplo de la representación irónica de Pinochet, un letrado que toma clase de marxismo con un sacerdote de derecha del Opus Dei. “Revelar la realidad no significa copiarla. Copiarla sería traicionarla, sobre todo en países como los nuestros, donde la realidad está enmascarada por un sistema que obliga a mentir para sobrevivir y que cotidianamente prohíbe llamar a las cosas por su nombre.”⁸

⁶ Ariel Dorffman, *Más allá del miedo: el largo adiós a Pinochet*, Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 195.

⁷ Eduardo Galeano, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina”, en *Revista Nueva Sociedad*, núm. 56-57, septiembre-octubre/noviembre-diciembre, 1989, pp. 65-78.

⁸ *Ibid*

La literatura de denuncia dictatorial se separa del discurso formal del poder que oculta los desechos de su maquinaria destructiva para nombrar a la víctima y al victimario, a la censura, a la tortura, a la prisión, a la muerte. Se somete a códigos creativos que exploran la realidad más allá de lo evidente.

El destino de los distintos escritores, intelectuales, activistas, políticos y opositores anónimos que se vieron envueltos en el golpe militar, tendría que desembocar en una multiplicidad de discursos que asumen posturas diversas, sin embargo, la idea del “nosotros” como entidad que comparte una misma sumisión, nunca se abandona.

En la década de los años setenta, cuando aún había una fuerte presencia de debates políticos en el ambiente intelectual de narradores y poetas, la necesidad de hablar de los procesos políticos en América Latina era fluida y constante, ya fuera desde el espacio público o privado. El pronunciamiento era casi obligado, aunque también se acusa a algunos escritores de aquel momento por un supuesto desinterés sobre los acontecimientos del país propio por dar una mayor apuesta a la búsqueda de un internacionalismo cultural.

Hacia finales de los años setenta no era fácil identificar lo auténticamente nacional. Los escritores experimentados pero distanciados observaban su propia sociedad como si fuera de otro planeta. ¿Es ahora lo universal la cultura de masas global y el best seller su manifestación literaria?, y si es así, ¿queda algún espacio para el intelectual público?⁹

Lo cierto es que muchos de estos escritores se vieron obligados a salir de su país ya fuera por razones políticas o por la ausencia de un ambiente que proyectara su obra. Hay que recordar que en los años setenta el *boom* latinoamericano, representado principalmente por Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, les da fama internacionalmente dotándolos de un cosmopolitismo que los planteaba más como conciliadores de las políticas regionales que como críticos sociales.

Aunque en circunstancias distintas se hayan pronunciado públicamente en contra de procesos dictatoriales e incluso sus obras estén asociadas a lo político, la diplomacia que los rodeó hizo que se vieran cooptados por las clases dominantes, arrebatándoles algún

⁹ Jean Franco, *op. cit.*, p. 251.

posible carácter popular. El propio José Donoso es un autor “secundario” del *boom* que crece literariamente fuera de Chile.

A pesar del reconocimiento de diversas literaturas latinoamericanas como la indigenista, la de vanguardia y otras desarrolladas en el siglo XX, se pondera el análisis del *boom* por ser aquel que se asocia a Donoso y por encontrarse en una década del siglo en que emergieron las dictaduras militares en América Latina. Sin embargo, se asume la pluralidad de escrituras en la región no sólo desde el *boom* sino a partir de varias corrientes literarias.

La idea de hablar sobre literatura en el contexto de la dictadura militar se hace desde el examen de las fracturas de orden social que trajo el pinochetismo. La relación entre narrativa y política es conflictiva cuando la escritura se desarrolla en un ambiente vigilado y cuando hay tantas circunstancias y sujetos por narrar. A pesar de ello los relatos no dejan de sucederse uno a otro simultáneamente a la dictadura porque hay una necesidad de contar lo vivido.

Esa invasión despiadada de una realidad que no nos da cuartel es tan perceptible para los lectores como para los escritores conscientes de América Latina, y casi no necesito enumerar sus elementos más evidentes. Hoy y aquí, leer o escribir literatura supone la presencia irrenunciable del contexto histórico geopolítico dentro del cual se cumplen esa lectura o esa escritura; supone la trágica diáspora de una parte más que importante de sus productores y de sus consumidores; supone el exilio como condicionante forzoso de casi toda la producción significativa de los intelectuales, artistas y científicos de Chile, Argentina y Uruguay entre muchos otros países.¹⁰

La literatura política producida a partir de los años setenta es, pues, una necesidad demandada por actores sociales de la región. La agitación intelectual sobre los acontecimientos políticos se desarrolla en un clima de protesta. La suma de las distintas narrativas favorece el conocimiento y la difusión de memorias, testimonios y crónicas que desde la ficción dan cuenta del terror en el que viven las sociedades latinoamericanas.

¹⁰ Julio Cortázar, *Clases de literatura*. Berkeley, 1980, México, Alfaguara, 2013, p. 295.

Gabriel García Márquez afirmó que no volvería a publicar obras literarias hasta que no cayera Pinochet; creo que afortunadamente está cambiando de opinión, porque precisamente para que caiga Pinochet es preciso entre otras cosas que sigamos escribiendo y leyendo literatura, y eso sencillamente porque la literatura más significativa en este momento es la que se suma a las diversas acciones morales, políticas y físicas que luchan contra esas fuerzas de las tinieblas que intentan una vez más la supremacía de Arimán frente a Ormuz.¹¹

La literatura ante la dictadura, como se desarrollará más adelante, se muestra desde perspectivas distintas, sin embargo, toda ella parte del propósito de dar voz a las distintas memorias que conforman la historia de Chile.

Literatura post-dictadura dentro y fuera de Chile

El término post-dictadura atiene a un periodo histórico en el que la vuelta a la democracia en Chile, posibilita llevar a cabo una revisión conceptual, teórica y práctica que arroje análisis sobre las transformaciones producidas durante la dictadura pinochetista. Es un “después de” en el que se ensayan discursos que a veces pretenden ser reconciliadores y en otros casos abunda la denuncia desde un presente entorpecido por herencias políticas.

Es interesante observar que en el discurso intelectual chileno se impuso el término en cierto modo retrospectivo de “postdictadura” y no el prospectivo de “redemocratización” como en el caso argentino a partir de 1983. Esto es sintomático de una diferencia fundamental en las políticas implementadas inmediatamente después de las elecciones por los gobiernos que asumieron el poder a continuación de las dictaduras en ambos países.¹²

Este concepto anclado en el antes y no en el después refiere a una visión crítica detenida en la dictadura, desde la cual, toda propuesta colocada en el futuro se piensa en relación con un pasado del que hay que marcar una diferencia. Es tener presente la memoria del régimen siendo conscientes de una ruptura que anuncia cambios.

La división entre literaturas producidas al interior de Chile y aquellas realizadas fuera del país ayuda a la comprensión de temáticas y formas de abordar la dictadura. ¿Qué

¹¹ *Ibid.*, p. 296.

¹² Roland Spiller *et al.* (eds.) *Memoria duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Vervuert Verlag, Alemania, 2004, p. 10.

motiva la escritura distanciada o pese a qué se genera la narrativa en medio de un territorio vigilado?

“La nueva escritura exhibirá hasta la exageración este carácter opresivo, victimario y reductor del sistema dominante, trasgrediendo sus leyes e intentando liberar ese cuerpo ocupado.”¹³ Una importante oleada de escritores activos durante la dictadura y que permanecieron en Chile está representada por Diamela Eltit, Raúl Zurita y Ana María del Río a la que también pertenecía el cronista Pedro Lemebel, aunque sólo se atenderá a un par de ellos. Los discursos de estos escritores se genera desde las manifestaciones más inmediatas de la dictadura sorteando la censura y sometidos a la vigilancia. Escriben desde Chile permitiendo al lector tener una relación más directa con los eventos que se están desarrollando apelando a los efectos concretos.

Los escritores al interior se pronuncian en contra del régimen de formas veladas y atendiendo a transgresiones de la vida cotidiana como sus relaciones con los otros. Hay que recordar que la dictadura pretendía eliminar la sociabilidad entre su población. Es decir la ruptura de cualquier vínculo con el otro que posibilite el diálogo y cualquier acción organizada.

Eltit posee una narrativa de denuncia acerca de la trasgresión al cuerpo como objeto de tortura. Para aquellos que lo padecieron será la materialización de la violencia, en contraste con el cuerpo militar, compuesto por un menor número de sujetos pero unificado en ideología y legitimado a partir de un proyecto nacional.

“El cuerpo como un doble del pensamiento, tomado por la neurosis o bien parcelado en pulsiones fragmentarias, muchas de ellas letales, en otras animado por un impulso de restauración.”¹⁴ Donde aparece la marca visible de la violencia. Pues habría que distinguir las ocasiones en que la violencia queda invisibilizada o no se percibe a primera vista como aquella que se encuentra en la narrativa de José Donoso. No encontramos en su escritura descripciones de cuerpos violentados, sino que se leen las consecuencias de esos hechos y sus memorias.

¹³ Eugenia Brito, *Campos minados: literatura post-golpe en Chile*, Chile, Editorial Cuarto Propio, 1990, p. 8.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

Lemebel por su parte, desde una asumida homosexualidad que se verá contenida en su escritura, relata desde la crónica su relación con la política del país.

Sin duda el gesto de resistencia activa no se suspende terminada la dictadura: se prolonga durante los años de la «transición» y está asimismo detrás (dándole su trayectoria histórica y biográfica) de la mirada desacomodada y crítica con que sus crónicas enfrentan el presente social y cultural chileno de la globalización desde la década del 90.¹⁵

La crónica de Lemebel, como de casi todo cronista de la segunda mitad del siglo xx, integra en sus textos ámbitos de la cultura *mass media* donde resaltan figuras televisivas que, en el caso de Chile, legitimaban la dictadura, y que paulatinamente a lo largo de diecisiete años, fue asentando conductas de aceptación en la vida cotidiana. Así mismo registra las obligadas transformaciones de las ciudades. Espacios cada vez más controlados en donde la sociabilidad languidecía.

La ciudad de Lemebel es otra, una que fue formándose durante el imperio de la dictadura y que «en la transición a la democracia» se desarrolla sin inhibiciones: la ciudad posmoderna, abierta, ya sin restricciones ni pudores, a la lógica de la mercancía y de su consumo globalizados, una lógica donde se concentran, conciliados, factores económicos, éticos y estéticos.¹⁶

En el tránsito del golpe a la redemocratización, emergen nuevos sujetos que atienden a los cambios urbanos. Los exiliados que después de un tiempo se integran a la vida citadina de Santiago de Chile, o cualquier otra ciudad, son otro importante factor de cambio en el espacio que crónicas como la de Lemebel saben explorar.

Las transformaciones palpables del régimen que inundan la ciudad en sus plazas, jardines y edificios públicos, también se visualiza en el cambio de percepciones que la sociedad tiene sobre sí misma y sus gobernantes. Para ello, Etilt, al igual que Lemebel pero con un discurso que sus críticos siempre señalan como experimental, sabe registrar las discontinuidades en el curso histórico del régimen.

¹⁵ Leónidas Morales T. , “Pedro Lemebel: género y sociedad”, en *Aisthesis* núm. 46, Santiago, diciembre 2009, p. 226.

¹⁶ *Ibid.*, p. 232.

La obra de Diamela Eltit es parte inaugural de esta escena chilena de producción y reflexión críticas que desarticuló y reformuló – explosivamente—el sistema de codificación estética de la palabra y la imagen. Escena que simbolizó la discontinuidad social e histórica de los signos y de sus imaginarios culturales en prácticas de la fragmentación lingüística y del estallido psico-social.¹⁷

Pues no sólo es mostrar las transformaciones sino el estallido que erupcionó la cadena de fracturas. Eltit analiza desde un presentismo porque es testigo directo de la inauguración del régimen. Su literatura señala las formas de irrupción.

La escritura relata las nuevas construcciones sociales de lo nacional. “Nuevos lugares; lugares a redefinir: exigencia planteada a los escritores como responsabilidad histórica. La escritura bajo dictadura tendrá ese contexto y esa demanda: dar nombre a las cosas, volver a releer el continente, buscar el lugar desde el no lugar.”¹⁸ Obliga a los escritores que residen en Chile a sumar dentro de su narrativa las formas de comunicación generadas en un ambiente controlado y vigilado. Es una forma de reapropiarse de los espacios y objetos, haciendo uso de nuevos discursos que los simbolicen.

No se puede hablar de “literatura chilena hoy” sin pensar en la política, sin pensar en la llamada difícil transición [...] si la transición es difícil en un sentido político, lo es también en un sentido literario. Sin embargo, es justamente en estos años difíciles cuando la literatura chilena sale de la situación relativamente marginal en la que se encontraba.¹⁹

La efervescencia por la escritura post-golpe llevó a la proliferación de obras que abordaban el tema. Desde luego, no sólo se incentivó por los lectores y demás escritores surgidos de la época, sino por las miradas que venían desde la crítica literaria. La vista estaba puesta en Chile y en todo de lo que él viniera.

La segunda etapa de la literatura de exilio, a la cual pertenece Donoso, es una etapa marcada por la reflexión de una dictadura que ya se ha impuesto. Esta etapa incorpora un

¹⁷ Nelly Richard, “Tres funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación”, en Juan Carlos Lértora, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Chile, Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 37.

¹⁸ Leónidas Morales, *op.cit.*, p. 13.

¹⁹ Karl Kohut, José Morales Saravia (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt, Vervuert, 2002, p. 9.

lenguaje transformado que surge a partir del reordenamiento de la vida en Chile. En ella pueden leerse sobre todo novelas. Su aparición comienza poco más de una década después del golpe y los elementos que habrán de distinguirla se asocian con los cambios producidos vertiginosamente tiempo atrás.

Se define por ser una literatura hecha desde fuera de Chile. Los escritores que pertenecen a ella narran desde padecimientos políticos como la imposibilidad del retorno al país propio y la nostalgia del espacio abandonado donde queda familia y amigos.

[...] la literatura es una lente privilegiada para leer el pasado reciente de Chile, puesto que nos permite observar desde una perspectiva innovadora la evolución de la sociedad chilena, su imaginario cultural y sus perspectivas de futuro, motivos a los cuales siempre aludieron aquellas obras literarias producidas en el exilio.²⁰

Aquellas narraciones tardías o que emergen después de varios años del golpe tienen una reflexión basada en textos muy tempranos de la dictadura lo que les permite tener conciencia de la evolución de estas narrativas para registrar cambios y aludir a nuevos acontecimientos. El tiempo dentro del relato también estará proyectado en un pasado que revisa las omisiones de la historia.

“Pues, pese a que los hechos pasados no pueden ser cambiados, puesto que ya han ocurrido, el sentido de estos hechos puede ser reinterpretado y resignificado desde la perspectiva del presente y en vista de un futuro no muy lejano.”²¹ De este modo, no sólo se exploran nuevos elementos en el análisis de lo que significó la dictadura sino que surgen nuevas lecturas de la historia abordadas con anterioridad. El escritor de exilio mantiene un doble diálogo con la dictadura. Por un lado incorpora su experiencia política en Chile con el discurso institucional, y por otro lado las memorias de otros exiliados con el aprendizaje social y cultural que el exilio propio le ha brindado. El exiliado es un vehículo de comunicación entre lo que acontece dentro y fuera de su país. Es un receptor de los diálogos y visiones que circulan sobre la dictadura.

²⁰ Sol Marina Garay, “Literatura chilena de exilio, un vacío epistemológico”, en *Revista de Estudios Filológicos*, núm. 51, 2013, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p.18.

La recapitulación de las narrativas en Chile ha permitido tener una visión cada vez más definida, pero siempre inacabada, de los relatos del exilio. El regreso de algunos exiliados a los países de origen, una vez recuperada la democracia, trae consigo obras editadas fuera de la región o crónicas de circulación mínima que sirven como ejemplo de la desconocida extensión de relatos en un exilio que:

“[...] dejó una huella imborrable y una literatura dispersa, por lo cual la tarea de dibujar ese mapa de la dispersión no se ha acabado, sino es una labor permanente mientras no se termine de configurar el rostro desmembrado por el exilio de cerca de un millón de chilenos por diversos países del mundo.”²²

Esa literatura hecha desde territorios dispersos encuentra un espacio de reconocimiento entre los mismos sujetos exiliados. Sobre todo en el estrecho círculo de poetas, cuentistas, novelistas y cronistas provenientes la gran mayoría del Cono Sur.

Al comenzar a revisar las antologías poéticas editadas en el exilio, o producto de una investigación hecha fuera de Chile, nos damos cuenta que fue el género más escurridizo y dúctil, de mayor facilidad de circulación y, por qué no decirlo, de una aparente libertad técnica, lo que en estos primeros años de exilio, sobre todo, propició una producción mucho mayor que la narrativa o dramática [...]²³

La brevedad de la poesía y su capacidad para concentrar poderosas ideas en pocas líneas le permite tener un mayor éxito de difusión que la narrativa que tiene un desarrollo creativo más retardado. Además, el enfrentarse a las editoriales significaba un obstáculo más de los escritores que no estaban dentro de la lógica mercantil.

Al hablar de Donoso, es importante señalar que no fue un autor de exilio. Su residencia fuera de Chile obedece a un interés personal por formarse fuera del reducido ambiente intelectual que le procuraba el país. Barcelona representaba la cuna de autores latinoamericanos que catapultaban al reconocimiento internacional debido a editoriales como Seix Barral, casa editorial de Donoso. No obstante, el escritor se pronunció en un par de novelas sobre la dictadura y en dos sobre el exilio en concreto.

²² Tomás Harris, “El puente oculto: la literatura chilena en el exilio (1973-2008)” en *Revista Casa de las Américas*, núm. 253, octubre-diciembre, 2008, p. 106.

²³ *Ibid.*, pp. 107-108.

