

JOSÉ DONOSO: EL *BOOM* ENTRE ENSAYO Y FICCIÓN¹.

La *Historia personal del "boom"* es uno de los textos de José Donoso menos estudiados. Y los pocos análisis que se hicieron hasta la fecha siempre adoptaron la misma perspectiva: desembocaron, con más o menos profundidad, en una reflexión sobre el género de este escrito que oscila –muy agradablemente para el lector– entre el ensayo de historia literaria y la amena crónica (auto)biográfico-literaria². La reflexión desarrollada en estas páginas no será

¹ Una primera versión de este ensayo se leyó durante el X Congreso de la Sochel, en la Universidad de Chile (Santiago) el 25 de agosto de 1999, con el título "A 25 años de la *Historia personal del «boom»* de José Donoso".

² También se ha calificado, entre muchas otras designaciones, de "confesión", "testimonio" [Rama (1985), pp. 274 y 276], o "memorias", un apelativo dado por Alone, a quien se le puede reconocer cierta aptitud en este campo por haber usado la expresión "historia personal" en su *Historia personal de la literatura chilena* en 1954. Unas reflexiones acabadas e interesantísimas sobre la índole de este texto son las de Joset (1986),

ajena a esta problemática, puesto que me propongo comparar dos grupos de textos, ensayísticos por una parte, y por otra, novelísticos: el primer polo de la comparación lo componen el ensayo “autobiográfico-literario” *Historia personal del “boom”*, publicado por primera vez en 1972, y *Diez años después*, un apéndice que añade Donoso en 1983 con motivo de la reedición del ensayo de 1972 y en el cual pone al día los juicios, coyunturales y muy involucrados en la actualidad, que había enunciado más o menos diez años antes³. Las dos novelas en torno a las cuales se articulará la comparación son la que ya se admite comúnmente como la “versión novelesca de la *Historia personal*”⁴, *El jardín de al lado*, y la que se puede considerar como su continuación, *Donde van a morir los elefantes*⁵. *El jardín* se publica en 1981 –y es por consiguiente casi contemporáneo de *Diez años después*–; *Donde van a morir* sale en 1995, casi veinticinco años después de la *Historia personal*⁶. O sea, de manera esquemática:

Joset (1995), pp. 151-153, y la de Cortínez (1996). Esta última incluso atribuye la escasez de estudios críticos sobre la *Historia personal* a esa indeterminación genérica, a la “condición poco clasificable del texto”, que dificulta su aprensión [Cortínez (1996), p. 16].

³ La edición de 1983 contiene en realidad dos apéndices: el primero, *El “boom” doméstico*, es de María Pilar Serrano y no se comentará en estas páginas; es el apéndice II, *Diez años después*, del propio José Donoso, el que nos interesa en este análisis. Salvo mención especial en las notas, cito por la edición de 1983, que reúne ambos textos.

⁴ Montero (1983), p. 451.

⁵ A continuación, me referiré a estas obras como *Historia personal*, *Diez años después*, *El jardín*, y *Donde van a morir*, remitiendo directamente a la paginación en el texto cuando es inequívoca la procedencia del fragmento citado.

⁶ Cotejar la *Historia personal* y *El jardín* no es nada novedoso: Oscar

Ensayos:

Historia personal del "boom", 1972

Apéndice II: *Diez años después*, 1983

Ficciones:

El jardín de al lado, 1981

*Donde van a morir los
elefantes*, 1995

La dispersión cronológica de estos cuatro textos representa una oportunidad no desdeñable para hacer una radiografía de la evolución de los juicios literarios, en su mayor parte relativos al *boom* de la literatura latinoamericana, enunciados por José Donoso en estos textos, con o sin la máscara de la ficción. Privilegiaré dos parámetros durante mi análisis: además del factor cronológico, que nunca perderé de vista y que servirá de base al primer apartado, tomaré en cuenta la identidad genérica del escrito, con el objetivo de definir, en el segundo apartado, de qué modo la índole del texto influye en la presentación de las ideas que transmite.

1. De novela a novela

En una primera fase del análisis, me empeñaré en aislar los fragmentos de las dos novelas que se pueden relacionar

Montero publicó un interesante artículo sobre este tema en 1983, pero sin tomar en cuenta el apéndice, por razones evidentes de cronología. El acercamiento que más podría sorprender es el de *Donde van a morir* con el ensayo sobre el *boom*: este análisis intentará convencer al lector de la pertinencia de esta comparación. Constatemos sin embargo que una expresión empleada por Gustavo en el epílogo de *Donde van a morir* alude muy directamente al ensayo de 1972, y enfatiza el parecido que existe entre el enfoque adoptado por el héroe de la novela de 1995 y el del propio Donoso en la *Historia personal*: Gustavo revela en el último capítulo que "el final de este escrito tiene una coda que se refiere a mi *historia personal*" (p. 388, subrayado mío).

con los textos ensayísticos y los cotejaré para evidenciar los cambios de perspectiva que una distancia de catorce años ha introducido en las consideraciones literarias que salpican estas novelas.

El personaje que conecta las dos novelas estudiadas es el escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga, mayor representante –ficticio– del *boom*. En la novela de 1981, la presencia física de Chiriboga se reduce a una breve aparición en el Rastro de Madrid, donde intercambia unas frases con Julio y Gloria, la pareja central de la novela, antes de esfumarse por una puerta excusada. Sus demás manifestaciones en la obra se reducen a la mención de su nombre, insistentemente asociado, en una secuencia recurrente en la novela, a los de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, integrantes bien reales del *boom*⁷. Esta asociación reiterada a una serie de escritores existentes autentifica al ecuatoriano, pero de su personalidad o su vida privada sabemos muy pocas cosas; Chiriboga es, con sus pares literarios, un apellido emblema del *boom*.

Cuando Chiriboga reaparece catorce años más tarde en *Donde van a morir*, su figura cobra más relevancia. Los contornos de su personalidad se afinan y su retrato se completa. El lector se enterará incluso del nombre de su perro y de las excentricidades de su esposa. El símbolo de escritor de *El jardín* cede el paso a un ser humano de carne y huesos, y se transforma en una individualidad compleja dotada de estados de ánimo.

Esta “humanización” de Chiriboga en la novela de 1995

⁷ Esta enumeración de los grandes nombres del *boom* aparece en *El jardín*, pp. 13, 35, 106, 118, etc...; véase Castillo de Berchenko (1990), p. 59, nota 49.

va a la par con una individualización del personaje. Este ya no es *uno* de los escritores del *boom*, un apellido vacío e inseparable del de sus pares literarios, sino un artista autónomo, que ya no necesita estos apoyos y puede volar con sus propias alas. En *Donde van a morir*, parece que se ha desintegrado el grupúsculo. Se suele mencionar a Chiriboga solo: muy pocas veces se nombran sus tradicionales acompañantes de *El jardín*⁸, y desaparece por completo la secuencia enumerativa que se desgranaba recurrentemente en *El jardín*, en la que su apellido se fundía con los otros grandes nombres del *boom* en un bloque fónico tan cerrado como lo fue el propio grupo, por lo menos según Julio.

En efecto, en la novela de 1981, el *boom* es visto sobre todo a través del prisma deformador de la mirada de este personaje. Julio, escritor frustrado por no formar parte de este cenáculo de “falsos dioses” (p. 13), por no encontrar por dónde pasar “del otro lado del espejo, que ellos habitan” (p. 106), critica el carácter exclusivo del *boom*. Amén de las expresiones arriba mencionadas, que recalcan el hermetismo del grupúsculo, en la novela abundan los términos que hacen hincapié en la inaccesibilidad o la dimensión mercantil de este fenómeno literario: Julio lamenta el “insoportable oropel de falsedades comerciales” (p. 118), se queja de su carrera literaria “coartad(a) por la mafia de escritores del *boom* que saturó el mercado” (p. 182). La figura de Nùria Monclús –versión novelesca de la agente literaria catalana Carmen Bacells– concentra muchas de las insinuaciones de Julio, unas insinuaciones que más de

⁸ Véanse las pp. 21 ó 183 de *Donde van a morir* para las escasas apariciones de Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa o Cortázar.

una vez se transforman en acusaciones explícitas: “diosa tiránica” (p. 44), “bruja de las finanzas [...], catalana pesetera y avara, prestamista hebrea” (p. 139), Nùria Monclús no es sino la “legendaria *capomafia* del grupo de célebres novelistas latinoamericanos” (p. 44)⁹.

Esta percepción del *boom* como mafia literaria es propia de *El jardín* y desaparece por completo en *Donde van a morir*, a pesar del potencial cómico de un recurso narrativo que hubiera cuajado perfectamente con el tono general de esta novela exquisitamente irónica. José Donoso abandona en 1995 esta veta, que había explotado con tanto acierto en 1981: ya no es cuestión de mafia cuando se comenta el *boom*. Este cambio de rumbo también se hace patente al aludir a Nùria Monclús, quien se metamorfosea y, de “superagente mafiosa” (p. 35) en *El jardín*, pasa a ser “Ninfa Egeria del *boom*” (p. 183) en *Donde van a morir*.

Por cierto, presentar el *boom* como una mafia también cuadraba perfectamente con el propósito de *El jardín*, pero por otras razones: esta novela es la de un escritor fracasado que no quiere admitir la evidencia de su derrota¹⁰. Lo acorcha el anhelo de penetrar en este círculo cerrado que tiene

⁹ No pretendo ignorar o reducir la complejidad de la instancia narrativa de la novela (expresada en la dimensión metaficcional que adquiere en el último capítulo), pero atribuyo a Julio, sea en el nivel intra- o meta-diegético, los juicios literarios expresados por el narrador en los cinco primeros capítulos de *El jardín*.

¹⁰ En un solo momento de *El jardín* Julio contempla la posibilidad de resignarse y demuestra ser consciente de que ello le brindaría tranquilidad (“¿Por qué no asumir el fracaso como vestidura permanente? [...] No seguir esclavizado por mi pretensión de convocar un universo literario regido por sus propias leyes [...] Darme por vencido: la dulzura del fracaso aceptado”, p. 118). Pero a pesar de su lucidez, Julio sigue resentido.

acceso directo al éxito literario, y lo desvela “el terror de quedar excluido” (p. 106), un terror matizado de codicia rencorosa; Julio suspira: “¡Cómo emborrachaba el vino de la esperanza, cómo impulsaba el escozor de la envidia, la necesidad de la revancha!”¹¹.