El golpe irrumpió en este mundo literario de los autores del 50 y los obligó a enfrentarse con la realidad política de su país. Así las obras posteriores de Donoso y Edwards son testimonio de esa irrupción y de la voluntad del autor de confrontar la realidad política a través de su escritura.²⁴

Donoso y Edwards son los que encabezan la literatura chilena de mediados de siglo XX. La narrativa posterior está inspirada en lo que dejó aquella generación del cincuenta. No sólo son guías intelectuales sino en cierta medida, también lo son morales. El pronunciamiento por parte de ellos sobre la dictadura es una materia obligada desde varios aspectos. El primero de ellos es su condición de chilenos, les secunda su figura como voces reconocidas y autorizadas dentro y fuera de Chile, así como el compromiso político que como intelectuales los interpela.

El rasgo más destacado de la literatura chilena de hoy es su multifacetismo: conviven en ella seis generaciones con distintas socializaciones políticas y literarias; conviven escritores que no salieron del país con los que se fueron y volvieron y con los que permanecen lejos, finalmente conviven autores de distintos géneros que expresan experiencias diferentes de modo diferente.²⁵

El tema de las distancias generacionales impacta directamente con otro tipo de distancias como lo son la espacial y la emotiva. Es decir, la escritura se expresa desde el lugar de enunciación, lo que implica distintas formas narrativas. Mientras que la generación del 80, compuesta por Diamela Eltit, vivía en Chile y se ocupaba de narrar desde el lugar violentado, con las limitantes que ello implica, la generación del 50 compuesta por Donoso, Jorge Edwards, Guillermo Blanco y Enrique Lafourcade; residían fuera de país y su escritura analiza desde una postura que sintetiza la historia política nacional confrontada con los acontecimientos más recientes. Mientras que la generación del 90 se definía por una distancia temporal que se evidenció en el abandono de la memoria dictatorial.

La literatura del exilio, entonces, sometidos sus autores a otros estímulos, sería diferenciable de la producida en el interior porque en su proceso de creación intervienen variables culturoespaciales distintas. Gran mundo/pequeño mundo. De lo que podríamos

²⁴ Karl Kohut, *op. cit.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

concluir que la libertad que se gozaba en el extranjero debía haberse expresado en las obras por medio de una mayor riqueza. Pero no ocurre así siempre. Paradojalmente, el exilio impone un lugar excéntrico que favorece al discurso literal, lo cual no ocurría al interior del país donde las literaturas eran sometidas a la censura y la autocensura; obligando a los autores a la adopción de lo no-dicho, el lenguaje cifrado, el velamiento y la ambivalencia discursiva. Pero a esto se le suma otra torsión, la negativa de varios autores del exilio a ser leídos en clave política aunque sus textos resultaran claramente contestatarios. Curioso resulta el caso de autores como Fernando Alegría, Antonio Skármeta o José Donoso quienes manifestaron de modo explícito que sus textos producidos en medio de la dictadura, no dependían única y exclusivamente de la coyuntura política.²⁶

Al autor de exilio se le exige una participación mayor en los asuntos nacionales. Su posición, “privilegiada” en cierta medida, le brinda libertad de creación y protesta. Es un observador de los procesos políticos desde una óptica panorámica. Receptor de memorias vivas que piden ser relatadas tanto para las sociedades heridas como para las sociedades que ignoran estos procesos.

El escritor es un creador, pero no ya en el sentido de “iluminado”, sino de trabajador de la lengua, ocupante de materiales en deshuso, un gran voyeur, que retiene en su mirada lo que mira y lo devuelve en calidad de deshecho, y como tal, lo reconstruye, mediado por esa mirada nueva, como objeto sólo aparentemente distinto.²⁷

Esta reconstrucción de los fragmentos de vida dispersos será trabajada por los escritores a partir de metáforas, de alegorías, entre otras. Pero para tales efectos tendrán que atravesar antes por etapas narrativas que van del testimonio a la crónica periodística para después incorporarlos a una ficción que no pierda la efectividad de lo que se quiere comunicar.

La emergencia de la literatura testimonial

La primera etapa de la narrativa de exilio, marcada desde el golpe en 1973, se ubica como testimonial. Es una narrativa cronística que da cuenta de los acontecimientos

²⁶ Nelly Richard (ed.), *Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Chile, Universidad de ARCIS, 2004, p. 281.

²⁷ Eugenia Brito, *op. cit.*, pp.27-28.

políticos a partir de una mirada inmediata. Durante su emergencia hay una necesidad por crear un archivo que sea memoria de la violencia con que se actuó en la dictadura.

Este nuevo género literario se populariza en toda América latina, en países que al igual que Chile, atravesaron dictaduras militares o vivieron procesos políticos que trasgredieron a las sociedades en su cultura y tradiciones.

La figura del testigo, y su discurso, el testimonio, no han estado ausentes en la crítica literaria y cultural de América Latina durante las últimas décadas. Más bien al revés: en las décadas del 70 y del 80 del siglo XX se produjo, en efecto, una verdadera avalancha crítica sobre la literatura testimonial latinoamericana [...] todos los testigos y testimonios considerados estaban asociados, o a la marginalidad urbana, o a la represión criminal de las dictaduras militares[...] ²⁸

Tanto el testimonio como la narración literaria están pronunciados desde una subjetividad particular que confronta la lógica científica. El testimonio relata el acontecimiento y los resultados que derivaron de los distintos procesos dictatoriales, desde una óptica de justicia simbólica con las víctimas y de difusión de las memorias que no tienen cabida en un marco institucional.

Es importante diferenciar entre el uso del testimonio dentro de los juicios políticos de Estado y su vinculación con las Comisiones de la Verdad, y el testimonio en la literatura. El primero de ellos responde a una necesidad de justicia civil en donde se señala a los culpables de las muertes, desapariciones y torturas perpetradas durante la dictadura. Significa el reconocimiento por parte del Estado, de los crímenes cometidos por los regímenes militares, para buscar una reconciliación social a partir del perdón.

Existe una búsqueda de reparación de daños. El interés radica en asumir responsabilidades por la violencia ejercida desde el primer momento del golpe de Estado. Con la entrada del gobierno democrático en Chile, con Patricio Alwyn, ha habido incentivos para la justicia que van de la remuneración económica, pensiones y un archivo testimonial en donde queda reconocida la participación de figuras públicas, encabezadas por Pinochet.

²⁸ Leónidas Morales T. , *Novela chilena contemporánea*, Santiago de Chile, Editorial cuarto propio, 2004, p. 56.

Del documento se imprimieron relativamente pocos ejemplares, aunque se reprodujo completo como separata de un diario. Había la intención de celebrar actos de reconciliación nacional y educativos en torno al informe, pero en las cuatro semanas posteriores a su publicación, tres atentados de la izquierda armada contra miembros de la élite política de derecha [...] lograron apartar la atención del país del informe de la verdad para centrarla en la amenaza del terrorismo de izquierda, y se abandonaron todos los planes de ejercitar la reconciliación social.²⁹

La reconciliación fallida se manifiesta en grupos y asociaciones civiles que aún hoy luchan por difundir una historia nacional con la consigna “Ni perdón ni olvido”. La Comisión de la Verdad (1990), junto con el Informe Rettig, representó un avance positivo para la historia de Chile, sin embargo, sus alcances fueron insuficientes y débiles. Los testimonios recabados no se llevaron a juicio y no se castigaron culpables, hasta la tardía detención de Pinochet en España. Asimismo, aquellos sobrevivientes de torturas no recibieron compensación económica.

El informe Rettig se avocó a investigar las violaciones a los derechos humanos cometidas tanto por el gobierno como por particulares [...] por principio de cuentas para referirse al “golpe de Estado” realizado por los militares el 11 de septiembre, utiliza términos como “la intervención”, “lo ocurrido”, “el accionar militar” (en sólo una ocasión a lo largo del informe, habla expresamente de “golpe de Estado”).³⁰

Como se ve, la noción de justicia se vio limitada y empobrecida. El informe quedó estéril al no poder ofrecer otras condiciones más que la de memoria histórica y nombrar a los actores nacionales e internacionales involucrados en la dictadura. A pesar de ello, hubo alivio por parte de la sociedad afectada al poder ofrecer un testimonio que tiempo atrás estaba negado. “Durante más que quince años, el Estado los había dejado de lado, diciendo al mundo que todos los que denunciaban desapariciones mentían. De repente, una comisión estatal estaba dispuesta a escuchar sus relatos y a reconocer públicamente que las desapariciones habían tenido lugar.”³¹

²⁹ Priscilla Hayner, *Verdades innombrables*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 69.

³⁰ Eva Leticia Orduña, *Verdad y justicia ante hechos del pasado: ¿amenaza o cimiento de las democracias latinoamericanas?*, UNAM/CIALC, México, 2008, p. 203.

³¹ Priscilla Hayner, *op. cit.*, p. 190.

La lucha por la justicia en Chile no ha cesado hasta hoy en día. La aparición de nuevos testimonios se extiende cada vez que las administraciones políticas en turno hacen una revaloración de los perjuicios cometidos por el Estado. En el año 2011 culminó la lista de presos políticos torturados y desaparecidos que presentó la Comisión Valech como un intento más de reparación de daños omitidos en la primera Comisión de la Verdad en 1990. Pero como ocurrió con Aylwin, los criterios de selección para definir la lista de remunerados tuvo críticas por parte de los afectados al considerarla limitada.

“La incorporación del tema de los derechos humanos dentro de la cultura política ha permitido que los represores reciban un castigo moral por parte de la ciudadanía.”³² La sensibilización social con las víctimas que produjo la dictadura se alimentó de un reconocimiento sobre los derechos violados. La experimentación de los mecanismos de control y supresión que se vivió en Chile, familiariza a los sujetos con toda una red de conceptos sobre su situación jurídica.

El régimen manifestado a través de detenciones, desapariciones, torturas y asesinatos, afectó no sólo a la víctima sino que también lo hizo de forma “indirecta” con la familia a la que pertenecen. Es por eso que los testimonios y las peticiones de reconocimiento de afectados por parte del Estado provienen de testigos oculares, madres, hijos, esposos y todo aquel que en relación con la víctima se vio afectado. Las esferas del testimonio también se definen por su lugar de enunciación.

El testimonio de exilio no tuvo la misma suerte de aquel que se recogió al interior de Chile. El acceso fue difícil debido a la dispersión de personas en múltiples territorios muy distantes entre sí. “La comisión también puso anuncios en periódicos de todo el mundo pidiendo información de los exiliados. Pero no tenía capacidad para citar a comparecencia y contó con poca cooperación de las fuerzas armadas.”³³ En ese sentido es importante señalar que el exilio tiene historias no contadas que también representan una importante fuente de documentación sobre la dictadura.

³² Eva Leticia Orduña, *op. cit.*, pp. 188-189.

³³ *Ibid.*, p.68.

Los testimonios que comenzaron a circular de forma inmediata al golpe, tuvieron que hallar dificultosamente mecanismos que permitieran su existencia dado que se trataban de denuncias contra el régimen. “La escritura testimonial se proponía así como el elemento que posibilitaba las aspiraciones expresivas de toda una comunidad silenciada.”³⁴ Cuando la información se encontraba en un ambiente altamente vigilado, los únicos espacios de reconocimiento social ante las muertes y desapariciones se desarrollaban en lo clandestino, en lo privado. Una forma de control social consistía en dispersar a la población atomizando a los sujetos para impedir que mantuvieran cualquier diálogo en contra del régimen.

La proliferación de la narración testimonial, como toda aquella narración que refería directamente a la dictadura, cumplía la función de ser un lugar simbólico en donde varios sujetos pudieran reconocerse. Fuera de Chile, los exiliados se vinculaban, entre otras cosas, a través de los textos de denuncia que hablaban de la historia que todos ellos habían vivido.

La desacreditación de la narración testimonial por parte de la élite golpista la colocaba en un lugar puramente ficcional y trataba de dar una mala reputación a las “mentiras favorecidas por el marxismo” que hacían ver un terror inexistente. La red de textos testimoniales, a diferencia del régimen dictatorial, no buscaba tener presencia como manifiesto ideológico, el único propósito visible era la denuncia.

“Así el superviviente planteaba su testimonio como un puente simbólico entre las luchas del pasado y del futuro: como la condición necesaria para que se estableciera una continuidad entre ambas.”³⁵ El testimonio, como primer pronunciamiento de la sociedad chilena sobre la dictadura, estableció un camino para la posterior creación de narrativas literarias que exploraron de variadas formas el fenómeno del golpe y sus consecuencias.

Escritores tomaban prestados conceptos sociológicos mientras que teóricos políticos se expresaban en un lenguaje literario. La incorporación del testimonio a la literatura trajo consigo una reanonización de la misma. Hubo que entender de forma distinta lo que hasta entonces se sabía sobre géneros y contenidos dado que surgían nuevas expresividades en la escritura que obligaban a releer la literatura en América Latina.

³⁴ Jaume Peris Blanes, *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, Anejo núm. 64, Revista Quaderns de Filología, 2008, p. 114.

³⁵ *Ibid.*, p. 111

“Mientras los activistas políticos integraban la producción testimonial en el paradigma de las nuevas luchas, el campo cultural trataba de inscribirla en las nuevas formas de lo literario.”³⁶ En principio, la incorporación no se distingue claramente porque las fronteras disciplinarias no se contentaban con una solución concluyente. Después, habría que esperar algún tiempo para que la emergencia de la literatura testimonial cobrara fuerza y presencia en el campo cultural.

Ariel Dorffman escribe *La muerte y la doncella* (1992) en donde conjuga adecuadamente el testimonio como relato histórico de denuncia y la ficción literaria para mostrar los quiebres y deficiencias que hay en el testimonio si se lee como única verdad, pero resalta su importancia como elemento de irrupción en un aparente periodo armonioso post-golpe y que señala la deuda vigente con la historia. Permite también hacer un análisis del duelo irresuelto en la sociedad chilena.

Aunque se trate de una obra que analiza el testimonio más que dar cuenta de una experiencia propia, ayuda a reconocer los efectos sociales que produce. La literatura testimonial narra el acontecimiento histórico sin dar cuenta del tiempo de su autor ya que es algo que rebasa la circunstancia personal para erigirse como discurso colectivo. El testimonio se suma a una red epistemológica de la narrativa que pretende acercar al lector al significado de la dictadura desde nuevas versiones discursivas.

La Nueva Canción Chilena, también relacionada a una cultura contestataria que buscaba reivindicar lo social desde lo popular, mostraba que otras manifestaciones artísticas como la música pugnaban por una transformación cultural. Violeta Parra revela un testimonio anterior al golpe titulado *Décimas. Autobiografía en versos chilenos* (1970). “La fragmentación de la experiencia encuentra su correlato discursivo en la configuración episódica de los acontecimientos, haciendo presente justamente el drama cultural que padece la autora.”³⁷

Alrededor del testimonio se encuentran facultades históricas como la memoria, así como en torno a la historia circulan correlatos fuera de la tradición de estudios

³⁶ *Ibid.*, p. 124.

³⁷ Juan Armando Epple, *El arte de recordar. Ensayos sobre la memoria cultural de Chile*, Santiago de Chile, Mosquito editores, 2004, p. 31.

institucionales. La literatura coopta estas coincidencias para someterlas a una revisión crítica estetizada.

Así, Pablo Neruda desarrolla su obra póstuma *Confieso que he vivido* (1974), en la que hace una valoración ideologizada de las experiencias propias y dedicando algunas páginas para hablar de Allende y del irruptivo golpe que provocó su muerte. Su lectura sirve como referente general de una historia sobre el siglo XX latinoamericano.

Hay dos tradiciones que se confrontan dialécticamente en esta memoria poética: la de la autobiografía clásica, particularmente la modalidad roussoniana de las “confesiones” [...] y la de la narrativa hispanoamericana contemporánea abierta a los dilemas y especulaciones de un presente heterogéneo, disímil y cambiante.³⁸

Una especie de memoria (1983) de Fernando Alegría se erige como otra obra sobre la historia de Chile “[...] rearticulando los datos del pasado para proponerlos como argumento de una ficción abierta [...]”³⁹ porque como se reitera, la literatura testimonial y memorialística, se abre a infinitas posibilidades de representación sobre un mismo hecho.

Abocado inicialmente a dar cuenta de las vivencias inmediatas de esa fractura histórica, el testimonio ha expandido paulatinamente sus opciones hasta convertirse en una suerte de supragénero que a la vez atrae en una relación simbiótica los otros géneros de la memoria y rearticula sus eventuales derroteros independientes.⁴⁰

Es importante enfatizar el creciente reconocimiento que ha tenido el testimonio en la vida pública de las sociedades latinoamericanas. Desde las tareas periodísticas y académicas, pasando por configuración de comunidades identificadas en torno a una red de testimonios, como Madres de Plaza de Mayo en Argentina, hasta ser considerado como recurso fundamental dentro de la literatura política, convirtiéndolo en uno de sus géneros narrativos.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

El uso de la memoria histórica en la narrativa

En América Latina la memoria tiene una importancia preponderante a partir de la segunda mitad del siglo XX. Desde la emergencia de las dictaduras cívico-militares que se desarrollaron en gran parte de la región, acentuándose en el cono sur, la memoria se erigió como estandarte de denuncia y receptor de experiencias compartidas durante una etapa de revisión del pasado reciente de cada país. La memoria desenterró episodios ocultos en la historia oficial y reinterpretó discursos y acontecimientos cristalizados en la formación cívica de los pueblos.

El creciente interés que se advierte hoy por la expresión memorialística (biografías, memorias, autobiografías, diarios, testimonios) parece responder en parte a esa crisis de los modelos hermenéuticos, de los discursos o metarrelatos de redención colectiva anunciada por los exponentes del postmodernismo.⁴¹

La literatura se ocupa de la memoria desde un ámbito más cercano y personal que borra la distancia entre descripción del acontecimiento histórico e interpretación individual de los hechos porque la ficción concede un análisis de la realidad que rompe con la tradición discursiva. Esa ruptura se manifiesta en una evocación del pasado que no sólo es conmemorativa y ceremonial sino que busca espacios de reconocimiento más íntimos. Asimismo es crítica con los usos de su propia memoria.