Dicha envidia es tanto más grande cuanto mayor es el éxito de los novelistas envidiados, siendo, por supuesto, “el más insolentemente célebre” (p. 132) Marcelo Chiriboga. En efecto, el éxito del ecuatoriano trasciende las diferencias culturales o generacionales, aunque los protagonistas de *El jardín* no manifiestan su entusiasmo de la misma manera. Julio y Gloria expresan abiertamente su admiración y confieren a la obra maestra de Chiriboga, *La caja sin secreto*, el estatuto de texto inmortal; para ellos, “su novela [...] es como la Biblia, como el Quijote, sus ediciones alcanzan millones en todas las lenguas” (p. 132). La actitud del joven Bijou es más ambigua: este hijo de exiliados chilenos encarna, por su edad, las jóvenes generaciones, por su integración en Europa, un lector internacional o cosmopolita, y por su inconformismo, un público independiente de las modas impuestas por las editoriales. En una fanfarronada de adolescente, Bijou empieza por afirmar que no conoce a Marcelo Chiriboga. Pero luego confiesa que ha leído todas las obras del ecuatoriano y que le gustan mucho¹².

El Marcelo Chiriboga de *Donde van a morir* es otra persona. Ya no es el que, en 1981, intentaba evitar la mu-

¹¹ *El jardín*, p. 35. Véase Montero (1983), en particular las pp. 56-60, para un análisis más detenido del ansia de éxito de Julio y, como bien lo anuncia el título del artículo, de las limitaciones del éxito del escritor.

¹² *El jardín*, pp. 137 y 140. Véase también el análisis de Montero (1983), quien ve en Bijou al “buen lector” que anhela todo escritor (pp. 560-561).

chedumbre en el Rastro madrileño; al revés, en la novela de 1995, el ecuatoriano llega a San José atemorizado por el vacío de las salas ante las cuales dicta sus conferencias, en medio de una indiferencia que ni la obtención del Premio Cervantes logra romper. Su éxito público no es más que un recuerdo; se ha quedado atrás, igual que las fotos suyas que lucen las solapas de sus libros y que son “del tiempo de su primera comunión” (p. 92). Sus lectores son escasos –un profesor de San José comenta a propósito de *La caja sin secreto* que “la traducción inglesa vende muy mal” (p. 108)– y también pertenecen al pasado: no está desprovisto de cruel ironía el hecho de que el único autógrafo que el escritor firma en San José se lo pida, no para sí mismo sino para su padre, un joven cubano que no leyó su libro, igual que los otros representantes de la última generación, como Ruby o Mark, que ni oyeron hablar del escritor (pp. 235-237). Marcelo Chiriboga tiene plenamente consciencia del olvido en el que se está hundiendo, y si en algunos fragmentos manifiesta una autocompasión conmovedoramente grotesca, la mayoría de las veces su desesperación tiene auténticos toques dramáticos. El escritor hasta pone en escena su propia muerte, identificándose, a la manera de Flaubert, con un personaje de Julio Cortázar, la bien llamada Madame Trépat. El ecuatoriano proclama:

. Mme. Trépat soy yo [...] Era... Mme. Trépat *era* [...] A estas alturas debe haber muerto. Sola, borracha y en la miseria, dejando el dinero justo para que una esquila de borde negro anuncie, en el periódico local, el sensible fallecimiento de la distinguida artista. Pero en el pueblo donde nació ya nadie recuerda su nombre. Sí, Mme. Trépat se debe haber muerto en un auditorio casi vacío, despedida por su único deudo, un tal Marcelo Chiriboga, novelista ecuato-

riano tan poco conocido como ella. Porque por desgracia, ya nadie lee a Julio Cortázar. Y muy pocos a Marcelo Chiriboga, al que dentro de cinco años absolutamente nadie leerá (p. 94).

Por consiguiente, salta a la vista que en la novela de 1995 la actitud de Chiriboga con respecto al *boom* —con el cual se confunde su experiencia personal de la literatura— es radicalmente distinta de la de Julio en 1981. Hay un cambio de tono manifiesto entre las dos partes del díptico: el sentimiento predominante ya no es la envidia que devoraba al escritor frustrado de *El jardín* y le dictaba sarcasmos que daban al *boom* la apariencia de una sombría conspiración, sino una nostalgia amarga, a la cual ni le queda la fuerza necesaria para manejar la ironía y que desemboca en una melancolía depresiva que ensombrecerá los últimos meses de Chiriboga¹³.

El deterioro físico del ecuatoriano va a la par del decaimiento de su carrera de escritor: Chiriboga, “entrecano” (p. 133) en *El jardín*, se ha vuelto “plateado” (p. 89) cuando llega a la universidad-cementerio-de-elefantes de San José, en la que va a sufrir un desmoronamiento fulminante: su envejecimiento se acelera al filo de las páginas. Paradójicamente, la consagración que le proporciona el Premio Cervantes, que hubiera podido estimularle, parece darle una estocada terminante y sumirlo aun más radicalmente en la vejez: Gustavo constata que, “[...] *esta noche*, Marcelo Chiriboga, gracias a un premio, efectuaba el

¹³ Es de notar que las reflexiones téticas de Chiriboga acerca de la literatura contrastan fuertemente con el tono dominante del libro, que, en su mayor parte, es el de una ironía amena.

misterioso tránsito de la madurez a la ancianidad”¹⁴. Como en la prefiguración literaria de su desaparición a través de la de Mme. Trépat –una prefiguración que se verifica en casi todos sus detalles–, San José se enterará de su muerte por los periódicos. La esquila transcrita en la novela¹⁵ se expande sobre sus fracasos políticos y su afición a los perros de raza, pero pasa por alto todo lo que se refiere a su producción literaria. No cita ningún título salido de su pluma, como si el escritor –el cual, especifica la necrología, “no deja descendencia” (p. 267)– tampoco dejara una obra que le sobreviviera. Unos años después, en el epílogo de *Donde van a morir*, hasta la gente que lo conoció personalmente durante su visita a la universidad se habrá olvidado de su nombre, o lo recordará mediante la deformación ridícula de su apellido con la cual lo designaba una anciana senil en San José: Chopitea (p. 392).