Por otro lado, mientras que las representaciones históricas se caracterizan por el borramiento de las marcas de enunciación y por un registro cronológico de acontecimientos, la literatura al explicitarse como artificio logra interrogarse no sólo acerca de los hechos, objeto de su representación, sino también acerca de su propia práctica y de los modos de representar.⁴²

Elige narrar un hecho en particular, del modo que mejor convenga a lo narrado, porque no rinde culto a ninguna institución pública ni figura de poder, sino que obedece a un interés social y personal que ofrece una representación única.

⁴¹ *Ibid.*, p. 7.

⁴² Carolina Grenoville, "Memoria y narración, los modos de reconstrucción del pasado", en *Revista Andamios*, núm. 13, mayo-agosto, 2010, p. 240.

El uso de la memoria literaria no es cronológico ni lineal. Si advertimos que se hace una selección de episodios a partir de intereses en particular y observamos que en la narración de una experiencia dictatorial o de exilio se busca evidenciar la vulnerabilidad de los sujetos narrados, la memoria trabaja con cortes y saltos como muestra del rompimiento de un orden que generan las políticas de terror del Estado.

La opción por el fragmento o por el monólogo interior compulsivo en el cual los recuerdos irrumpen de modo arbitrario enfatiza la dificultad de reunir acontecimientos como la muerte, la tortura, la desaparición de personas, la complicidad de un sistema articulado de causas y efectos.⁴³

La intención es crear un relato que represente las marcas de ruptura en la historia, y cuestione los discursos del Estado desde un ámbito cultural. Discursos que parecen describir la dictadura sólo como una suspensión de la vida social ignorando las consecuencias que de ella derivan.

Allí donde el discurso conmemorativo recurre a un principio teleológico que funciona como fórmula explicativa, las novelas priorizan la discontinuidad y quiebran la lógica causal; allí donde aquel aspira a ser una evocación completa y, por lo tanto, verdadera de la experiencia pasada, éstas enfatizan su incapacidad para reconstruir un todo, allí donde el testimonio ofrece certezas, la literatura abre interrogantes.⁴⁴

Para lograr ese discurso uniforme y estéril en debate, el Estado tiene la apremiante necesidad de inventarse historias que legitimen cierto pasado como acciones militares y políticas restrictivas con sus sociedades, de esa forma, se espera eliminar cuestionamientos futuros y propiciar una reacción satisfactoria sobre tales historias. En Argentina, Videla, como jefe de las fuerzas armadas y figura que encabezó la dictadura, usó una analogía entre el país y un cuerpo enfermo que requiere ser operado sin anestesia. El Proceso de Reorganización Social fue descrito como un mal necesario para curar de subversión al pueblo.

Similares ficciones pueden encontrarse en Chile con Pinochet y su afamado neoliberalismo como solución a la economía. Sus acciones, siempre motivadas por un

⁴³ *Ibid.*, p. 256.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 242.

“amor a la patria” lo condujeron a una violación sistemática de los derechos humanos, que decía no conocer y calificaba como “una sabia invención de los marxistas”.

La memoria tiene distintos usos a partir del lugar de enunciación. Mientras que la literatura puede emplearla para denunciar y como espacio de reconocimiento entre iguales, el Estado la enarbola en las conmemoraciones de las víctimas de su propio terror.

A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre literatura-entre novela, escritura ficcional- y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias.⁴⁵

Existe una disputa por dar cuenta de la realidad a partir de distintos discursos, que en ocasiones, tienen grandes diferencias entre sí y que se encuentran en la forma de nombrar las cosas así como en el énfasis sobre algunos temas. Los públicos para quienes va dirigido cierto discurso se distinguen por la forma en que son enunciados.

Mientras el uso del “nosotros”, por parte del Estado, tiene un proyecto inclusivo y de integración, en donde “son soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror”⁴⁶, el “nosotros” de la literatura defiende la pluralidad de sujetos y el discurso se descentraliza permitiendo que los que siempre hayan estado silenciados puedan hablar. “Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es el otro el que habla”⁴⁷

Esa forma de hablar del otro se desarrolla en nuevo lenguaje producto de las necesidades históricas. Se habla desde la confrontación con las figuras de poder.

En ocasiones, la memoria se trabaja desde lo cotidiano y el ambiente familiar. En ese sentido, no sólo se captan recuerdos personales sino que se incluyen memorias de otros sujetos con quienes se comparte una historia. La rememoración en la escritura es un acto constante en América Latina, la cual aparece desde autobiografías y memorias de vida

⁴⁵ Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 21-22.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

personal hasta cualquier acontecimiento político de índole nacional y regional. “Tanto el alejamiento del lugar de origen como concepción catastrófica de la historia parecen exigir al autobiógrafo la creación de un lugar común estable para la rememoración. La forma más frecuente que adopta este lugar común es, desde luego la casa familiar, la casona.”⁴⁸

La casa es el espacio ya conocido, lo habitual. Sin importar la distancia entre el lugar de evocación y el narrador, la memoria siempre regresa al lugar fundacional de los recuerdos, a pesar de que éstos muden a través del tiempo. Y ocurre, comúnmente, que el narrador es protagonista del relato que habrá de contar. “Toda ficción es, claro está, recuerdo. La novelística hispanoamericana acepta esa condición general y elige destacarla poniendo de relieve, a menudo dentro del relato mismo, la figura del recordante.”⁴⁹

Podría decirse que no hay mejor forma, y tal vez la única, de narrar determinados eventos a través de memorias y biografías, sino es desde la voz en primera persona que coloca al centro del relato al narrador mismo.

Si toda la historia, en efecto, puede considerarse como una cadena de transformaciones que nos lleva de una situación inicial a una situación final, la identidad narrativa del personaje sólo puede ser el estilo unitario de las transformaciones subjetivas reguladas por las transformaciones objetivas que obedecen a la regla de la completud, de la totalidad y de la unidad de la trama.⁵⁰

A la vez que el protagonista-narrador está orquestando el relato memorístico a partir de una perspectiva constituida por una historia personal, en la que la memoria obedece a una selección de acontecimientos jerarquizados, la narración está anclada en un evento histórico que atiende a un tiempo y desarrollo no alterable. La importancia del uso de la memoria en la literatura se relaciona con el uso y entendimiento de la memoria desde las conmemoraciones oficiales.

Suele pensarse, desde los gobiernos latinoamericanos, que una correcta remembranza de las dictaduras, se remite a una ceremonia de discursos vacíos donde la

⁴⁸ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 225.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁰ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999, p. 221.

memoria se erige como una sola, sin ausencias de nombres, lugares o culpables. Actos protocolarios en los que no fecunda el debate y lo más destacable, no se llama a las cosas por su nombre, siempre tratando de moderar un pasado incómodo y resaltando las virtudes de la vuelta a la democracia.

Importa destacar que las memorias son múltiples. No es posible referirse a una sola memoria cuando hablamos sobre acontecimientos históricos que disparan interpretaciones distintas. La literatura ayuda a que todas esas memorias dialoguen y se vuelvan visibles frente a una falsa e incompleta narración por parte de los poderes fácticos. Y así como existe esa pluralidad de discursos memorísticos, por fuerza existen literaturas variadas que se ocupan de rescatar recuerdos de las experiencias marginadas.

Donoso, con *El jardín de al lado*, se coloca en un terreno intermedio entre testimonio y memoria. Sin embargo, toma prestados algunos rasgos que componen cada uno de estos géneros. Dado que la ficción se inscribe en un contexto histórico y desarrolla o sugiere temas que problematizaron y transformaron las narrativas a partir de la dictadura, es importante dedicar un análisis por separado de aquello que la compone como objeto de representación. Es decir, resulta pertinente hablar de memoria y testimonio porque sin ellos no puede pensarse en una novela que a la distancia del acontecimiento dé cuenta de una dictadura. La peculiaridad de esta obra está en el tratamiento que se da al exilio como tema que no sólo explora la experiencia personal del golpe de Estado, sino que aborda las memorias de otros sujetos, para transformar todo ello en una novela creada por los personajes.

Donoso ejerce un estilo narrativo que por un lado es memorialístico pero que no termina por ser memoria en un sentido sólo evocativo porque también cuestiona los alcances y limitaciones de la misma. Es decir, para quiénes tiene utilidad y con qué propósito ha de ser preservada. Lo hace atrayendo recuerdos colectivos y de fácil identificación, para aquellos que comparten una misma historia, para emplearlos como recursos literarios que trascienden su instantaneidad y convertirlos en relatos múltiples.

Su narrativa es testimonio en tanto coloca a los sujetos narrados en una situación de exilio que describe la salida forzada del país desde una política de persecución por parte del Estado chileno.

El análisis memorístico sobre el golpe, dentro y fuera de la literatura, es un trabajo hecho contra corriente. Su proceso indagatorio en un terreno hostil y de difícil incursión lo vuelve un material preciado entre aquellas narraciones que aparecen en un flujo constante de información y que son apoyadas o al menos no obstaculizadas en su desarrollo. Las escrituras que hablan sobre la violencia de Estado y que la señalan abiertamente, están apostando por narraciones directas que se interpretan de forma distinta de aquellas que refiriéndose a la misma violencia, lo hacen en un tono indirecto, que en ocasiones, bordea la realidad o la penetra en un sentido más sensorial.

Si se atiende al modo en que el escritor se acerca a cada una de las distintas memorias, es posible conocer la intención y los motivos que llaman a describir una o varias experiencias por encima de las otras.

Pueden proponerse sin duda otras opciones. Preguntarnos por ejemplo, ¿qué hace la memoria ante el horror? O bajo el horror, o con él. ¿Y tras él? La memoria puede acercarnos desde, disimularse entre, resistir hasta el horror... También puede ir contra el horror: apostar a una victoria.⁵¹

Las memorias, si se atienden como representaciones, funcionan como puentes de acercamiento a la historia íntima de un país. En Chile, los actores públicos y la sociedad, con cada uno de los que la integran, tienen una memoria, que por muy pobre, deficiente, vedada e ingenua que sea, se suma al cuerpo narrativo de la dictadura. Identificar las plataformas discursivas de enunciación, ayuda a la asociación entre grupos e ideas.

Es así que se habla de una memoria de Estado, de una memoria de las víctimas, de una memoria de los acusados. Todas ellas en tensión porque aunque se multipliquen al interior de cada uno de los grupos, quienes las representan se disputan la “verdad histórica” si se concede el falso término. Porque queda latente la “Necesidad de la memoria. Para

⁵¹ Rosalba Campra, “Usos de la memoria, usos de la palabra”, en Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Argentina, Universidad del Claustro de Sor Juana/Editorial Gorla, 2007, p. 106.

afirmar no sólo la identidad respecto a un pasado, sino también como condición necesaria del proyecto. O sea, del futuro”.⁵²

El porvenir está cifrado en las generaciones futuras. Constituidas, entre otras cosas, a partir de una herencia cultural que contiene las memorias del golpe militar y de la larga dictadura que sacrificó una gran parte humana del país. ¿Cómo trabajar esas memorias desde el presente? No sólo para rechazar cualquier otro tipo de régimen que vuelva cómplice a su población, ni para mantener vivo el rencor que sólo sabe condenar, sino para apostar por una memoria ejemplar como diría Todorov y así poder ser solidario con el otro, para no pasar de víctima a victimario.

⁵² *Ibid.*, p. 117.

Capítulo II

El jardín de al lado

Para lectores y críticos de la literatura latinoamericana, José Donoso es uno de los grandes olvidados del *boom*. Escapó de los reflectores internacionales que en aquel entonces apuntaban a Fuentes, Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa, sin embargo, su importancia y calidad narrativa dentro de las letras chilenas del siglo XX es fundamental para el entendimiento de la literatura realizada posteriormente.

Con una obra variada, Donoso exploró géneros que van de la novela al cuento, pasado por las memorias familiares y ensayos. Su literatura se expresa, reconocida por él mismo, a través de la experiencia propia en su natal Chile. A partir de lo cual el contenido de sus narraciones está marcado por un contexto aburguesado en el que se desarrolló el escritor.

La producción novelística de Donoso es muy extensa y sólo podemos prestar atención a ciertos libros capitales; entre ellos están *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978) y *El jardín de al lado* (1981) [...] Esas obras importan porque en ellas Donoso hace más visible su concepción del realismo como un simulacro, como una parodia del mundo objetivo que tiende una trampa al lector, pues cumple con sus reglas pero escamotea su esencia; la crítica lo ha comparado con la técnica plástica del trompe l'oeil, que duplica la realidad para burlarse de ella y de nosotros. Éste es el aspecto que más lo acerca a las búsquedas estéticas de los autores del “boom”.⁵³

En una historia de la literatura latinoamericana del siglo XX, que no pretende ser rigurosa, Donoso aparece apenas mencionado. Pero como destaca Oviedo, en su narrativa resaltan obras capitales que aproximan a un estudio de los periodos socio-culturales de la región. Y sobre todo explora formas narrativas de enunciar la realidad.

Para el año 1979, Hugo Achugar realiza un estudio sobre la obra del novelista en el que parte de una estructura o base que la unificará hasta ese entonces. *El jardín de al lado* es publicada dos años después de esta investigación por lo cual es posible leer en Achugar:

⁵³ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 1. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 345.

[...] recurriremos a la idea de unidad organizada o principio unificador o propuesta estructurante, que aunque realizándose parcialmente en cada texto, permite inferir el sistema o conjunto significativo que se va construyendo, tanto a nivel particular como total de la producción narrativa donosiana [...] ⁵⁴

Pocas obras, incluyendo *El jardín de al lado*, se identifican por ser diferentes de lo que hasta entonces definía claramente el estilo narrativo de Donoso. Identificado como un escritor realista que se abocaba al tratamiento de entornos limitados, con novelas posteriores habría de expandir el horizonte narrativo para dar cuenta de historias en las que sus protagonistas atienden a su constitución subjetiva desde lo social y político.

Se podría hablar de tres etapas dentro de la narrativa literaria en Donoso en las que la frontera entre cada una de ellas se percibe menos clara con algunos relatos. La primera de ellas estaría inaugurada por una novela realista-costumbrista de la sociedad chilena. En ella se leen códigos de comportamiento y un lenguaje más cercano a lo popular. Comienza en 1955 con *Veraneo y otros cuentos*, y se clausura parcialmente en 1978 con *Casa de campo*.

Dos cuentos, título con el que Donoso publicara en 1956 sus textos “Ana María” y “El hombrecito”, viene a completar el ciclo narrativo iniciado con “The blue woman” y que en 1957 cerrará *Coronación*, constituyendo esta última el salto que efectuará hacia el segundo momento de la producción donosiana concretado, con tal claridad, a partir del cuento “Paseo” en 1959.⁵⁵

Este primer momento lo lanza como un reconocido escritor por la obra *El obsceno pájaro de la noche* (1970) como la más vitoreada en su narrativa, que junto con las demás otras obras que componen este periodo, se acerca a una descripción de los personajes ligados a un medio cotidiano y doméstico. Se desarrolla un criterio social entre los sujetos narrados y su entorno. El lenguaje se construye con chilenismos expresados entre diálogos y narradores próximos a lo popular como en *Este Domingo*.

⁵⁴ Hugo Achugar, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*, Caracas, Centro de Estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979, p. 18.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

El segundo momento, al que pertenece *El jardín de al lado*, se identifica por tener un juego de voces en la narración y estar más cercano a la exploración de formas enunciativas en donde los temas dejan de ser exclusivamente locales. “Donoso fue al principio un escritor local que modificó los códigos literarios del realismo decimonónico y de la novela social chilena, buscando una apertura hacia formas más modernas de trabajar el género novelesco”⁵⁶. En tanto los nuevos temas se desenvuelven fuera de Chile, aunque siempre remitiendo a él, la forma de la escritura se complejiza para hacer coincidir la incorporación de espacios y sujetos que los habitan con conflictos que se enfrentan en lo desconocido, fuera del seno protector chileno.

Es un momento en el que los personajes se confrontan con el otro, con el diferente. Se asumen exilios y retornos, éxitos y pérdidas. Pero siempre fuera del ambiente familiar por lo que las identidades se analizan desde los constantes cambios de territorio. Son relatos de transición que deconstruyen concepciones del *yo* para encontrar que aquello a lo que no somos pertenecientes en cultura también nos define y moldea socialmente.

Con más de cuatro décadas como escritor, Donoso culmina su obra con un tercer momento que incluye *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), libro que aproxima al lector a la madurez de un estilo narrativo ensayado a través de años de ejecutar su oficio de forma comprometida. Escrito en la culminación de su vida, es una remembranza de su ascendencia y los vínculos que mantiene con Chile. También pertenecen a este periodo novelas cortas nunca antes trabajadas como *Naturaleza muerta con cachimba* (1990) y *Taratura* (1990). Ésta última inspirada en un hecho histórico en donde el personaje narrado necesita encontrar su pertenencia en el mundo como lo hace el Donoso de *Conjeturas*.

Usando nociones ampliamente difundidas en la crítica y la teoría actuales, diría que Donoso, en la novela chilena, al consumir la fase del vanguardismo, instala al mismo tiempo el supuesto para la apertura de la fase posmoderna. También esta última, la fase

⁵⁶ Ricardo Gutiérrez-Mouat, “Ensayo premilinar, bibliografía y notas”, en José Donoso, *Mascarada. Tres novelas cosmopolitas*, México, FCE, 2006, p. 9.

posmoderna, queda bien definida si se la concibe como una fase posvanguardia. No se trata insisto, de una ruptura propiamente tal, sino de un tránsito o pasaje.⁵⁷

Esta fase se explora más claramente a partir de *El obsceno pájaro de la noche* concebida como una novela experimental de una realidad desbordante e inaprensible. El uso de varias corrientes narrativas no hizo que Donoso abandonara las perspectivas temáticas que siempre lo acompañaron y que atravesaron toda su obra a pesar de la exploración de diversas realidades.

Historia de la crítica literaria en *El jardín de al lado*

El jardín de al lado (1981) ha sido una obra poco valorada por la crítica literaria en comparación con el resto de la narrativa donosiana. Primeras novelas como *Coronación* (1957), *Este domingo* (1965), *El obsceno pájaro de la noche* (1970), y *Casa de campo* (1978), son las más celebradas y comentadas cuando se hace referencia a José Donoso. “*El jardín de al lado*, en cambio, pasó algo desapercibida y fue considerada una obra menor en el repertorio del autor”⁵⁸. La temática de la obra, anclada en un ámbito histórico y político, se separa de la novela que hasta entonces había trabajado su autor.

Escrita en el último año fuera de Chile de José Donoso, no sólo se aprecia desde su dimensión estética sino que se relaciona con el testimonio y la novela autobiográfica, lo que la coloca en un espacio distinto al resto de su narrativa. Se explora el exilio político a consecuencia del golpe militar encabezado por Augusto Pinochet en 1973. Y aunque las explicaciones históricas son pocas y las menciones a partidos políticos, fechas y personajes es abundante (lo que resulta más conveniente para un lector familiarizado con el golpe), el tratamiento del tema se vuelve cercano a cualquiera por ser narrado desde un ámbito doméstico.

El jardín de al lado se ha estudiado desde cuatro principales ejes de investigación. El fracaso como escritor, el *boom* latinoamericano, el exilio político y desde la novela

⁵⁷ Leónidas Morales T. , *Novela chilena contemporánea*, Santiago de Chile, Editorial cuarto propio, 2004, p. 45.

⁵⁸ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 347.

autobiográfica. Lo cierto es que ninguno de estos temas puede ser abordado de forma separada porque se entrecruzan en más de un sentido dentro de la obra lo cual obliga a vincular más de una sola tesis.

Es una novela abiertamente política donde Donoso escribe desde un presente que lo ubica en un periodo de madurez intelectual y estilística. Siendo altamente valorada su literatura, se ubica no sólo como escritor cosmopolita sino como chileno con carácter social, que a pesar de la distancia, cultivó lazos con Chile a través de su narrativa.

A partir de ello, escribe *El jardín de al lado*, como resultado, entre otras cosas, de largos años distanciado de Chile, desde donde es capaz de evaluar las consecuencias de un alejamiento que, aunque voluntario, puede arrojar la visión de un latinoamericano exiliado en Europa. Y dar cuenta de las batallas internas de un escritor que se debate entre la literatura social con determinada postura política y la apuesta por una literatura libre de compromisos ideológicos.

“Si algo puede hacer un escritor a través de su compromiso ideológico o político es llevar a sus lectores a una literatura que valga como literatura y que al mismo tiempo contenga, cuando es el momento o cuando el escritor así lo decide, un mensaje que no sea exclusivamente literario.”⁵⁹ José Donoso encontró el momento en una época en que la exigencia de pronunciarse crecía a medida que el régimen se había legitimado y encontrado consenso respecto a la construcción cultural y donde el silencio hubiera significado la aceptación. La novela debate esta cuestión desde la perspectiva de Julio como narrador.

Para entender históricamente el desarrollo de los estudios antes realizados a la obra, es necesario observar la reiteración de motivos en el discurso académico. Cuando el lector se detiene en las lecturas de la obra, le permite ver la repetición de contenidos que arrojan análisis coincidentes.

En 1983, dos años después de la primera edición de la novela en Seix Barral, Óscar Montero realiza un estudio sobre el significado del fracaso dentro de la obra y la relación

⁵⁹ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 34.

que se establece entre ésta e *Historia personal del boom*⁶⁰. El análisis se ocupa de Julio como personaje que no logra concretar sus aspiraciones de escritor y que tropieza con cada intento de creación.

Para Montero, hay dos narradores que no se completan sino que el primero de ellos abandona sus ambiciones narrativas porque se siente constantemente limitado mientras que el reconocimiento narrativo pertenece al segundo narrador, a Gloria, quien logra rescatar los fragmentos alterados de Julio para darles la coherencia y fluidez necesaria.

Sin embargo la identificación de un solo narrador es cuestionable debido a la tonalidad de la novela. No puede afirmarse que el relato de exilio esté representado en un sólo personaje sino que se comparte el quehacer narrativo, lo cual se abordará en líneas posteriores. La suposición de un corte determinante entre la voz de Julio y la voz de Gloria revelaría dos historias inconexas, sin embargo, el diálogo entre ambas voces logra una única narración final.

Jean-Marie Lomogodeuc analiza la cuestión del narrador como portador de máscaras desde donde se desempeñan distintos roles, pero siempre dentro de una estructura patriarcal marcada por la experiencia histórica⁶¹. Asimismo se resaltan las semejanzas que guarda el narrador con el autor del libro, y que la autora distingue no como novela autobiográfica pero sí como un conjunto de experiencias que se desenvuelven en un mismo tiempo. Es decir, José Donoso produce la novela en su exilio en España, mientras que Julio hace lo propio aunque con claras diferencias en la trama. Montero había ya sentado las bases de un primer análisis autobiográfico de la obra y que posteriores críticos de la obra refuerzan.

Lomogodeuc interpreta la narración como un ejercicio en el que Julio es portador de máscaras para matizar su discurso lo que podría ser analizado como ocultamiento, sin embargo, funciona como recurso del protagonista para dar verosimilitud a su relato. Hay

⁶⁰ Oscar Montero, "El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito" en *Revista Iberoamericana*, núm. 123-124, abril-septiembre 1983.

⁶¹ Jean Marie Lomogodeuc, "Las máscaras y las marcas de la autobiografía: la cuestión del narrador en *El jardín de al lado* de José Donoso" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 38, Lima, 2do semestre 1993.

ocasiones en las que Julio habla de sí mismo a través de los otros, o bien, hace un ejercicio comparativo entre lo que es y no puede ser o lo que aspira a ser.

Estas máscaras o velos que portan los personajes se observan desde la portada que ilustra la primera edición de Seix Barral. Eduardo Barraza Jara realiza un estudio de ella en conjunto con los demás elementos que integran la obra⁶². La portada revela a un hombre y una mujer con los rostros cubiertos por un paño que impide identificarlos. Los múltiples significados que giran en torno al relato como los epígrafes y dedicatorias, así como la elección de imágenes, colores y contenido de la contraportada, son complementos de gran importancia para el total entendimiento de la narración.

Asumiendo la presencia de dos personajes centrales, desde la ilustración ya antes mencionada, Laura Chesak aborda la discursividad de los narradores como un acto compartido, a través del cual, uno ocupa el lugar del otro por instantes y el relato adquiere varias dimensiones tonales.⁶³ El análisis aborda distintos personajes en la obra para mostrar que se puede hablar de uno a través de los otros y viceversa. El estudio del paratexto que refiere Barraza Jara se detiene en un poema de Kavafis que introducirá al lector en la novela. En él se lee la sentencia de un hombre que es acompañado por la nostalgia y la condición de destierro donde quiera que vaya porque una vez que se deja la patria es imposible restituir la sensación de pérdida. Chesak analiza esta pérdida y dolor comprendidos desde dos visiones que se integran.

Grínor Rojo rebasa los límites de la novela para hablar de las similitudes que hay entre la obra y la vida intelectual de José Donoso⁶⁴. Se propone evidenciar los paralelismos que hay entre el escritor del *boom* con Julio Méndez como narrador. Aparece entonces el debate por el compromiso político, el oficio como escritor y las batallas que se libran a consecuencia de la dictadura.

Apoyado en los análisis citados pero a la vez tomando distancia de ellos, el capítulo que aquí se desarrolla pretende abordar la novela desde la voz narrativa, lo cual obliga al

⁶² Eduardo Barraza, "El discurso paratextual en *El jardín de al lado*, de José Donoso" en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 46, 1995.

⁶³ Laura A. Chesak, *José Donoso. Escritura y subversión del significado*, Madrid, Verbum, 1997.

⁶⁴ Grínor Rojo "Donoso conversa con Donoso sobre la posibilidad de escribir la "gran novela del golpe": *El jardín de al lado*" en *Revista Chilena de Literatura*, num.83, abril 2013.

análisis de los narradores a partir de sus ambiciones personales. El estudio de la obra tiene una directa relación con la historia política de Chile a partir del golpe militar.

Se busca evidenciar un proceso narrativo que construye un supuesto del “nosotros” como comunidad de exiliados. Los narradores no se asumen como portavoces de un grupo ni de una causa. Ensayan ideas de aquello que los constituye como grupo social y que se devela sólo a través del tiempo. Para ello es necesario revisar las marcas que ha dejado el pasado en un presente que convoca memorias y nostalgias sobre vida en Chile, porque no existe un anclaje emocional ni racional dentro de ese nuevo espacio de asilo que no les pertenece, mas que por el contacto con otros iguales.

La vuelta de tuerca que se presenta al final de la obra aparece como un elemento clave en el análisis. Permite al lector tener la visión de un relato compartido y lo obliga a retroceder en su interpretación para revalorar la misma. En ese sentido, los personajes adquieren distintos enfoques desde los cuales se transforman conceptos clave en el estudio de la obra como memoria, identidad y fracaso.

Como novela que se inserta en una segunda etapa del exilio chileno, su estudio refiere a un tiempo y espacio histórico específicos. El análisis se desarrolla desde el plano estético y político para que el lector tenga una visión global del contexto en que se sitúa la novela. Sin embargo, los planteamientos en torno a la obra enfatizan el análisis literario anclado a una crítica de la literatura latinoamericana y, en específico, del caso chileno.

Se privilegia la voz de los narradores para explicar, a partir de ella, las relaciones que se establecen con un entorno violentado. La focalización de la voz es la que brinda las claves de interpretación de su mundo narrado porque es sólo a partir de ella que es posible captar, como lector, la visión de las relaciones personales, familiares y el desgaste de una cotidianeidad asfixiante.

Al estar escrito en primera persona, el relato se desarrolla desde la mirada de los narradores que será una mirada de lo íntimo. Serán los protagonistas de la historia quienes narren su propia experiencia sin la intervención de ningún otro testigo.

Julio Méndez, escritor latinoamericano, “burgués” de mediana edad, vive con su esposa Gloria con quien mantiene conflictos de carácter moral e ideológico. La pareja se asila en Sitges, Barcelona a causa de la dictadura militar en Chile. Ambos tienen que asumir una realidad que los ha expulsado de la comodidad de su ambiente chileno. Durante un periodo indeterminado, aceptan pasar el verano en casa de un amigo en Madrid.

Allí se descubren como sujetos problematizados que luchan por resolver las dificultades de su matrimonio y concretar sus aspiraciones. Sin embargo, en el camino encuentran que aquello que los conforma es también la suma de otros sujetos que comparten la situación de exilio e identidad erosionada.

Julio intenta escribir una novela que dé cuenta de los días de encierro que vivió durante el golpe militar de Pinochet en 1973. Para ello recurre a experiencias, no sólo propias, sino también integra las vivencias de otros exiliados pero, sobre todo, el proceso que ha sufrido al interior de su vida privada con Gloria. Es por eso que su escritura se comparte y se alimenta de las relaciones con los otros.

Julio no considera honesto adaptar su experiencia carcelaria a los argumentos de venta de las editoriales. Pero como escritor se siente llamado a relatar aquello que no se habla, ser voz de los otros. En ese sentido, tiene una confrontación con otros exiliados que lucran con su calidad de exilio para saberse portadores de un discurso y una identidad victimizante.

Julio acusa a los escritores del boom de haber acaparado el mercado editorial y se juzga incapaz de competir con ellos. Los acusa de mantener una mafia impenetrable en la que toda la literatura latinoamericana está bajo sus dominios. Para mostrar el conflicto de forma más cercana, surge como personaje el escritor Marcelo Chiriboga como uno de los mayores exponentes de este nuevo movimiento y con quien tendrá un casual encuentro.

El proyecto de Julio se ve limitado porque la editorial, que él espera lo acoja, no quiere publicar la novela al considerarla con poco talento y sin argumentos de venta. Julio reiteradamente intenta corregir su obra pero al final no queda más que el “fracaso” en la aceptación de no pertenecer al selecto grupo de escritores del boom.

Otra problemática que se desarrolla es la relación que Julio sostiene con su hijo Patricio, autodenominado Patrick, que entiende la dictadura como algo muy ajeno a él y no tiene interés de saber más de ello; resultado de generaciones que se formaron a la distancia de la coyuntura histórica que dejó un territorio dolido y una memoria extraviada.

La máscara donosiana

Si bien la narrativa donosiana se identifica en uno de sus ejes por trabajar el recurso de las máscaras, *El jardín de al lado* transforma el uso de la misma puesto que en ninguna obra anterior la máscara se utiliza como elemento de la narración que indaga en el autoconocimiento.

El recurso de la máscara evoluciona para servir como descripción de sí mismo a través del otro. La máscara se desarrolla en la escritura de Gloria como recurso estilístico, no en la relación cotidiana que ésta tiene con Julio y otros compañeros del exilio. Se expone su uso una vez que los propósitos para los que fue empleada han prosperado. Su función es la sensibilización de las experiencias compartidas que, aunque padecidas de forma distinta, hacían frente a un pasado en común.

Resultado no de una disyunción sino de una síntesis -- el texto es “pregunta y respuesta, indagación y resultado, verdugo y víctima, disfraz y disfrazado”--, la ambigüedad mágica de descubrir y de ocupar todas las máscaras (y así a la vez ninguna) hará de *El jardín de al lado* mucho más que unos trozos apenas disfrazados de autobiografía.⁶⁵

La variedad de máscaras que portan Julio y Gloria son resultado de la necesidad de colocarse desde la posición del otro para que determinados discursos se proyecten con más fuerza y verosimilitud. Los distintos personajes que integran la obra están colocados en planos discursivos muy distintos entre sí. Mientras unos se reconocen en el discurso del exilio y comparten una mirada retrospectiva y crítica de las políticas del Estado, otros se alejan del debate porque no asumen una pertenencia con Chile, como los hijos de exiliados. La integración de esos discursos a partir del propio intenta reunir las múltiples visiones discordantes acerca del golpe y sus consecuencias.

⁶⁵ Laura A. Chesak, *op. cit.*, p. 93.

En ese sentido *El jardín de al lado* admite el empleo de la máscara y al mismo tiempo la rechaza. La hay en tanto Gloria se revela en el último capítulo frente a Nuria como autora del relato y da cuenta del significado de haberse descrito a sí misma en voz de Julio. Sin embargo, la máscara se desvanece cuando los tonos enunciativos se desarrollan armónicamente y el relato se lee como punto de reunión de experiencias comunes.

La máscara de Julio que porta Gloria le permite verse descrita en la novela que está siendo escrita dentro de la obra. Brinda la posibilidad autodescriptiva. “La narración cuestiona, por ejemplo, el valor de un tono apropiadamente masculino (heroico para la novela del golpe) versus un tono probablemente marcado como “femenino” (íntimo, cotidiano y doméstico)”⁶⁶. Gloria como narradora utiliza la máscara para adquirir tonos distintos de enunciación en el relato.

Donoso apostó por reiteradas temáticas dentro de su obra. La máscara como recurso narrativo fue una de ellas. Sin entenderse como ocultamiento, la máscara sirve como un velo que cae detrás de otro y que atiende a la circunstancia más próxima. Se asemeja a un escudo en batallas que pueden librarse en compañía o en solitario para enfrentarse con uno mismo o con los otros.

Temía que tras las máscaras no hubiese nada, pero a la vez sabía, como en una paráfrasis del poema “Ítaca” de Kavafis, que lo medular no era tal vez encontrar un rostro detrás de la máscara, sino el proceso de crear máscaras y, luego, de apartarlas para ver si había o no un rostro siempre elusivo bajo ellas.⁶⁷

El jardín que Julio mira por la ventana en Madrid, enmascara al jardín de Chile. Cada vez que una historia se desarrolla en ese jardín madrileño, se evocarán historias vividas en el jardín familiar de Julio. El enmascaramiento del espacio, a diferencia de la máscara en los sujetos, no se concientiza como recurso interpretativo en el relato que escriben Julio y Gloria; la contemplación del jardín madrileño nace como necesidad afectiva motivada por la nostalgia del jardín propio.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁷ Marcelo Maturana, “José Donoso: la conjetura como arte narrativo” en *Revista Estudios Públicos*, Chile, núm. 133, verano 2014.

*El obsceno pájaro de la noche*⁶⁸ es la primera novela en Donoso donde se utilizan máscaras para tomar prestada la identidad de otros personajes. La narración en primera persona, llevada a cabo por el *mudito*, relata la vida de reclusión en un convento de mujeres y un mundo de monstruos fundado por un padre que pretende ocultar a su hijo deforme las desigualdades e injusticias que se desarrollan fuera de las murallas que lo protegen.

El narrador desenmascara a los protagonistas que como él pretenden portar el rostro y la sexualidad de otros frente a situaciones de empoderamiento. El *mudito* es escritor, iletrado, hijo, padre, víctima, victimario, consciente e ignorante de su situación. Al ocupar cada uno de estos espacios, la máscara le permite disfrazarse en cada una de sus actuaciones.

El jardín de al lado, sin embargo, se diferencia al utilizar la máscara no como disfraz elusivo sino como algo que permite ver al interior de quien la porta sin comprometer al sujeto que se revela detrás de ella.

En “Chatanooga Choochoo”, la primera novela corta que integra el libro *Tres novelitas burguesas*⁶⁹, la máscara desempeña un papel que va más allá del realismo. Sylvia es un personaje que dibuja diariamente las máscaras que le dan identidad. Reinventa su rostro cada mañana para poder ser muchas mujeres distintas. Aquí la máscara se asemeja a los actores en escena que maquillan su rostro para interpretar múltiples personajes y en cada función cambian su interpretación sin modificar el curso de la narración.

Es instrumento que controla y da poder. Se inserta dentro de la literatura fantástica porque la realidad trabaja reiteradamente con hipérboles y se intensifica. Definiéndose como *trompe-l'œil*, técnica asociada con Donoso. Sus personajes crean la máscara en un rostro que es un lienzo en blanco sin ninguna característica humana. En *El jardín de al lado*, los personajes no quieren reinventarse a través de la máscara sino verse descritos por ella.

⁶⁸ José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, Chile, 1998.

⁶⁹ José Donoso, *Tres novelitas burguesas*, Seix Barral, Barcelona, 1973.