De sus contemporáneos, pocos son los escritores que escapan al olvido. Además, los que sobreviven en la memoria colectiva son citados y comentados por Mark, un estudiante al que su propia novia no vacila en calificar de “yanqu[i] besti[a]” (p. 236) y que da de ellos un retrato poco grato: según Mark, las novelas de Rulfo las escriben sus estudiantes y el escritor mexicano se olvida de releerlas para hacerlas comprensibles; en cuanto a Isabel Allende –sin embargo posterior al *boom*– es “*as old as the hills*” (pp. 236-237). Sólo García Márquez y Carlos Fuentes escapan milagrosamente al anatema del aficionado a la “novela chicle”, de consumo rápido¹⁶. Otra excepción es Julio

¹⁴ *Donde van a morir*, p. 100, subrayado mío.

¹⁵ Véanse las pp. 265-267 de *Donde van a morir*.

¹⁶ pp. 235-236. Se podría ver en los dos intentos clasificadores de *Don-*

Cortázar, pero el valor literario que se le reconoce no le protege del olvido de parte del público: Chiriboga sostiene que es “el único que sigue existiendo” (p. 95), pero añade que ya nadie lo lee (p. 94).

Dicha nostalgia es sintomática del hecho de que, en la novela de 1995, el *boom* ya no forma parte del presente. Esto demuestra una clara evolución con respecto a *El jardín*. En la novela de 1981, ya se afirmaba que el *boom* era “sin duda alguna, cosa del pasado” (p. 36), pero de un pasado reciente que todavía estaba conectado con el presente: Julio comenta que en Barcelona “[...] todavía se sentía el olor a pólvora y azufre que dejaron los cohetes del *boom* después de estallar y apagarse” (pp. 30-31). En *Donde van a morir*, el *boom* ya no tiene nada explosivo: una sacralización anestésica lo ha clavado, inmóvil, entre dos páginas de una historia literaria. Pasando de la vanguardia a la retaguardia, el *boom* se ha transformado en un curso “básico”, “manoseado” (p. 81) en las universidades norteamericanas, y sus novelas, antaño sanamente sulfurosas, son ahora los “grandes textos clásicos” (p. 22) inofensivos y suplantados por “los estudios chicanos, el psicoanálisis, el feminismo, las literaturas de minoría y la deconstrucción” (p. 22).

Asimismo, ya no es necesario afirmar que el *boom* está terminado, lo que todos saben. Los escritores que alimentan las conversaciones pertenecen a las generaciones literarias posteriores al *boom*. Pero el análisis que se hace de ellos solo vale en términos de actualidad literaria: sobra

de van a morir –la *chewing-gum fiction* y el *long-seller* (pp. 236 y 252)– una reminiscencia de las categorías fraguadas en la *Historia personal* (pp. 90-93). Añadamos que tanto en 1972 como en 1995, estas etiquetas contienen más de una pizca de autoirrisión...

decir que los criterios utilizados por Mark para elaborar sus juicios literarios son más que dudosos. En cambio, Marcelo Chiriboga demuestra tener más dominio del campo literario, pero la actitud predominante en su percepción de la literatura es la de una nostalgia caricaturesca: este sentimiento lo induce a apostar por valores seguros, como Julio Cortázar, o incluso Gustave Flaubert (pp. 95 y 91), lo cual implica un rechazo rotundo del presente de la literatura.

Por fin, también han cambiado las respuestas que dan los escritores a los grandes interrogantes que rigen la actividad literaria, o incluso los mismos términos con los que se plantean estos interrogantes. Rastrearé en estas páginas la evolución de dos conceptos que nos abrirán perspectivas amplias —a la vez internas y externas porque se relacionan tanto con las temáticas literarias como con las condiciones de producción del texto— sobre esta problemática: el compromiso del escritor y el exilio.

El exilio es una de las dimensiones esenciales de *El jardín*¹⁷. También es sin duda alguna la experiencia que determina con mayor fuerza el perfil del personaje de Julio. Este está desgarrado entre el aquí y el allí, entre el “jardín de al lado” en Madrid y el de Santiago, y esta situación de crisis le provoca las intensas y repetidas reflexiones que forman el armazón movedido de la novela. Julio enfoca muy a menudo el tema del exilio desde un punto de vista personal: comenta con frecuencia las repercusiones que tiene la condición de exiliado sobre su definición en tanto indivi-

¹⁷ Seguramente es también la más comentada: véase la bibliografía crítica anotada sobre este enfoque que publicó la revista *América. Cahiers du Criccal*, en un número dedicado exclusivamente al exilio [Berenchenko (1990)].

duo o sobre la identidad cultural de los hijos de exiliados (pp. 50-52). También la contempla con el punto de vista del escritor: subraya las dificultades lingüísticas que conlleva el desarraigo¹⁸. Pero por muchas vueltas que le dé al asunto, nunca pone en tela de juicio su situación de exiliado, y rechaza a toda costa la idea de volver a Chile, aunque fuera sólo para cerrarle los ojos a su madre agonizante¹⁹.