*Naturaleza muerta con cachimba*⁷⁰ es otro ejemplo del empleo de máscaras o de ocultamiento de la identidad. Un pintor retirado incentiva su propio olvido haciéndose pasar por el cuidador de un museo que alberga sus obras. Al final del relato se descubre su identidad. La máscara sirve como evasión. La voz en tercera persona relata la vida del personaje anónimo que rehúye de la fama y los reflectores que acosan al artista.

Por último, *El lugar sin límites*⁷¹ es la obra que tal vez expresa de mejor forma el tratamiento de las máscaras en la narrativa donosiana. La Manuela, una travestida, trabaja en un burdel administrado por su hija. Gran parte del relato permanece oculta su identidad, apareciendo frente a la mirada del lector como una mujer. En esta obra la identidad masculina es intercambiada por la identidad femenina. Se renuncia a la primera para adoptar de forma definitiva una transformación deseada y buscada.

La máscara se vive diariamente, a diferencia de las funciones que este elemento representa en otras obras. “Con *El lugar sin límites*, Donoso, sin dejar de pulsar una vez más el tema de la destrucción, comienza a despegar el relato de sus atributos realistas, y sobre todo a través del ingreso de connotaciones místicas”⁷²

El jardín de al lado permite la convivencia de un tono masculino que aporta al relato la dureza de enfrentar los violentos alcances del golpe, y un tono femenino que explora el ámbito de lo privado. Ninguna de las dos posturas se renuncian ni son intercambiables. Existe una constante convivencia en donde hay espacio para que ambos tonos se desarrollen en cualquier circunstancia.

Es así que la máscara donosiana cobra otra dimensión con Julio y Gloria como exiliados puesto que los personajes no sufren transformación de identidad en el espacio público, es decir, se presentan con las características que siempre los definieron. Nadie conoce la existencia de la máscara, exceptuándolos. Es parte de un proyecto literario que sólo ellos comparten en lo creativo y por lo tanto, permanece en lo privado.

⁷⁰ José Donoso, *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*, Grijalbo, México, 1990.

⁷¹ José Donoso, *El lugar sin límites*, Barcelona, Seix Barral, 1987.

⁷² Antonio Cornejo Polar, *Donoso. La destrucción de un mundo*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 8.

La familia como recurso narrativo

El desarrollo de la vida familiar, situado en un ambiente de abundancia, es reiterativo en Donoso. Cornejo Polar apunta en una introducción al estudio del autor y su obra. “José Donoso comienza por percibir el deterioro de las <<grandes familias>>, es decir, la corrosión de linajes y personas pertenecientes a un determinado grupo social”⁷³. La exploración de los conflictos privados comienza por aparecer al interior de la casa familiar.

Los narradores de las obras describen el espacio habitado con minuciosidad y en asociación a la vida de los personajes. De forma que los sujetos narrados se ven representados en los objetos que componen la casa porque funcionan como extensión de las relaciones que mantienen con otros, y de cómo confirman su posición social. Donde se condensa más notablemente la familia es en el matrimonio porque es donde se funda y prospera el linaje.

Es la familia burguesa la que siempre protagoniza las historias donosianas. La elección de esta clase se explica en términos sociales. A partir del desmoronamiento de una serie de códigos de conducta que distinguen a quienes la integran, se puede ilustrar de mejor forma la decadencia de valores, la pérdida de espacios casi museísticos y la ruptura de relaciones parentales.

El jardín de al lado es muestra de esta crisis de la familia burguesa. Historia en donde una pareja desata sus conflictos anclados en un contexto público como es la dictadura pinochetista. La familia es la gran protagonista de la historia. La exposición de los conflictos se devela a través de los narradores-protagonistas que ven disueltas sus relaciones a partir del golpe de Estado. En esta restructuración familiar se debaten los resultados de la distancia tomada respecto a Chile. El hijo con identidad cultivada en Europa, la abuela que muere en soledad porque renunció al exilio y la forzada venta de la casa y jardín de la infancia que caen por el paso de los años.

Anteriormente en *Casa de campo*⁷⁴ se había trabajado la familia como representación de la sociedad chilena frente a la milicia pinochetista. Los niños sometidos

⁷³ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴ José Donoso, *Casa de campo*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

por los nativos de Marulanda, a los terrores desatados por la apropiación de la casa, se asemejan a la infantilización que hizo el régimen de su sociedad dominada. El narrador que se presenta en esta obra es particular y destaca del resto de los narradores antes empleados.

Inscrita en una época del siglo XIX no especificada, los recursos narrativos recuerdan aquellos que empleaban los escritores decimonónicos. El narrador es descrito por sí mismo como omnisciente e interpela constantemente a los lectores. *Casa de campo* junto con *El jardín de al lado* y *La desesperanza*⁷⁵, integran las tres novelas en Donoso que se inscriben en el ámbito político.

La desesperanza es una novela importante en el tránsito que tuvo Donoso del exilio voluntario en España al retorno en Chile. Mientras que *El jardín de al lado* trata sobre la vida en el exilio y las dificultades de adaptación es un país ajeno al propio, *La desesperanza*, habla acerca del reencuentro con viejos amigos que permanecieron en Chile durante la dictadura. La obra confronta las posturas que, por un lado defienden los que vivieron de cerca la dictadura, y por otra parte, la ausencia de los exiliados que, la obligatoriedad de las circunstancias, los mantuvo lejos como a Mañungo Vera, reconocido cantante de protesta.

*La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*⁷⁶ sitúa el relato en Europa con la mirada puesta en América Latina. En ella se discuten las conductas y discrepancias culturales entre la identidad europea y latinoamericana. Aquí también se trabaja el matrimonio como núcleo de poder y estatus social. La herencia de códigos sociales dentro de la realeza europea se confronta con el desconocimiento y el desinterés de asimilarlos por parte de una nueva élite latinoamericana.

Al igual que en *El jardín de al lado* se repite el deseo de abandono del protagonista hacia sí mismo y la búsqueda del anonimato en las calles, asimilándose a un vagabundo. Como también ocurrirá con el personaje de Roberto en “Átomo número cinco”, tomado de *Tres novelitas burguesas*, en donde el personaje busca desaparecer al caminar

⁷⁵ José Donoso, *La desesperanza*, Chile, Alfaguara, 1986.

⁷⁶ José Donoso, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, Barcelona, Seix Barral, 1980.

desorientadamente por las calles de la ciudad. Este rasgo se vincula con las crisis al interior de la casa y responde a una necesidad de evasión.

Por su parte, *Coronación*⁷⁷ es el relato dentro de una familia burguesa que se confronta con personajes de clase popular que conservan valores distintos a ella. Andrés sufre un amor frustrado con la sirvienta de la casa mientras su abuela nonagenaria pierde la lucidez de la realidad que vive. En esta obra, la familia está representada por una sucesión de actos protocolarios que se buscan preservar, así como normas de convivencia en donde las personas al servicio de la familia no pueden escapar de su posición subordinada.

*Este domingo*⁷⁸ es una obra temprana que sucede a *Coronación*, en ella la voz se comparte por momentos entre Álvaro y Chepa, quienes fragmentariamente narran su vida pasada para explicarse su repentino presente. De la misma forma que en *El jardín de al lado*, un matrimonio se confronta. La obra ofrece al lector las dos visiones, como sucede con Julio y Gloria en Sitges.

Las coincidencias que guardan las obras donosianas entre sí, se vuelven más próximas cuando hablamos de recursos en el contenido de los relatos como la familia burguesa, los *clochards*⁷⁹, la desaparición y la pintura. La relación que Donoso tiene con esta última está representado en personajes que viven a través de ella, se obsesionan, la marginan y los conduce al delirio.

Ya sea desde *Naturaleza muerta con cachimba*, en donde un hombre dedica su vida a rescatar la obra de un pintor olvidado, en *Casa de campo* que cuenta con cuadros que cobran vida para atormentar a los habitantes de la casona, en *La desaparición de la marquesita de Loria* en la que un pintor apasionado aspira al reconocimiento nunca otorgado, en “Átomo verde número cinco” donde un cuadro se convierte en el detonante de una serie de misteriosas desapariciones, y sin olvidar, a *El jardín de al lado* que presenta a Adrianzola, un pintor exiliado que busca comunicar la experiencias de la distancia forzada pero con un fin de lucro.

⁷⁷ José Donoso, *Coronación*, Chile, Alfaguara Bolsillo, 1998.

⁷⁸ José Donoso, *Este domingo*, Chile, Alfaguara, 1995.

⁷⁹ vagabundos

Podría pensarse que la relación que tiene Donoso con el realismo social chileno está claramente asentada en su primera etapa narrativa con novelas como *Este domingo* y *Coronación*. Sin embargo, la evolución formal de la escritura abarca otras formas literarias que problematizan el vínculo entre realidad y ficción. *Casa de campo* es muestra de ello. La novela funciona como una alegoría de la dictadura pinochetista (historia trabajada en *El jardín de al lado* desde otro enfoque) pero tanto los personajes como las situaciones se metaforizan en escenarios alucinantes.

Neruda sostenía que José Donoso estaba llamado a escribir “la gran novela social de Chile”. Pero el novelista siempre desoyó este elogio [...] creo que el tiempo ha dictaminado que ambos tienen una parte de razón y que, por una lógica también paralela, ninguno la tiene absolutamente.⁸⁰

Donoso no quería ver su literatura limitada y adherida a una etiqueta. La búsqueda a realizar lo que el novelista consideraba buena literatura lo llevó a negar cualquier afiliación política, aunque se hayan pronunciado claramente en tres de sus obras conflictos socio-políticos que se desarrollaban en Chile. A pesar de ello advierte:

“Si ven en mis libros solamente un instrumento de protesta social me indigna. Y si es así son torpes y ciegos. Ciertamente una novela, si tiene categoría, tiene varios planos de interpretación y ésta no es una palabra que uno pueda usar con desenfado.”⁸¹ Las funciones de la literatura no recaen en el ámbito explicativo ni son de carácter panfletario, si es que se realiza una “novela con categoría” como diría el propio Donoso.

El movimiento de la voz narrativa en *El jardín de al lado*

El narrador en una obra es de vital importancia para conocer la estructuración del relato. Arroja pistas al lector sobre los propósitos con que está siendo desarrollada la historia. Su voz puede decir quién o quiénes narran y para quién va dirigido el discurso que, en ocasiones, se construye con más de una voz y que no necesariamente las pone en conflicto, como hacen los narradores en *El jardín de al lado*. Cuando Walter Benjamin habla de la narración a través de un orador dirá: “El narrador toma lo que narra de la

⁸⁰ Carlos Cerda, *Donoso sin límites*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 1997, p. 21.

⁸¹ Citado en Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 16.

experiencia, la propia o la transmitida, y la convierte a su vez en experiencias de aquellos que escuchan su historia”⁸².

Julio Méndez es un escritor sin fama que aspira a ser como los grandes escritores, que pretende ser narrador de una historia sobre el golpe que ha padecido junto con varios miles de hombres y mujeres. El trabajo que realiza con la experiencia histórica se desarrolla de forma poco armónica entre la realidad acontecida y las subjetivaciones que el narrador construye para sí mismo. Es decir, hay un imaginario común entre los chilenos que padecieron el golpe de Estado pero Julio lucha contra las fabulaciones que se le anuncian desde el golpe. Su interés será conciliar la experiencia histórica con la experiencia personal.

Quiere comunicar aquello que le obligó a vivir el militarismo de su país y que es ignorado por parte de los que sólo escuchan rumores de lejos. Sin embargo, sufre una condición psicológica que apunta Benjamin, en la cual, el hombre que vuelve de la guerra o de algún episodio violento se enfrenta con la incapacidad de comunicar su experiencia.

“Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos.”⁸³ Julio no logra concretar sus propósitos narrativos. Los seis días de encierro en un calabozo le impiden relatar su historia aunque la voluntad de hacerlo permanezca constante. Invisiblemente se posa un candado que guarda historias sobre su detención por parte del Estado y lo mantiene distanciado del diálogo consigo mismo y con los otros.

Será necesario que otro narrador, Gloria, se sume al relato desde una sensibilidad distinta y dé cuenta del proceso de escritura que pretendía Julio. Como compañera en la batalla, Gloria rescata el acontecimiento histórico y político para narrarlo desde una óptica doméstica, lo cual, resulta ser la forma más pertinente de lograr el relato.

Si bien Benjamin acusa al género novelístico de aislar a la comunidad porque se produce en solitario, también es cierto que el narrador de lo escrito transmite experiencias y

⁸² Walter Benjamin “El narrador”, en *Sujeto y Relato. Antología de textos teóricos* María Stoopen Galán coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 37.

⁸³ *Ibid.*, p. 34.

empatiza con sus lectores porque su historia es eco de muchas otras, en este caso, del exilio. Los narradores del relato hablan para sí mismos y para los otros. La producción del relato se realiza en solitario porque los sujetos que la narran se encuentran en una situación aislante. Porque esa comunidad ya se ha roto desde antes.

Cada narrador está situado desde un lugar específico por lo cual su relato estará determinado por las características que porte este narrador. De la misma forma se dirige a un público definido al cual le comunica intereses particulares. El lugar de enunciación es de gran importancia para conocer desde dónde se habla y así referir las intenciones y limitaciones del narrador.

Julio Méndez comienza relatando su historia, que también será la historia de Gloria, al decir: “Se iniciaba junio. Pese al cognac y al Valium, Gloria y yo comenzábamos a disentir en todo como obertura a nuestras disputas cada vez más enconadas a medida que caían los días de julio y agosto, cargándonos de rencor para todo el año”⁸⁴. Con ello se presenta un narrador en primera persona que continuará hasta el final de la obra sin abandonar su perspectiva y foco.

La forma de enunciar posibilita una relación directa con lo narrado y brinda un efecto de cercanía con los sujetos narrados. Es escritura de un proceso evolutivo que padecen Julio y Gloria y que nos acerca a voces que comparten el mismo conflicto. Por eso aunque Benjamin perciba al narrador de la novela como un solitario, *El jardín de al lado* logra crear comunidad y convoca distintas voces que nos cuentan una misma historia pero con múltiples miradas.

Todo aquel que escucha una historia está en compañía del narrador; incluso el que lee, participa de esa compañía. Pero el lector de una novela está a solas, y más que cualquier otro lector [...] En esta su soledad, el lector de novelas se adueña de su material con mayor celo que los demás. Está dispuesto a apropiarse de él por completo, a devorarlo, por decirlo así.⁸⁵

⁸⁴ José Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit. p. 12.

⁸⁵ Walter Benjamin op. cit., p. 47.

El tipo de literatura que aparece en la era moderna, exige otro tipo de narrador puesto que las comunidades que se reunían a escuchar relatos de viajeros y memorias de su historia, son bastante escasas. La extensión de las ciudades se vuelve incontenible. Las historias épicas que ahora se cuentan son aquellas que ya fueron leídas. Narrar las experiencias históricas requiere que sean escritas para que lleguen a las manos de los lectores en una constante circulación de material.

La situación de enunciación del modo narrativo implica, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él. De esto derivan importantes consecuencias para la forma misma de un relato verbal. *Dar cuenta, narrar, relatar* un acontecimiento implica la precedencia, parcial o total, de dicho acontecimiento; dicho de otro modo, entre lo acontecido y el acto de narrar existe una distancia temporal necesaria —hacia el pasado, o incluso hacia el futuro, en el caso de las narraciones predictivas, oráculos o premoniciones— pues narrar presupone algo que narrar, aun cuando los acontecimientos narrados sean inventados y no meramente referidos, aun cuando la distancia temporal entre el “acontecer” y el “narrar” sea mínima, como en el caso de una crónica deportiva.⁸⁶

Tal como lo plantea Luz Aurora Pimentel, el narrador se comunica inmediatamente con un pasado que lo interpela, una situación que de alguna forma lo llama para ser contado. El relato que nos está siendo narrado guarda una relación de interés que el narrador debe saber comunicar con sus lectores. Hay un estado de empatía en la historia que se genera desde el conocimiento de que el exilio es una condición humana. Y que éste es circunstancia de un pasado conflictivo que involucra a varios actores lo que arroja varias visiones del pasado.

En el caso específico de *El jardín de al lado*, la historia de Chile en la segunda mitad del siglo XX, nos ofrece un relato desde la presencia de dos narradores que a través de la voz propia dan cuenta de una experiencia de exilio. Es importante tener presente que Julio quiere publicar una novela que hable sobre el golpe de Estado. Sobre un pasado que obliga a una revisión sobre sí mismo. Que en el contexto de los años setenta estaba censurado y condenado por el Estado. Los cronistas del proceso golpista estaban acallados por el control que los medios ejercían en el país.

⁸⁶ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998, p. 12.

El jardín de al lado permite la existencia de dos narradores que no disputan la autoría del relato sino que visibilizan, aunque tardíamente, la distribución de argumentos e ideas que integran su historia. La segunda narradora en convivencia dentro de la obra, Gloria, explica el proceso creativo que junto con Julio construye, y va sensibilizando a Núria, su interlocutora y editora, para hacernos comprender que aquello que le correspondió narrar tuvo como propósito condensar la historia.

Pese a su admiración por mi novela, que considera un *tour de force* por haberme logrado meter dentro de la piel de un personaje tan distinto a lo que yo soy, me confesó que sentía que al final le faltaba algo[...] Lo que más le gustaba, lo que encontraba realmente increíble, era esto: que mi narrador, pese a todo, no resultaba un personaje despreciable, sino perdido, atrapado; y como colorario a esa compasión, mi descarnado tratamiento de la mujer del escritor, sin caer en la tentación de embellecerla.⁸⁷

Ese “meterse en la piel de un personaje” fue una tarea facilitada para Gloria puesto que está narrando la vida de Julio, que al final también es su historia. Ambos, exiliados chilenos que después de tantos años de estar tan próximos el uno al otro terminan por asirse a una identidad muy similar. Identidad que se forja a través de la aprehensión y transformación de experiencias. En ese sentido, Gloria narra:

Escribí mis quejas en mi diario, tan desgarrador que ahora no me atrevo a releerlo; pero al releerlo entonces apara escarbar en mi rencor, y al volver y volver a escribir esas páginas, y darles vueltas y más vueltas, fui como depurándolo todo, en ese tiempo tan largo que las estaciones me han obsequiado junto al mediterráneo, depurando la imagen de mí misma, la de Julio, la de nuestro matrimonio, hasta darme cuenta de que para que este examen tuviera fuerza de realidad era necesario que yo construyera algo fuera de mí misma, pero que me contuviera para “verme”: un espejo en el cual también se pudieran “ver” otros, un objeto que yo y otros pudiéramos contemplar afuera de nosotros mismos, aunque todo lo mío sea, ahora en tono menor.⁸⁸

Este párrafo concentra una de las ideas centrales de la novela que se ha desarrollado más puntualmente a lo largo del análisis. Gloria se construye una explicación de los motivos que la llevaron a la escritura de la obra. Esta obra lograda, sin título, nace de la necesidad de

⁸⁷ Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., pp. 247-248.