Esta reflexión acerca del exilio está conectada con otro dilema que atormenta a Julio y que está presentado en *El jardín* de manera muy dinámica: el del compromiso del escritor²⁰. La novela de 1981 nos enseña el escenario literario en el momento preciso en que está cambiando de paradigma: asistimos a un debate en el cual la novela comprometida representa una postura artística que, aunque se discute, sigue formando parte del panorama literario. Durante casi toda la novela, Julio intenta corregir la versión de su libro rechazado por las editoriales, y está desgarrado entre dos planteamientos distintos que se expresan en términos de “tono menor” y “tono mayor” (p. 262): el escritor frustrado busca una vía entre las críticas suscitadas por su producción precedente –juzgada “demasiado domésti-

¹⁸ “el autobús –no, la micro–”, “departamento: piso, me corrijo” (pp. 63 y 70).

¹⁹ La única puesta en tela de juicio del exilio en esta novela la expresa Julio con respecto a sus colegas escritores que salieron de Latinoamérica antes que él, pero resulta claro que lo hace con el propósito de ostentar el mayor conocimiento de Chile que le da el hecho de haber presenciado los hechos que proyecta novelar, al contrario de los que los vieron desde fuera (p. 46). Gloria comparte este rechazo de un regreso a Chile, por lo menos sola: véanse las pp. 256-257.

²⁰ O el compromiso en el arte en general, planteado en la novela a través de la oposición entre un pintor esteticista y otro, comprometido [véase Montero (1983), pp. 54-59].

ca y personal, carente de esta ambición totalizadora que caracteriza a la gran novela latinoamericana contemporánea” (p. 35)–, y los dictámenes de Nùria Monclùs –la cual espera de Julio otra cosa que un panorama político de Chile, una “crónica de sucesos que todo el mundo conoce y condena, y que por otra parte la gente está comenzando a olvidar” (p. 29). Aunque siente la necesidad de realizar una síntesis de ambas tendencias, Julio no logra superar esta disyuntiva: elegirá la segunda opción y entregará a la agente literaria una novela arraigada en la realidad, hondamente chilena y portadora de una “auténtica exaltación política” (pp. 216-217). Pero las reglas o las preferencias del mundo literario ya no son las de antaño, y no es la novela de Julio la que triunfará, sino la de Gloria, quien supo renunciar a la Gran Historia en beneficio de la pequeña²¹.

En *Donde van a morir*, se observa una fuerte radicalización de las posturas de los personajes tanto con respecto al exilio como en cuanto al compromiso: el exilio, que no se cuestionaba en *El jardín*, es aludido con frecuencia por Chiriboga. Y si Gustavo sigue abogando por él, recurriendo al tópico según el cual “la cercanía entorpece la visión de conjunto [...] tu país de origen, las ramas de la tan mentada patria, te impide[n] ver el bosque” (p. 252), Chiriboga afirma la necesidad del regreso a la patria, “para sentir[se] latinoamericano de nuevo” (p. 253). Para el escritor ecuatoriano –quien exclama con amargura “la rara vez que uno recuerda sus raíces es para llorarlas, pintoresca y pasivamente. ¡Malditas raíces!” (p. 106)– vivir fuera de su patria se ha transformado en una fuente de nostalgia

²¹ Para un análisis detallado de las posiciones artísticas defendidas en *El jardín*, véase el excelente artículo de Montero (1983).

improductiva y un factor de estancamiento de la escritura. Demasiados años fuera de Ecuador han transformado su relación auténtica con su patria en un sinfín de clichés: “tengo ganas de hacer una película” explica Chiriboga, “¿Pero de qué podría tratar si todos mis libros transcurren en París? ¡Hace treinta años que vivo allá! ¿De pájaros tropicales y cacerías de serpientes o tortugas?” (p. 98).

En cuanto a la temática del compromiso, que ya había caído en desgracia en la novela de 1981, su rechazo se radicaliza: de un tema “pasad[o] de moda” (p. 259) en *El jardín*, las novelas comprometidas se transforman, en *Donde van a morir*, en una literatura tan machacada que provoca en el campus de San José reacciones epidérmicas reveladoras de la intensidad de su rechazo de parte de los lectores. Uno de los profesores de San José, Gorsk, lo demuestra al exclamar con vehemencia: “¡Latinoamericanos! ¡El compromiso! ¡La guerrilla! ¡Fidel! Estoy harto de compromiso. ¿Cuándo van a ser personas y no sólo encarnaciones de ideas, los latinoamericanos?” (p. 109).

Además, en la novela de 1995, la temática del compromiso se inserta en una problemática más amplia a la que no se alude en *El jardín*; Chiriboga interviene repetidas veces en este debate literario y subraya un matiz ausente del discurso poco elaborado de Gorsk: el escritor rechaza la novela social porque corresponde al horizonte de esperas de América del Norte con respecto a Latinoamérica, y representa por consiguiente una subordinación –incluso si es involuntaria– de la cultura del sur a los vecinos del norte del continente americano²²:

²² Este rechazo de una dependencia cultural del sur del continente americano con respecto al norte me parece ser uno de los juicios litera-

Les gustamos si en nuestras páginas hay revoluciones e injusticia social y dictadores y mucha pobreza e ignorancia y sexo. [...] Son los yanquis quienes nos exigen que seamos violentos y sexuales y pobres, [...] Y si no somos así, no nos quieren, porque entonces no podemos ser objeto de ninguna *policy* de salvataje, de ésas con que ellos se admiran a sí mismos por lo buenos que son (p. 97).

2. De las novelas a los ensayos

Con esta ironía mordaz de Chiriboga termina nuestro recorrido de los dos textos de ficción. Cotejar sus contenidos relacionados con la literatura evidencia que las consideraciones literarias enunciadas por los personajes o el narrador han sufrido una evolución notable cuya causa no es difícil de encontrar: catorce años representan un lapso temporal suficiente como para que nuevas realidades aparezcan –por ejemplo las nuevas tendencias literarias– o para que las interpretaciones o percepciones de un hecho existente se modifiquen –como la visión del papel desempeñado por el exilio en la narrativa latinoamericana–. Pero estas modificaciones, en algunos casos, llevan a visiones inconciliables.

Ahora bien, si las dos novelas presentan interpretaciones contradictorias, ¿cómo van a poder relacionarse con la vertiente ensayística, la *Historia personal*? El lector recordará que esta contiene dos partes: el texto original, de 1972, y una puesta al día redactada en 1983 que actuali-

rios clave de *Donde van a morir*, que la estructura misma de la novela contribuye a asentar. Véase a este propósito Dejong (2000), p. 116.

za²³ –pero que también *corrige*, y aquí está la clave– los juicios enunciados en la primera edición. Las razones de estas correcciones son tan fáciles de entender como lo era la evolución comentada arriba: la *Historia personal* analiza unas obras y unos escritores contemporáneos, sin gozar por consiguiente de una distancia crítica suficiente como para poder pretender, aunque parcialmente, un juicio definitivo. En 1972, José Donoso tenía consciencia de este peligro y se protege de los reproches futuros que se le podría hacer cuando la evolución del panorama literario haya desmentido sus análisis mediante una retórica de la incertidumbre clásica y muy frecuente entre los escritos sobre el *boom* contemporáneos de la *Historia personal*²⁴.

²³ El apéndice no es la única actualización que propone la edición de 1983. En esta aparecen también unas leves modificaciones del texto del ensayo publicado en 1972. Como constata con acierto Mariano Aguirre, “La última [versión] difiere de la primera por la supresión de algunos extensos párrafos, en especial en la sección tercera, presuntamente por su pérdida de actualidad”, Aguirre (1984), p. 28. Véanse fragmentos de las pp. 47, 52, 56, etc. de la edición de 1972, que no aparecen en el texto de 1983.

²⁴ Esta retórica se traduce en la *Historia personal* por el empleo recurrente de adverbios de duda –“tal vez”, “quizá”, “probablemente” (pp. 94-95)– o de conclusiones que toman la forma de preguntas: “¿Cuáles serán las novelas que queden?” (p. 95). La misma prudencia se encuentra bajo la pluma de Emir Rodríguez Monegal, que publica su famosísimo *El boom de la novela hispanoamericana* el mismo año de la publicación de la *Historia personal*. Véanse p. 36: “Por ahora no queda sino conformarse con un panorama *provisional*”, op. 104: “Es *posible*, aunque *no completamente seguro*, que el *boom* haya muerto”, Rodríguez Monegal (1972), subrayado mío. En fin, la interpretación que hace José Donoso del adjetivo “personal” tal como lo emplea Alone confirma su intención de no rebasar los juicios provisionales en su ensayo. Escribe Donoso a propósito de la *Historia personal de la literatura chilena*: “[...]”

Once años más tarde²⁵, las necesidades del mundo editorial –la edición de 1972 está agotada– y el deseo de poner al día su primera versión de los hechos (p. 142) le impulsan a retomar la pluma, afirmando opiniones diferentes a las de 1972, y afirmándolas de un modo distinto. Una comparación, basada en nuestros análisis precedentes, de las dos ficciones con los dos ensayos evidencia un paralelismo casi perfecto que se organiza de la siguiente manera: *El jardín*, la ficción de 1981, se basa en la *Historia personal*, la primera versión del escrito teórico, editada en 1972, mientras que la novela publicada en 1995, *Donde van a morir*, retoma las ideas de *Diez años después*, el apéndice de 1983²⁶.

El parentesco entre *El jardín* y el ensayo de 1972 es visible desde la primera página de la *Historia personal*: la envidia que atormenta a Julio en *El jardín* remite directamente a la cita de Benito Pérez Galdós que sirve de epígrafe al texto de 1972: “Deme usted una envidia tan grande como una montaña, y le doy a usted una reputación tan

el adjetivo «personal» tiene la dimensión, más que nada, de una ironía, una ironía que el autor dirige tanto al público como a sí mismo. Parece querer decir: «No importa, las cosas no tienen un valor universal y eterno, todo es relativo –mi valor, mi juicio, mi obra– así como los valores que en una época dada parecen sólidos», Donoso (1962), p. 14.

²⁵ Otros críticos no esperaron tanto antes de dotar sus escritos de un apéndice actualizador: recordemos que ya en 1969, apenas tres años después de la publicación de *Los nuestros*, Luis Harss agregó un “epílogo, con retracciones” a lo que considera un “[...] libro ya *envejecido*”, Harss (1975), p. 463, subrayado mío.