⁸⁸ Donoso, *El jardín de al lado* op. cit., pp. 252-253.

relatarse las vivencias. Mientras que la narración en Julio está incentivada por escribir “la gran novela del golpe” para decir cómo lo político lo trasciende como chileno, como intelectual, como aspirante a novelista; Gloria por su parte se siente interpelada a narrar por las consecuencias que devienen de la obsesión de Julio con la escritura, por la fragmentación que ha tenido su familia a partir del exilio.

Es importante analizar de forma cercana la participación de Gloria en el proceso de escritura y más aún que sea la última versión de una narración compartida, la que pueda ser publicada. Históricamente, el *boom* excluye a las mujeres del reconocimiento público e institucional. En ocasiones están visibilizadas como esposas de los escritores, periodistas o analistas del *boom*, pero nunca como novelistas. Las mujeres ligadas, pero no pertenecientes a él, estuvieron ensombrecidas por las figuras míticas de los escritores.

Ellas parecían guardar una distancia intelectual con un movimiento de carácter patriarcal. Coincidentemente, Pilar, esposa de Donoso, escribe *El boom doméstico* como uno de los pocos textos femeninos que emergen entre la oleada de textos escritos por hombres. La literatura masculina gozaba de una hegemonía sin competencia en la América Latina de los años 70, ello explica en gran medida el descuido y desinterés público sobre narrativas femeninas.

Julio enfrenta abiertamente a sus más celebrados representantes, es por eso que en la culminación del relato, donde Gloria se devela como escritora, se encuentra una contestación más que se suma al debate sobre los exponentes del *boom* en el que la literatura está dominada por unos cuantos.

Los narradores desempeñan funciones distintas. Gloria asume un “tono menor” en la narración mientras que distingue con un “tono mayor” a Julio. Al final se desdibuja esa afirmación porque Gloria participa en la construcción de la historia a lo largo de toda la obra. Julio asienta las circunstancias pero Gloria las orquesta. Por ese motivo también es destacable que la narración fluya en primera persona dado que siempre se habla desde un “yo” y la focalización es invariable.

Dice Gerard Genette: “La narración se vincula con acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto temporal

y dramático del relato”⁸⁹. La obra mira constantemente al pasado. Los personajes realizan un ejercicio de vinculación entre el golpe militar y las consecuencias que derivan de él. Es por eso mismo que la memoria desempeña un papel preponderante en el relato, a lo cual se volverá más adelante.

“Es subjetivo el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un *yo*, pero este *yo* no se define de otro modo que como la persona que sostiene este discurso [...] inversamente, la objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador.”⁹⁰ Lo cierto es que siempre se narra desde la subjetividad porque el narrador es partícipe de la historia en tanto elige qué es lo que narra y cómo se narra. Él delimita los caminos que habrá de tomar el relato.

El jardín de al lado no es más que el discurso incesante de un narrador que está escribiendo una especie de diario, en el que la presencia del “yo” logra concretar el tono de frustración y fracaso que asumen sus personajes.

En este caso, el relato no se vuelve sensible al lector si no es a través de la narración en primera persona. El tono personal con el que Gloria y Julio se apropian de la historia es necesario para transmitir el desgaste físico e intelectual que sufren los personajes. Uno de los varios propósitos de la obra es mostrar los conflictos personales que dispara la dictadura militar. Julio conversa consigo mismo sobre la construcción de sus relaciones personales en un tiempo desgastado, al decir:

Quizás esta curiosa relación insatisfactoria que tenemos, este enredo a veces amable, siempre cómplice, con frecuencia francamente hostil, quizás esta compasión misma que estoy sintiendo ahora, quizás nuestra capacidad adquirida con la repetición en el tiempo para salir ilesos de nuestro odio a veces mutuo y feroz, sí, tal vez todo esto fuera amor, e incluso pasión, en una pareja de nuestra edad.⁹¹

Este monólogo interiorizado es también conversación con el otro, con Gloria. Ante la imposibilidad de confrontar sus fantasmas, Julio decide expiarlos en su escritura. Convoca

⁸⁹Gerard Genette, “Las fronteras del relato”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopan Galán (coord.) México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 143.

⁹⁰*Ibid.*, p. 145.

⁹¹Donoso, *El jardín de al lado*, *op. cit.*, p. 151-152.

sus miedos a una distancia muy lejana de donde se gestaron aunque el curso de su vida sea irreversible.

La narración, es pues, un lugar en el que se conjuntan la experiencia de un “yo” en el exilio, inserta en un tiempo histórico que es el que ordena el relato.

Dicho esto, Genette continúa: “Pero tenemos que agregar en seguida que estas esencias del relato y del discurso así definidas casi nunca se encuentran en estado puro en ningún texto: casi siempre hay una cierta proporción del relato en el discurso y una cierta dosis del discurso en el relato.”⁹² Efectivamente, la pureza en el relato es casi como pretender que el narrador no tenga reflexión sobre lo narrado. Que aparezca como simple observador de anónimo de los hechos.

El fracaso como constante dentro del proceso creativo

Numerosos críticos como Oscar Montero han definido *El jardín de al lado* como una novela sobre el fracaso. Sin eludirlo como tópico del análisis, no debiera ser lectura preponderante dentro de la obra. Se manifiesta en los personajes, sin embargo, no se asume explícitamente porque la intención de Julio será siempre trascender en el ámbito literario y el intento será continuo.

“Sin novela, Gloria no conocía mi historia completa, y permanecía, como motor de nuestra unión, mi promesa pendiente: saltar más allá de la sombra de mi carrera de profesor universitario de inglés, para crear algo realmente bello.”⁹³

Montero asocia *El jardín de al lado* con otra obra escrita anteriormente, *Historia personal del boom*.⁹⁴ En ella, Donoso narra en forma de ensayo lo que significó su desapercibida pertenencia al movimiento literario, predominante en los años setenta. Comparada con la obra analizada Montero dirá: “se trata en cierto modo de una versión novelesca de la *Historia personal*, una nueva versión de los hechos en la cual el fracaso del

⁹² *Ibid.*, p. 147

⁹³ Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., p. 34.

⁹⁴ José Donoso, *Historia personal del boom*, Anagrama, Barcelona, 1972.

escritor, Julio Méndez, cuyos valores literarios recuerdan los del Donoso de la *Historia*, corresponde implícitamente al éxito de Donoso según otro modelo del quehacer literario.”⁹⁵

En este análisis se vincula incuestionablemente el ensayo literario con la novela porque se cree que la trasposición del primero dentro de la segunda es evidente. No obstante, la lectura debe ser matizada pues aunque es cierto que la novela cuenta con referencias autobiográficas, el tratamiento de los temas guarda una estética particular.

El discurso de Donoso en la *Historia personal del boom* se lee de la siguiente forma:

Nada de lo que digo aquí pretende tener la validez universal de una teoría explicativa que asiente dogmas: es probable que en muchos casos mis explicaciones, mis citas, la información que manejo no sean ni completas ni precisas, e incluso que estén deformadas por mi discutible posición dentro del boom de marras: hablo aquí aproximadamente, tentativamente, subjetivamente, ya que prefiero que mi testimonio tenga más autenticidad que rigor.⁹⁶

La advertencia al lector es clara. El ensayo no pretende ser académico ni riguroso. José Donoso hablará de las influencias que tanto él como los demás escritores recibieron de la literatura europea, así como de la escasa circulación de obras que ellos mismos tenían que proveerse entre sí. Es, entonces, una conversación que da cuenta de las relaciones que los escritores mantuvieron unos con otros y del aura que se creó alrededor de ellos, en gran medida apoyada por las editoriales que los publicaban.

Sin embargo, *Historia personal* no parece ser un relato de éxitos y fracasos sino del crecimiento de una literatura latinoamericana poco visible hasta entonces.

La prueba de la eficacia de una síntesis novelesca sería el éxito en el mercado literario. Según la perspectiva de Julio, el éxito sería la prueba de que su palabra, su verdad, ha sido recibida por un grupo de lectores. Julio sabe que para dialogar con el mundo de los mass-

⁹⁵ Oscar Montero, *op. cit.*, p.452.

⁹⁶ José Donoso, *Historia personal del boom*, *op. cit.*, p. 14.

media que lo rodea tiene que triunfar en él. No quiere aislarse en el mito de la creación elitista, sino que desea la participación amorosa en el intercambio escritura/lectura.⁹⁷

El fracaso sería el no pronunciarse frente al golpe. A pesar de que Julio y Gloria vivan un exilio que los distancia de forma inmediata de Chile, la escritura representa una deuda consigo mismos y con los otros. Enfrentarse a la narración del desarraigo, de los conflictos psicosociales y a los fantasmas que aquejan a toda una comunidad de exiliados es el “triunfo” que pretenden los narradores. Porque tal como se anuncia Julio a sí mismo: “al fin y al cabo uno no escribe con el propósito de decir algo, sino para saber qué quiere decir y para qué y para quiénes.”⁹⁸

Una paradoja que aqueja a la narración es la doble imposibilidad de publicar la novela deseada. Por un lado está la dictadura en Chile que impide y censura una crítica abierta al régimen pinochetista que controla cualquier tipo de circulación escrita. En Barcelona, por su parte, acceder a las importantes y grandes editoriales depende no sólo del talento del escritor sino de la buena aceptación por parte de un mercado ampliamente demandado que ya cuenta con figuras reconocidas.

El “éxito” para Julio vendría con su incorporación dentro del hermético círculo de escritores afamados, sin embargo, cuando Gloria retoma la narración, el éxito está colocado en otra parte, en la descripción de ese proceso para “verse” en su desarrollo como sujetos vulnerados. Para Gloria el éxito no se manifiesta en lo público sino que su único alcance está en lo personal porque, ¿cómo dar cuenta de una narración histórica sobre la violencia de Estado sin hacer una pausa sobre las rupturas sociales que ésta provoca?

El fracaso es de ambos, yo no la arrastré a él, yo tengo esperanza aún, y hasta ella suele tenerla, sólo que a veces todo se torna negro, como si todo ocurriera detrás del antifaz sin ojos, y entonces el vino nos hace creer que uno tiene la culpa de la desgracia del otro: el fracaso es sólo parcialmente nuestro, puesto que uno no se puede identificar en forma absoluta y personal con el fracaso de los proyectos generales.⁹⁹

⁹⁷ Oscar Montero, *op. cit.*, p. 459.

⁹⁸ José Donoso, *El jardín de al lado*, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁹ *Ibid* p. 102.

La sensación de compartir derrotas y ausencias está cifrada en la condición de exilio. En el acompañamiento de la travesía para encontrarse como sujetos reconstruidos, los personajes se enfrentan con limitantes. Puesto que representan un núcleo, el fracaso no pertenece más a Julio que a Gloria. Las búsquedas son distintas pero el punto de partida es el mismo.

Aunque para Julio el *boom* estaba ya muerto y apagado, no deja de mirar con admiración a los multicelebrados escritores, “¿Vería yo mi nombre allá arriba—pese a la voluntad contraria de la superagente mafiosa— entre los de Vargas Llosa, Roa Bastos, Marcelo Chiriboga, Carlos Fuentes y Ernesto Sábato?”¹⁰⁰ Su “éxito” reside en ascender al pedestal que encumbra a estos escritores a pesar de que parezca mantener una relación de amor-odio con éstos.

Este es un circuito cerrado, con idioma y valores propios, un submundo de jerga y símbolos no intercambiables con mi propio submundo con estrellas distintas. El anhelo es de pasar al otro lado del espejo, que ellos habitan, y donde, tal vez, el aire sea de una densidad que a uno le impida respirar.¹⁰¹

Queda irresuelta la pertenencia al grupo de escritores exitosos pero la pertenencia al grupo de exiliados es irrenunciable y es la que más valor y peso carga la escritura de Julio. El propio Donoso advertía en su ensayo sobre el *boom*, la escasa relevancia que mantuvo este movimiento posteriormente. Su papel como escritor no estuvo definido por las conquistas que se alcanzaron durante este periodo. “*Boom* es una onomatopeya que significa estallido; pero el tiempo le ha agregado el sentido de falsedad, de erupción que sale de la nada, contiene poco y deja menos”.¹⁰²

La lectura autobiográfica es entonces descartada. El fracaso para Donoso no se mide en términos de audiencia, aunque a lo largo de su oficio como escritor haya buscado constantemente la perfección en sus textos y la idea de ser o no un buen escritor lo haya obsesionado.

El círculo de intelectuales que lo rodeaba reconoce las aspiraciones que asomaban en el perfil de Donoso: “Interrogado acerca de la cercanía autobiográfica de su novela, dice

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰² José Donoso, *Historia personal del boom*, op. cit., p. 11.

que el personaje es un escritor fracasado *que fui y ya no soy*; y un resentido, *que fui pero he dejado de serlo*.”¹⁰³ Por tal motivo, la insistencia de leer la obra como referencia personal del escritor donde Julio es la representación de aquel sujeto que Donoso confesó haber sido.

Méndez se queda de este modo sin nada que no sea su frustración, su sensación de “mediocridad” y de “fracaso”, éstas tal vez las dos palabras que más se repiten a lo largo de un discurso narrativo en primera persona, autodiegético y simultáneo, aunque en el último capítulo cambie o salga a la superficie una segunda voz, como pronto se verá. Son los términos que Donoso escoge para caracterizar a su protagonista o, mejor dicho, para que su protagonista se autocaracterice: como un perdedor sin remedio. Un perdedor que sin embargo es dueño de la suficiente clarividencia como para saber que lo es, aunque a ratos se ilusione con la expectativa de un “breakthrough”.¹⁰⁴

La autocaracterización de los personajes resulta no sólo un examen de conciencia sino que expone la necesidad de redefinirse como sujetos exiliados. Aunque cargan sus recuerdos, Julio y Gloria comienzan una nueva vida que les exige evaluar los logros y fracasos obtenidos. Los sitúa en una obligada construcción de conceptos y que los signifique tanto a ellos como a sus acciones.

La tarea de Julio es poder conjugar la política y la estética. “Julio plantea dos modelos del quehacer literario radicalmente opuestos: uno orientado hacia el compromiso político, el otro centrado en el lenguaje, en el arte como valor independiente de otros lenguajes.”¹⁰⁵ El triunfo del arte que propone también estaría radicando en la convivencia del compromiso político con el cuidado de las formas del lenguaje.

José Donoso vivía, como escritor, en el filo de una navaja, la navaja del fracaso, puesto que él buscaba el éxito. Y el éxito más allá de la autonomía económica y el renombre mundano, por llamarlo así, consistía para Donoso en ser un buen novelista, en escribir novelas artísticamente válidas, y él, es lo que creo, nunca estaba del todo seguro de haberlo conseguido.¹⁰⁶

¹⁰³ Esther Edwards, *José Donoso. Voces de la memoria*, Editorial Sudamericana, 1997, p. 226.

¹⁰⁴ Grínor Rojo, “Donoso conversa con Donoso sobre la posibilidad de escribir la gran novela del golpe: *El jardín de al lado*”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 83, abril 2013.

¹⁰⁵ Oscar Montero, *op. cit.*, p. 459.

¹⁰⁶ Marcelo Maturana, *op. cit.*, pp. 13-140.

El quehacer literario que desempeñan los narradores en la obra, desde donde exponen sus nociones de fracaso, aunque abordan las consecuencias del exilio desde un ámbito individual, su lectura también revela la complicidad y la corrupción de una sociedad que mercantiliza el valor de la historia.

Entre exilios y memorias de los otros

Julio y Gloria son los narradores de un relato que habrá de dar significado a un proceso personal y colectivo, detonado por la dictadura militar chilena. Alrededor de ellos otros personajes se apropiaron de la experiencia de exilio para sumar datos a la memoria colectiva. “Un mismo acontecimiento experimentado por varias personas es relatado de manera diferente muchos años después por los mismos testigos, dependiendo de sus experiencias y destinos posteriores”¹⁰⁷

Katy Verini vive un exilio alejada de su familia que se ha dispersado por Europa. Este personaje representa una faceta del exilio romántico. Toda su vida ha transcurrido entre protestas, actividades solidarias con otros exiliados, y énfasis sobre de un periodo inicial en el que comenzaron a llegar oleadas de argentinos, uruguayos y chilenos, y todos ellos se identificaban en un discurso común que no se refería a un proyecto futuro sino que se hallaba cómodo en la reiteración discursiva de su condición. Como si hubiera habido una suspensión del tiempo.

El exilio se convierte en una carta de presentación a través de los años. Como si éste fuera una etiqueta de heroicidad. Trabaja como una simulación de resistencia cuando tal vez ya no haya nada que resistir a la distancia del tiempo y el espacio.

La madre de Julio, aunque radica en Chile, vive en un estado delirante en el que confunde pasado y presente en la historia del país que se vio sucedida vertiginosamente por los cambios entre el potencial socialismo y la dictadura. “...cree que sigue Allende, Carlos, se olvidó del golpe. Reprimió a Pinochet o los igualó, porque se imagina que Allende sigue siendo la causa de todos los desastres.”¹⁰⁸ Es precisamente en el tratamiento

¹⁰⁷ Nathan Watchel, “Memoria e historia”, en *Revista Colombiana de Antropología*, núm. 35, enero-diciembre 1999, p. 74.