²⁶ Otro paralelismo, que abarca tanto ambas ficciones como el conjunto de los dos ensayos, es la estructura de estas obras, terminadas todas por un epílogo/apéndice separado del cuerpo del texto por una distancia, sea metaficcional, sea temporal.

grande como el mundo...” (p. 9). El resentimiento que nace de esta sensación de exclusión provoca unas críticas que Donoso transcribe en la *Historia personal* con el mismo término que en la ficción de 1981 –mafia–, a pesar de su fuerte connotación negativa. Sin embargo, el ensayista nunca asume directamente la paternidad de estas acusaciones y siempre las atribuye a los que no forman parte de la categoría selecta de los elegidos: “[...] fueron sobre todo los escritores excluidos de sus páginas [de la revista *Mundo Nuevo*] los que comenzaron a hablar de una *mafia*”²⁷. En cambio, Donoso explora abiertamente, dentro y fuera de la literatura, los factores que otorgan una unidad al movimiento: a pesar de su innegable diversidad nacional, estética o estilística, sus integrantes –que por otra parte tienen derecho a un comentario individual– terminan siendo los eslabones de una congregación percibida como un todo: cada escritor constituye nada más que un “momento” del *boom*²⁸ considerado como conjunto.

Precisamente cuando busca los rasgos que reúnen a los escritores del *boom* para dar cierta coherencia a este movimiento, alude José Donoso al exilio y al compromiso. José Donoso constata que el exilio fue una experiencia compartida por casi todos los novelistas, y que “[...] la mayoría de las novelas capitales del *boom* fueron escritas fuera del

²⁷ *Historia personal*, p. 85. El término “mafia” también aparece en la p. 56.

²⁸ Véase la *Historia personal*, pp. 50, 52 y 53 para la aplicación de la palabra “momento” a los escritores del *boom*. Véase también Joset (1995), pp. 141-148, quien analiza, entre otros enfoques, la percepción de la unidad del *boom* en términos de historia literaria generacional, y constata que “las respuestas afirmativas sobre la existencia y unidad del *boom* se multiplican a lo largo del libro” (p. 143).

país”²⁹. En cuanto al compromiso del escritor, es un tema que Donoso enfoca también desde un punto de vista socio-literario: el ensayista encuentra otro factor unificador del *boom* en la “unanimitad política” (p. 45) de los novelistas frente a la revolución cubana³⁰. Como práctica de escritura, el compromiso sufre la misma evolución en la *Historia personal* y en *El jardín* (donde el tono menor sucede al tono mayor): se describe en el ensayo el paso de una novela empapada en el realismo social y juzgada agobiante, a una práctica narrativa que no prohíbe las búsquedas formales (pp. 21-24)³¹.

Se pueden observar los mismos paralelismos entre *Donde van a morir* y la puesta al día de la *Historia personal* en *Diez años después*: la melancolía de Chiriboga es el eco de la nostalgia omnipresente en el apéndice, una nostalgia que se expresa de mil maneras, por ejemplo, mediante

²⁹ *Historia personal*, p. 58. Ernesto Sábato es “el único que no escribió sus grandes novelas [...] en el extranjero” (*Diez años después*, p. 153). Para una reflexión más desarrollada de Donoso sobre el exilio y sus implicaciones literarias, remito al lector a su conferencia *Ithaca: The Impossible Return* [Donoso (1980)].

³⁰ Por lo menos hasta 1971, cuando el caso Padilla divide las filas del *boom*.

³¹ Además del exilio y la adhesión a la causa cubana, los rasgos que autorizan, según Donoso, la visión del *boom* como conjunto son la adopción del género novelístico en un continente que se solía conocer por sus producciones poéticas, un factor cronológico (la publicación casi simultánea de los grandes textos del *boom*), así como las posiciones tomadas por sus autores frente a la revolución cubana (véase *Historia personal* resumida en *Diez años después*, pp. 144-145). Por fin, Donoso subraya más de una vez, no sin ironía, el papel constructivo que jugaron sin quererlo sus detractores en la consolidación del *boom* (*Historia personal*, pp. 11, 13, 85, etc.).

la repetición del verso de Neruda “y nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos” (pp. 147-149). Con nostalgia también constata José Donoso la disolución del grupúsculo y la individualización de sus miembros, que “se han ido distanciando y diversificando más y más, adquiriendo sus propios perfiles” (p. 146), exactamente como el solitario Marcelo Chiriboga en la novela de 1995.

Como lo hará el narrador de *Donde van a morir, Diez años después* formula la comprobación de la pérdida del carácter revolucionario del boom, que fue “canonizado” (p. 147) y debe asumir el precio de la gloria: “[...] aquello que fue, entonces, discutido, es ahora aceptado; que los revolucionarios han sido canonizados; que experimental y artificioso en aquella época, es ahora un idioma aceptado como clásico por la mayoría [...]” (p. 142). La desesperación del ensayista alcanza el lirismo cuando alude al olvido que está acechando a los novelistas del boom y profetiza que los jóvenes lectores se desinteresarán, como los de San José en *Donde van a morir*, de estas novelas: “Ya se irán enfriando algunos astros de la gloria para desaparecer en los hoyos negros del firmamento” (p. 143).