¹⁰⁸ José Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., p.86.

que da la madre sobre estos actores políticos que pueden analizarse los caprichos de la memoria y las caracterizaciones alejadas de la realidad, que a veces caricaturizan a los personajes históricos y que cada sujeto define a partir de su lugar de enunciación.

La irrealización de proyectos en un presente desesperanzado hace volver la mirada a un pasado muy remoto donde se suprimen evoluciones políticas. La madre de Julio es una de las personas que padece la incomprensión del curso histórico por las consecuentes fallas sociales.

Adrianzola es un pintor que huye de Chile desde que la Unidad Popular asciende al poder. Su discurso histórico coincide con el de Katy. Sin una confrontación ideológica con otras generaciones en su contexto más inmediato, el exilio parece estar definido para él en una sola dirección, en la perpetuidad.

Julio lo reconoce como oportunista por adaptar su arte a un discurso político que resulte más conveniente en el momento que se desarrolla. Adrianzola busca que su propuesta esté conciliada con las batallas sociales que se luchan. No para denunciar sino para ser asociado al compromiso político y su figura en el exilio sea identificada con un carácter revolucionario.

Carlos Minelbaum, médico argentino radicado en Madrid, es terapeuta de los exiliados quienes acuden a él para encontrar la sobrevivencia en un mundo ajeno.

Patricio y su amigo Bijou representan las consecuencias del exilio. Como hijos de chilenos, argentinos y uruguayos, la generación de hijos nacidos fuera de la patria abandonada, desestiman una cultura e historia que sienten ajena. Tienen una apropiación distinta de sus padres sobre el espacio que habitan porque se asumen pertenecientes a él. Ellos no son más unos exiliados porque tienen otra lógica respecto su forma de vida y buscan alejarse de una identidad latinoamericana que los confunda con todos aquellos que llegados a Europa, son incómodos.

Es que cuando yo era más pequeño y desobedecía a mis padres y ellos, igual que usted con Patrick, se enfurecían conmigo con sin razón, exasperados comentaban: “Mira la alhajita que nos ha tocado” [...] Yo mismo entonces, comencé a presentarme en los corros de amigos de doce, trece, catorce años, que nos reuníamos en las esquinas del *quartier* a fumar

nuestra primera marihuana, como “Alhaja”. Hasta que me dijeron que Alhaja parecía nombre de argelino, o de marroquí, que son razas despreciables, como los negros y los chinos y los judíos, con los que no quería que mis amigos franceses me confundieran y tampoco quería que me confundieran con los latinoamericanos, especialmente con los mexicanos, que parecen chinos..., por eso es que ahora me llamo Bijou, no Bijou Lagos que se hace muy latinoamericano, sino Bijou y nada más, que usted sabe, es la traducción francesa de alhaja...¹⁰⁹

Bijou se expresa en francés y con cualquier otra referencia cultural de Europa. Latinoamérica es un territorio colonizado en el que sus sociedades son despreciables a la vista de los países que han podido vivir en medio de democracias estables sin consecuentes dictaduras como las latinoamericanas.

Estos personajes portan distintos discursos de la dictadura, mismos que se suman a la memoria colectiva. Memoria que ubican importante sólo para aquellos que la construyen.

“No hay memoria pura, sólo recuerdos: la memoria siempre parte del presente para retroceder en el tiempo”¹¹⁰ Pero, ¿qué es la memoria en el lenguaje literario?, ¿qué datos recoge para construir su narración? Y sobre todo, ¿qué valores propios la distinguen de lo institucional?

Si bien el consenso político sabe “referirse a” la memoria- la evoca como tema y la procesa como información- no es capaz de practicarla y menos de expresar sus tormentos. “Practicar” la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos de la historia; “expresar sus tormentos” supone recurrir a figuras de lenguaje [símbolos, metáforas, alegorías] suficientemente conmovidos y conmovibles para que entren en relación solidaria con el pasado victimado.¹¹¹

El lenguaje en la novela capta aspectos velados por la historia oficial, de la misma forma en que metaforiza la vida del sujeto narrado. La memoria que participa en la construcción del relato se alimenta a su vez de otras memorias. Por ese motivo la importancia de *El jardín de al lado* como novela que narra desde lo privado en donde se tejen relaciones personales que

¹⁰⁹ José Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., p, 81.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹¹¹ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Argentina, Siglo XXI, 2007, p. 136.

se encuentran en la búsqueda de una nueva estructuración cultural y política. Se evidencia el manejo de la memoria a partir de afectos y desafectos distintos.

La memoria no es unívoca ni se asume como una sola pieza que permanece invariable. Julio admite los caprichos de la misma y se cuestiona por momentos,

¿Y los malos—tiemblo ante mi blasfemia al proponerme esta pregunta tal vez traidora— fueron, o son, tan totalmente malos? En el campamento, durante la hora de paseo que nos permitían dentro de la empalizada al atardecer, alguna vez, desde atrás de las tablas de la letrina o al resguardo de las sombras de un rincón, escuché el susurro de personas que temían ser identificadas, pero que sólo podían ser las voces de los mismos guardias que vigilaban nuestros paseos con una feroz metralleta en la mano. Estas voces decían:

—No todos somos malos..., nosotros también tenemos miedo..., dígaselo a los demás..., no todos somos malos...¹¹²

El recuerdo de sus seis días de encierro durante la dictadura dispara una serie de anécdotas y emociones que se reinterpretan a través de la distancia y el tiempo. Julio a través de su escritura dispone de los instrumentos interpretativos, como diría Nelly Richard, para poder simbolizar su historia a través de elementos como el jardín vecino, la casa familiar que queda en Chile, el interés por escribir una novela. Todas las nuevas situaciones que lo constituyen y que están en directa relación con demás exiliados.

No es que no sean dignos de admiración: la solidaridad entre los chilenos que sufren depresión nerviosa a raíz de una separación, de argentinos que tienen que esconderse para que no “los vengán a buscar”, de uruguayos que cantan tangos pero pierden el trabajo por borrachos en el “pub” o el restorán, del correo de noticias entre peruanos, mexicanos, salvadoreños, dominicanos, bolivianos, es orgánica, efectiva y no sólo como la de Sitges, parte del folklore del decenio.¹¹³

El fenómeno de exilio no es visto como un problema al que se le dé tratamiento impersonal. Es decir, Julio y Gloria son exiliados hablando de exiliados, que como ellos, están familiarizados con un lenguaje político y con etiquetas que los define a través de la mirada de los siempre han pertenecido a un mismo territorio.

¹¹² José Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., p. 115.

¹¹³ *Ibid.*, p. 181.

La voz narrativa habla desde el lugar donde se produce la crisis. La pertenencia a una comunidad que comparte procesos dictatoriales se hace visible en la similitud de historias que debaten la culpa de la distancia del país propio, el compromiso político y la difícil reinserción a los países que dan asilo.

Donoso escribe sobre lo político desde un área que permite ampliar y metaforizar los testimonios que comenzaban a multiplicarse a partir del golpe militar. La literatura le optimiza el acercamiento desde otra sensibilidad ajena a las ciencias sociales, desde otra lógica que simula, que acentúa los detalles cotidianos y que interpreta desde la experiencia pero donde la reflexión apunta hacia los conflictos internos no dichos.

Por un lado estaba la lengua de la impostura hablada del poder oficial. Por otro estaban el molde ideológico de la cultura militante y, también, la racionalidad explicativa de las ciencias sociales alternativas, ambas incapaces, por distintas razones, de dar cuenta de los trances referenciales que accidentaron el saber, la experiencia y la representación.¹¹⁴

La narración de Julio y la literatura de Donoso no buscan ser concluyentes sobre el significado de la dictadura. De hecho, se abandona a los actores principales de la historia. Ni Pinochet ni las Fuerzas Armadas chilenas representan el punto de inflexión para el relato. No son siquiera evocados los espacios políticos como el Palacio de la Moneda. El interés no radica en la descripción de los grandes acontecimientos, sino en el rescate de las historias que quedan subordinadas al discurso institucional.

Para desbloquear el recuerdo del pasado que el dolor o la culpa encriptaron en una temporalidad sellada, deben liberarse diversas interpretaciones de la historia capaces de asumir la conflictividad de las memorias y de ensayar, a partir de las múltiples fracciones disconexas de una temporalidad contradictoria, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido que trasladen el suceso a redes inéditas de la inteligibilidad histórica.¹¹⁵

Al asumir la conflictividad de las memorias, como dice Richard, hay una revisión del pasado donde hay que escarbar hondo para atraer la multiplicidad de voces que intentan hacerse escuchar. Y aquellas que en su momento callan pero después narran historias que a la distancia temporal adquieren otras dimensiones y significados.

¹¹⁴ Nelly Richards, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

Desde abajo llegaba hasta nuestro cuarto piso sin ascensor la estridencia de la discoteca de la planta baja, las carcajadas de los que entraban, las groserías de los que salían: jocundos turistas, no transhumantes y desharrapados exiliados políticos latinoamericanos como nosotros, que tan a menudo nos odiábamos pero que no podíamos prescindir de nuestra compañía – asados a la argentina, feijoada, pastel de choclo, empanadas salteñas, anticuchos, los sabores nostálgicos simulados con productos tan distintos a los nuestros --, reunidos otra vez para seguir hurgando en las heridas del rencor...¿ Cómo contar, desde este empobrecido presente la experiencia de la ya lejana gesta?¹¹⁶

La narración permite la descripción de un lenguaje casi común entre la comunidad de exiliados. Aunque con las variantes lingüísticas de los nacionalismos, Julio presenta al grupo de latinoamericanos, en el que se incluye, como sujetos altamente vulnerados que viven de forma muy hermética las vidas descompuestas que les ha tocado vivir. Y se pregunta hacía el final, cómo dar cuenta de una historia que a través del tiempo ha ido deslavando las emociones y ha mudado las memorias de quienes participaron en ella o a quienes fueron alcanzados por sus repercusiones.

El exiliado existe, pues, en un estado intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado con implicaciones a medias y con desprendimientos a medias, nostálgico y sentimental en cierto plano, mímico efectivo y paria secreto en otro. Aprender a sobrevivir se convierte en el principal imperativo, con el peligro de que instalarse en el confort y la seguridad excesivos constituye una amenaza frente a la cual hay que mantenerse constantemente en guardia.¹¹⁷

¿Pero qué peligros podría representar el confort y seguridad excesivos en el país de asilo como señala Edward Said? Said habla a partir de la figura del intelectual. Como productor y crítico del conocimiento, el intelectual tiene el compromiso de pronunciarse desde una postura que rompa con la visión dominante puesto que se busca el debate y no la conciliación. El exilio como gran escuela del internacionalismo, permite que la distancia espacial se torne en un beneficio para desembarazarse de visiones preconcebidas acerca del otro.

¹¹⁶ José Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., pp. 33-34.

¹¹⁷ Edward Said, *Representaciones del intelectual*, Paidós, España, 1996, p. 60.

Adriazola es un pintor chileno que reside en España sin que aún se desarrollara la UP y el golpe, sin embargo, sus pinturas son protesta social de los acontecimientos que se producen en Chile. “Es la tarea principal de todos nosotros los artistas e intelectuales chilenos en el exilio, conservar viva no sólo la llama de nuestra identidad patria, sino el rencor, las venas abiertas...”¹¹⁸ Julio sin embargo, ve en su discurso una actitud simpatizante mas que empática. Como si Adriazola tuviera que plegarse a una retórica victimizante que le asegure un lugar entre los desplazados.

Tzvetan Torodov, al dejar Bulgaria escribe sobre su vida en Francia:

El hombre desarraigado, arrancado de su marco, de su medio, de su país, sufre al principio, pues es más agradable vivir entre los suyos. Sin embargo, puede sacar provecho de su experiencia. Aprende a dejar de confundir lo real con lo ideal, la cultura con la naturaleza. No por conducirse de modo diferente dejan estos individuos de ser humanos. A veces se encierra en el resentimiento, nacido del desprecio o de la hostilidad de sus huéspedes. Pero si logra superarlo, descubre la curiosidad y aprende la tolerancia.¹¹⁹

Es la confrontación de valores y el intento de aprehensión de una nueva cultura lo que más tiempo toma en la batalla contra la historia del desplazado. Sin embargo, los personajes que componen *El jardín de al lado* asumen una posición que esté constantemente en rechazo del nuevo orden al que se incorporan. Hay un conflicto de identidad narrativa en el que el proceso de escritura comienza al definirse a sí mismos.

Esa idea se forma a partir de reconocerse como sujetos problematizados después de un exilio y todas las implicaciones que éste tiene. De situar su experiencia como extraños en un espacio desconocido. No sólo son “los otros” en una simple connotación de diferencia sino que lo son en un sentido más amplio porque traen consigo una historia política que los condena a estar en un lugar que no es el propio.

No quieren confundirse con madrileños o barceloneses que tienen una memoria histórica desgastada. El relato se aboca, entre otras cosas, a mostrar los conflictos que se generan en la no adaptación a un espacio que los acoge “temporalmente”. La protesta se asume desde el lenguaje hasta los hábitos cotidianos.

¹¹⁸ José Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., p. 52.

¹¹⁹ Tzvetan Todorov, *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998, p. 29.

Espacio y nostalgia

El jardín de al lado es también una narración de la nostalgia. Julio ve el jardín vecino como un espacio que le recuerda el jardín familiar. Es símbolo de lo perdido como las otras pérdidas que se multiplican en el exilio. La ausencia del hijo, de la madre, del reconocimiento, de la estabilidad; para dar nacimiento a la vulnerabilidad, a la inestabilidad. El título de la obra implica la contemplación nostálgica de un espacio ajeno al propio.

La narración de los protagonistas está marcada por la constante remembranza de episodios pasados. Esta remembranza dialoga con las distintas memorias que componen la historia personal y colectiva de Julio y Gloria. Es evocativa y no sólo anecdótica. Pero, sobre todo, de un presente estático en donde no es posible volver a lo anhelado, Chile, y tampoco hay posibilidades de avanzar al camino deseado, el éxito profesional para Julio.

Uno sueña con el regreso a su país, abstracción materializada más que por lo fortuito del lugar de nacimiento, porque el sueño del regreso se refiere a cierta ventana que da a cierto jardín, a un tapiz de verdes entretreídos de historias privadas que iluminan relaciones de seres y lugares: éstos configuran el cosmos que hice nacer en el jardín al que ahora me asomo, hace ya más de medio siglo.¹²⁰

Históricamente, desde las civilizaciones del mundo antiguo hasta el mundo contemporáneo, el jardín es un símbolo de lo paradisiaco. Es ahí donde se recrea la convivencia de todo lo deseado con la promesa de la eterna abundancia. Es un ambiente armonioso y complaciente. El jardín es un espacio propio construido bajo los caprichos del dueño, el orden dado al jardín obedece a preferencias personales, lo que lo vuelve tan íntimo y lo acerca a la historia de la vida privada del sujeto. Esther Edwards en una narración cercana al estilo confesional refiere al pasado de Donoso y explica su predilección por el jardín.

La casa de los Balmaceda era una construcción antigua, parecida a ninguna, un poco mágica, con un jardín recostado contra la colina y lleno de flores, de arbustos, de arcos esculpidos en la macrocarpa. La dueña de la propiedad, Doña Momo se ocupaba personalmente de plantar y hacer almácigos, manteniendo viva la memoria de su marido

¹²⁰ José Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., p. 66.

con quien había inventado ese lugar. Pepe le escribió casi un cuarto de siglo después: Ud. Me enseñó que una casa sin jardín no vale la pena. Con los años, el sitio se transformó para él en una referencia mítica, allí fantaseó y se refugió hasta el final de su vida en momentos de angustia, de depresión, de miedos [...] ¹²¹

En *El jardín de al lado*, Julio recurre al jardín más próximo como refugio. Allí fantasea sobre las relaciones familiares de los desconocidos que mira por su ventana influenciado por la experiencia propia. “La mínima parcela del parque vecino vista desde mi dormitorio, será mía hasta la hora impensable en que caiga Roma al caer mi madre.” ¹²² Funciona como una apropiación temporal del espacio hasta que la realidad que comparte con los otros lo obligue a renunciar a la fantasía.

Julio y Gloria asumen la nostalgia desde posiciones distintas aunque ambos compartan la pérdida de la patria. La nostalgia de Julio evoca la casa en Chile que alberga a su madre moribunda. La pérdida de la casa representa el abandono de todo vínculo material con Chile y con la historia familiar que ahí se desarrolló. Importa observar la insistencia del espacio habitado como recurso narrativo donosiano para explicar la degradación del mundo familiar y la fuerte pertenencia social y cultural que se describe desde la casa.

“Uno de los motivos que se va repitiendo a través de las novelas de Donoso es, precisamente, la nostalgia del paraíso, el anhelo del hombre por encontrar el espacio metafísico de la felicidad y la permanencia.” ¹²³ El jardín se muestra como ese espacio anhelado en que florece lo cultivado a través de los años, en los que se desenvuelven múltiples historias contadas y vueltas a contar.

Gloria padece la nostalgia de la armónica vida familiar que ella junto con Julio y Pato gozaban en el Chile democrático. La pérdida de la estabilidad personal se enfrenta con la emergencia de conflictos profesionales e incluso, de rol de género, donde Gloria cuestiona el papel, que ha tenido que desarrollar desde Chile, como mujer que ha sido

¹²¹ Esther Edwards, *op. cit.*, p. 37.

¹²² *Ibid.*, p. 68.

¹²³ Hugo Achugar, *op. cit.*, p. 26.

educada para ser esposa. En el exilio, con la forzada reordenación de su vida, decide participar como sujeto político pero antes tendrá que padecer un colapso en su estabilidad.

La nostalgia los incita a la narración evocativa de Chile que contenga las posibles verdades y ficciones que ello representa. La nostalgia se manifiesta desde la conciencia plena de la imposibilidad del retorno, misma que se explica por una ausencia prolongada y por la deuda que se genera con los que se quedaron. ¿Para qué regresar? Se preguntan los protagonistas.

El regreso al país es llegar a un sitio desconocido y destrozado por el tiempo, y por quienes vivieron en él, donde el espacio está reconfigurado y resignificado en un proceso del que ellos no fueron partícipes.

No quiero volver a ver a mi madre. Ya murió: en el aeropuerto quedó enmarcada como dentro de un ataúd por la pequeña puerta desde la cual nos despidió. Esta fantasía me sirve de estrategia para mantenerme lejos: murió. Por lo tanto no hay razón para volver. Ni adonde, porque ya no existe el jardín con el susurro de hojas ni la afirmación de vida de esa campana de oro que brilla, baila, pero que no oigo tañer.¹²⁴

El acto de recordar atrae un tono nostálgico por sí mismo, que se proyecta en mayor o menor medida dependiendo del valor otorgado al recuerdo.

La nostalgia se expresa de distintas formas a través de la obra pero el jardín se coloca como lo más destacable. Si atendemos a la nostalgia como un estado sensible en el que predomina una añoranza por el pasado, los narradores comienzan a desarrollarla una vez que se ven expulsados de un ambiente de comodidad que guarda todas sus relaciones afectivas. Las ausencias de un orden interrumpido se convocan en la escritura.

¹²⁴ José Donoso, *El jardín de al lado*, op. cit., p. 122.

Conclusiones

La importancia de haber analizado una novela como la que nos ofrece Donoso en *El jardín de al lado* fue ver a través de la escritura y del proceso creativo aquello que vivieron y padecieron Julio y Gloria como narradores. El exilio aparece como tema en el desarrollo del trabajo porque es en él de donde parten o se potencian los padecimientos y las aflicciones que viven los protagonistas. El exilio los descubre para ellos mismos y para los otros, el exilio los transforma. Por eso también se habla de cómo la distancia afecta. De por qué dependiendo del lugar donde enunciemos, el discurso cambia. Se desenvuelven percepciones diferentes entre los personajes sobre el lugar habitado.

Resulta muy interesante ver la transformación de la voz narrativa porque obliga al lector a reestructurar su lectura. Lleva a un retroceso del análisis ya hecho. Se nos revela el proceso de escritura de la obra hacia el último capítulo. Nos damos cuenta que aquello que estábamos leyendo tiene una doble dimensión aunque termine por presentarse como un solo relato. Que no se trata sólo de un escritor frustrado que nos describe su experiencia en el exilio y de su imposibilidad de triunfo y reconocimiento, sino que todo aquello que leímos en realidad se trató de un relato construido con dos visiones, en las que los narradores están enmascarados el uno por el otro. Hay una especie de intercambio de roles que muestran como Gloria finaliza el relato pero Julio estuvo siempre vigilante de la narración y viceversa.

Este relato se suma a tantos otros que circulan en la memoria histórica de América Latina. Se alimenta de tantas otras experiencias de exilio propiciadas por el ambiente que trajeron las dictaduras a lo largo de la región. El exilio de los personajes les permite verse contenidos en otros tantos exiliados.

Si bien esta ficción no termina por ser modelo de un testimonio directo, se analiza el testimonio y se le incluye en el trabajo porque es de ahí de donde nace la necesidad de escribir otro tipo de literaturas que se aproximen a esa primera experiencia directa de la dictadura, pero que también aportan algo nuevo. Ficcionalizan esos testimonios desde ópticas que añaden más elementos, intensificación de la realidad, vínculos con las memorias y confrontaciones con otros discursos.

Se recurrió a la revisión de literaturas que hablen sobre la dictadura y al análisis desde una visión que integrara los estudios sobre la memoria porque ésta es fundamento de la identidad entre otras cosas. Porque la memoria reconstruye a los personajes a partir del exilio, es por eso que se sugiere que la identidad está problematizada en el análisis y que al final desembocará en una nueva compartida por ambos personajes, Julio y Gloria.

El análisis arrojó resultados más allá de los deseados inicialmente porque en el camino se encontraron distinciones entre discursos sobre el régimen, sobre exilio y sobre memoria. Resultaba importante analizar la memoria y el testimonio para vincularlos con la formación de nuevas identidades, todo ello contado a través de la voz de los narradores-protagonistas. Lo cual también sirvió para entender de dónde provenían ciertas alusiones narrativas y ayudó a contextualizar la obra de forma histórica y política para no quedarse sólo con el análisis literario. El curso de la investigación mostró que cada uno de estos conceptos está en disputa en relación con los grupos que los comparten.

Los diferentes destinos entre intelectuales dieron como resultado una multiplicidad de discursos, que aunque coincidentes en su denuncia, atendían diferentes ángulos de un mismo problema social. La escritura redefine lugares, territorios, identidades y pertenencias. Las ópticas se definen por el tipo de relación que cada uno de los escritores asume con el régimen. Por la cercanía con que establecen su lucha y denuncia.

El periodo de post dictadura, en el cual se inscribe la obra, surge como un término de revisión del pasado que se desarrolla en medio de las limitaciones que el poder le impone. Ese pasado cuenta con distintos actores públicos que desde una mirada crítica exponen los vicios y herencias de la dictadura. La post dictadura implica una ruptura crítica de cara a un pasado ensombrecido.

El camino que recorrió la literatura latinoamericana, y por el cual se hizo un breve recorrido, atravesó por distintas etapas evolutivas en las que adoptó un lenguaje que estaba en constante cambio de acuerdo a las necesidades sociales. De ahí que se incorporara al testimonio como género que reanonizó la literatura. Las lecturas de los textos testimoniales debían acercarse a una historia reciente de América Latina en la que las políticas de Estado desaparecían, torturaban y exiliaban sujetos. El testimonio permite

conocer desde la sensibilidad y desde la razón las evaluaciones sobre la dictadura que el propio escritor comparte desde sus textos.

En ninguna otra obra de Donoso se evidencia un lenguaje político que dialogue directamente con el poder de Estado. Al pertenecer al ámbito doméstico y cotidiano, la novela se vuelve un espacio común de reconocimiento entre aquellos cercanos al proceso dictatorial y aquellos, que aunque ajenos, comparten una sensibilidad con el despatriado.

Siendo abordada desde cuatro ejes de investigación como el fracaso, el *boom*, exilio político y la novela autobiográfica, este trabajo articuló cada uno de los análisis sugeridos al considerar que se cruzan en más de un sentido. Aunque pondera el análisis de exilio leído a través de los narradores en un ejercicio de exploración identitaria. El haber analizado la novela a partir de la voz de sus protagonistas permite que sean ellos quienes indiquen el camino que les traza el exilio.

El jardín de al lado es una novela sobre la pérdida identitaria, pérdida del espacio, de Chile. Pérdida de un pasado histórico que prometía un horizonte renovado y en el que se diluyen las utopías. Las ausencias potenciarán la escritura como elemento de unión de memorias y discursos que son críticos frente a esas pérdidas. A su vez, la nostalgia se coloca como facultad sensible de aprendizaje del sujeto despatriado.

La utilización de máscaras en la obra de José Donoso evoluciona en esta novela al convertirse en un recurso de representación del otro. A diferencia de su narrativa anterior, la máscara no oculta ni evade sino que se muestra como instrumento a través del cual los narradores se ven descritos a sí mismo en la mirada del otro y se colocan en un lugar que comparten y que no les pertenece como exiliados. Julio opta por relatar a través de la voz de Gloria, que a su vez, habla por medio de Julio.

Dos narradores conviven armónicamente dentro del relato. La participación de Julio y Gloria, como las voces narrativas, responde a una necesidad descriptiva en la que el exilio se argumenta no sólo a través de la mirada personal sino que se define en relación con los otros. Atendiendo a un plano histórico, la construcción del relato dictatorial se forma a partir de su dimensión socio-política y composición psicológica y memorística de

los sujetos, de aquello que los narradores entienden como “tono mayor” y “tono menor”. La complementariedad de la experiencia histórica y el la experiencia doméstica.

Mientras que la narración de Julio se coloca en un “tono mayor” por querer escribir la gran novela del golpe, el “tono menor” de Gloria está en la descripción de las consecuencias que devienen de la obsesión de Julio en la escritura. Ambos tonos conviven armónicamente sin que uno resulte de mayor valor que el otro. Contrario a una lectura hegemónica de género donde la mujer desempeña las actividades secundarias y el hombre es quien asume el rol principal en la historia. Gloria debe asumir el “tono menor” sin que se traduzca en pasividad.

La forma en que Gloria decide finalizar el relato y rescatarlo resulta ser el más pertinente para una historia de exilio donde lo más valorable es el proceso descriptivo del camino que recorre el sujeto desplazado.

Más allá de los límites personales que puedan revelarse a través del exilio y las huellas psicológicas que incapacitan la escritura, los narradores logran un relato que debate sobre las relaciones que guarda el intelectual con las sociedades a quienes se debe como puente comunicativo. ¿Cómo transmitir una experiencia colectiva?

El relato no intenta mostrarse como expresión representativa de la comunidad de exiliados. Partiendo de las propias limitaciones, las voces narrativas ensayan ideas de aquello que los conforma como exiliados pero sin pretensiones universalistas. Hablan desde su experiencia tratando de evaluarse a sí mismos. Los personajes asumen distintos discursos frente a la dictadura y la suma de sus memorias la reconocen importante sólo para ellos mismos.

Los vínculos entre Julio y Donoso se evidencian en el tratamiento del *boom* y la obsesión por la escritura. En tanto se debate por el quehacer literario y la función social del escritor en directa relación con las instituciones públicas y las empresas culturales. ¿Es la literatura una herramienta social de pueda transformar? Lo es en tanto la escritura alza la voz sobre aquello que pretende ser callado y visibiliza grupos y sujetos anónimos en la historia oficial.

Ahí donde el Estado quiere unificar el discurso de la dictadura, la literatura rompe con ello para mostrar que hay una multiplicidad de discursos y memorias que se enfrentan entre sí. Porque defienden distintas causas. Como el Estado que también ficcionaliza la historia con intereses particulares y que adopta un lenguaje para enmascarar procesos políticos.

El juicio sobre el pasado se concentra en los hechos perpetrados durante la dictadura, pero, ¿qué hay de las consecuencias?, ¿quién cuenta las derrotas de cada uno de los sujetos exiliados? Las historias cotidianas permiten reconocer que la dictadura se padeció desde un adentro y un afuera, de la misma forma en que analiza el impacto del tiempo sobre la ideología y los afectos de las generaciones que de una u otra manera se vieron involucradas

Donoso ficcionaliza toda su narrativa. Su relación con la realidad se entiende a través de la trasposición de relatos históricos, personales y fantásticos. No pretende una enunciación objetiva y pura ni siquiera en sus textos más fieles a lo real como en *Historia personal del boom* y *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Su vocación de novelista le permite crear historias donde la acumulación de detalles destaca una escritura atenta a todo movimiento.

Aunque Donoso haya estado lejos de Chile antes del golpe e incluso antes de la Unidad popular, por lo cual no es considerado un escritor en exilio, sí se pronuncia sobre éste a través de dos obras. La primera *El jardín de al lado*, donde se debate la distancia forzada y las nostalgias del pasado. La segunda obra, *La desesperanza*, habla sobre el retorno del exiliado y el encuentro con un espacio transformado. Es decir, a pesar de no haber estado asociado a una comunidad de exiliados, la pertinencia de las obras obedece a un compromiso regional que lo llama a pronunciarse sobre Chile y sus políticas sociales.

De vuelta a Chile, en 1981, permanece hasta su muerte en 1996 en Santiago para encabezar un taller literario. Su trabajo con la palabra escrita y la enseñanza se encuentra como tema preponderante en varias de sus obras, donde el maestro aparece como figura central. Pero éste es un maestro conflictuado porque asume su posición dentro de determinada sociedad histórica.

Bibliografía

Obras de José Donoso:

- Donoso, José, *Veraneo y otros cuentos*, Santiago, Editorial Universitaria, 1955.
- _____, *Coronación*, Alfaguara Bolsillo, Chile, 1998. (Primera edición 1957)
- _____, *El charleston*, Santiago, Nascimento, 1960.
- _____, *El lugar sin límites*, Barcelona, Seix Barral, 1987. (Primera edición 1966)
- _____, *Este Domingo*, Chile, Alfaguara Bolsillo, 1995. (Primera edición 1966)
- _____, *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- _____, *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- _____, *Tres novelitas burguesas*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- _____, *Casa de campo*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- _____, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- _____, *El jardín de al lado*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- _____, *Poemas de un novelista*, Bartleby Editores, España, 2009. (Primera edición 1981)
- _____, *Cuatro para Delfina*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- _____, *La desesperanza*, Santiago, Alfaguara, 1986.
- _____, *Taratura. Naturaleza muerta con cachimba*, México, Grijalbo, 1990.
- _____, *Donde van a morir los elefantes*, Santiago, Alfaguara 1995.
- _____, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Santiago, Alfaguara, 1996.
- _____, *El mocho*, Santiago, Alfaguara, 1997.

_____, *Artículos de incierta necesidad*, Santiago, Alfaguara, 1998.

_____, *Lagartija sin cola*, Santiago, Alfaguara, 2007.

Bibliografía sobre José Donoso:

Achugar, Hugo, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*, Caracas Venezuela, Centro de Estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.

Cerda, Carlos, *Donoso al límite*, LOM Ediciones, Santiago, 1997.

Chesak, Laura A., *José Donoso. Escritura y subversión del significado*, Verbum. Madrid, 1997.

Cornejo Polar, Antonio, *Donoso. La destrucción de un mundo*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.

Díaz Oliva, Antonio, “José Donoso en Princeton”, en *Revista El malpensante*, núm. 154, junio 2014.

Edwards, Esther, *José Donoso. Voces de la memoria*, Chile, Editorial Sudamericana, 1997.

Gutiérrez-Mouat, Ricardo, “Ensayo premilinar, bibliografía y notas”, en *José Donoso, Mascarada. Tres novelas cosmopolitas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Maturana, Marcelo, “José Donoso: la conjetura como arte narrativo”, en *Revista Estudios Públicos*, Chile, núm. 133, verano 2014, pp. 137-1445.

Bibliografía sobre *El jardín de al lado*:

Barraza, Eduardo, “El discurso paratextual en *El jardín de al lado*, de José Donoso”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 46, 1995.

Lomogodeuc, Jean Marie, “Las máscaras y las marcas de la autobiografía: la cuestión del narrador en *El jardín de al lado* de José Donoso”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 38, Lima, 2do semestre 1993, pp. 283-292.

Montero, Oscar, “*El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito*”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 123-124, abril-septiembre 1983.

Rojo, Grínor, “Donoso conversa con Donoso sobre la posibilidad de escribir la gran novela del golpe: *El jardín de al lado*”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 83, abril 2013.

Bibliografía general:

Arrizabalo Montoro, Xabier, *Milagro o quimera. La economía chilena durante la dictadura*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2005.

Benjamin, Walter, “El narrador” en *Sujeto y Relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopen Galán coordinadora, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Brito, Eugenia, *Campos minados: literatura post-golpe en Chile*, Santiago, Cuarto propio, 1990.

Campra, Rosalba “Usos de la memoria, usos de la palabra” en Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst,(eds.) *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Argentina, Universidad del Claustro de Sor Juana/Editorial Gorla, 2007.

Cortázar, Julio, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Alfaguara, México, 2013.

De Riz, Liliana, *Sociedad y política en Chile: de Portales a Pinochet*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Dorffman, Ariel, *Más allá del miedo: el largo adiós a Pinochet*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

Elgueta, Belarmino y Alejandro Chelén, “Breve historia de medio siglo en Chile”, en Pablo González Casanova, *América Latina: historia de medio siglo*, Siglo XXI, México, 1982.

Epple, Juan Armando, *El arte de recordar. Ensayos sobre la memoria cultural de Chile*, Santiago de Chile, Mosquito editores, 2004.

Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Debate, Madrid, 2003.

García, Rigoberto (comp.), *Economía y política durante el gobierno militar en Chile, 1973-1987*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Galeano, Eduardo, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina”, en *Revista Nueva Sociedad*, núm. 56-57, septiembre-octubre/noviembre-diciembre 1989, pp. 65-78.

Garay, Sol Marina, “Literatura chilena de exilio, un vacío epistemológico”, en *Revista de Estudios Filológicos*, núm. 51, 2013.

Genette, Gerard, “Las fronteras del relato”, en *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, María Stoopen Galán (coord.) México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Grenoville, Carolina, “Memoria y narración, los modos de reconstrucción del pasado”, en *Revista Andamios*, núm. 13, mayo-agosto, 2010, pp. 233-257.

Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Harris, Tomás, “El puente oculto: la literatura chilena en el exilio (1973-2008)”, en *Revista Casa de las Américas*, núm. 253, octubre-diciembre, 2008, pp. 105-109.

Hayner, Priscilla, *Verdades innombrables*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Kohut, Karl y José Morales Saravia (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Verveut, Frankfurt, 2002.

Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Morales, T. Leónidas, *Novela chilena contemporánea*, Santiago de Chile, Editorial cuarto propio, 2004.

_____, “Pedro Lemebel: género y sociedad”, en *Aisthesis* núm. 46 Santiago, diciembre 2009, pp. 226-235.

Orduña, Eva Leticia, *Verdad y justicia ante hechos del pasado: ¿amenaza o cimiento de las democracias latinoamericanas?* México, UNAM/ CIAL, 2008.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Peris Blanes, Jaume, *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*, Anejo n° 64, Revista Quaderns de Filología, 2008.

Piglia, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Pimentel, Luz Aurora, *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Quesada Gómez, Catalina, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid, Arco libros, 2009.

Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI, Argentina, 2007.

_____, (ed.), *Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Chile, Universidad de ARCIS, 2004.

_____, “Tres funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación”, en Juan Carlos Lértora, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Chile, Editorial Cuarto Propio, 1993.

Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1999.

Spiller, Roland et al. (eds.) *Memoria duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Vervuert Verlag, Alemania, 2004.

Said, Edward, *Representaciones del intelectual*, España, Paidós, 1996.

Tzvetan, Todorov, *El hombre desplazado*, Madrid, Taurus, 1998.

Watchel, Nathan, “Memoria e historia”, en *Revista Colombiana de Antropología* núm. 35, enero-diciembre 1999.