En cuanto a los otros temas que nos interesan, aparecen comentados muy brevemente en *Diez años después*, seguramente por la brevedad del apéndice: José Donoso vuelve muy rápidamente sobre las acusaciones de mafia transcritas diez años antes (unas acusaciones ausentes de *Donde van a morir*), cambiando el subjetivismo lírico del que hizo alarde precedentemente por una impecable honestidad intelectual, al refutar las calumnias: el escritor reconoce que “nada de eso era verdad” (p. 147). Donoso no hace más que aludir al compromiso: expresa su escepticismo frente a una visión –fraguada por la revista *Newsweek*– de la novela latinoamericana como novela política, una afirmación

que el escritor juzga “reductor[a]” (p. 145). El exilio tampoco merecerá más que una puntualización en 1983 (p. 148).

Sin embargo, no deja de asombrar la exactitud del doble paralelismo³². Claro que este no es sino el reflejo exacto de la cronología: cada novela se apoya en el ensayo que, cronológicamente, la precede. Sin embargo, un examen más detenido de dicha cronología saca a la luz unas particularidades. Es notable que los dos textos más cercanos cronológicamente tengan poco que ver desde el punto de vista del contenido: *El jardín*, publicado en 1981, no influyó en *Diez años después*, editado en 1983. Sin embargo, los cambios del panorama literario no pudieron hacerse de la noche a la mañana: su evolución fue sin lugar a dudas progresiva y por consiguiente, bien podía vislumbrarse ya a principios de los ochenta.

Asimismo, no deja de extrañar la amplitud de la distancia temporal que separa cada ficción de su ensayo inspirador: en la novela de 1981 se pueden hallar las ideas expuestas nueve años antes, en el ensayo de 1972, mientras que las opiniones fraguadas en el ensayo de 1983 alimentan la ficción publicada doce años más tarde, en 1995. Estas filiaciones establecidas entre unos textos separados por un decenio —y esta ausencia de filiación entre dos textos casi contemporáneos— son aún más sorprendentes si se toma en cuenta la índole inevitablemente coyuntural de las afirma-

³² Se pueden señalar algunas excepciones a este paralelismo riguroso, pero que no hacen tambalear las líneas directrices de este análisis. Conciernen sobre todo a unos temas cuyo tratamiento en la *Historia personal* se aproxima al que reciben casi un cuarto de siglo más tarde, en *Donde van a morir*: el ensayo de 1972 ya alude a las limitaciones artísticas del exilio (p. 56) y anticipa la transformación de las obras sulfurosas del *boom* en clásicos inofensivos (p. 25), unos elementos presentes en la novela de 1995.

ciones literarias de los dos ensayos. Además, la máscara de la ficción habría protegido a José Donoso si este hubiera emitido en una novela alguna interpretación errónea de la realidad literaria. Paradójicamente, es la máscara de la autobiografía (aunque sea literaria o llamada “historia personal”) la que Donoso prefiere para protegerse³³.

Resulta, pues, patente que José Donoso se niega a usar sus novelas como laboratorios donde podría experimentar sin peligro sus ideas teóricas acerca de la literatura antes de enunciarlas en la forma seria del ensayo. Al revés, el escritor reserva para sus ficciones las hipótesis confirmadas y los análisis que superaron la prueba del ensayo. Y que la superaron con creces, puesto que nada menos que diez años separan cada novela del ensayo del que se nutre. José Donoso parece, pues, haber invertido los términos: concede a sus ficciones una veracidad nada ficticia, por lo menos en el campo de la teoría literaria. El propio Donoso formuló, en un artículo de 1990, otra inversión, aplicada esta vez al binomio novela *vs.* memorias, pero que corrobora nuestro análisis. Hablando de sus intentos en el campo de la autobiografía, el escritor confiesa:

[...] por mucho que trate de hacer verídicas mis memorias, son siempre falsas, siempre mentira, cosa que mis no-

³³ Observemos que Donoso, quien se niega a recurrir a la máscara de la ficción en sus novelas –las cuales presentan, dicho sea de paso, otras máscaras, como las de la revelación final del narrador–, no vacila en esconderse, paradójicamente, tras la máscara de la autobiografía: en la *Historia personal*, su defensa, en caso de fallos de sus análisis, estriba en el hecho de que vivió la aventura del *boom* desde dentro, con lo cual se otorga el derecho a la subjetividad y a la vista corta que supone la falta de distancia temporal. Véase a este propósito Jostet (1986).

velas, buenas o malas o mediocres, jamás lo son. [...] [en mis memorias] había deformado la realidad mucho más de lo que lo hubiera hecho escribiendo una novela sobre lo mismo. [...] ¿Pero para qué escribir memorias mentirosas si se puede decir la verdad escribiendo novelas que no son mentira?³⁴

Estas sabrosas fórmulas donosianas parecen indicar que José Donoso no adhiere a la tradicional ecuación “novela-ficción”, y que nutre sus novelas de verdades. Por consiguiente, podemos contemplar la posibilidad de encontrar auténticos juicios literarios, o una reflexión teórica nada ficticia en las páginas de *El jardín* o *Donde van a morir*, a pesar de su estatuto de ficción³⁵. Esta constatación sirve de contrapunto –al mismo tiempo que la completa– al análisis de Verónica Cortínez acerca del género de la *Historia personal*. La autora concluye que “bajo el disfraz del ensayo” (p. 21), el ensayo de 1972 corresponde en realidad a las reglas que el propio Donoso ha fijado para la literatura: “Donoso lleva a cabo precisamente el proyecto que le [sic] atribuye a los nuevos novelistas. «Hacer una literatura que

³⁴ Donoso (1990). Una concepción paradójica semejante de la relación entre la verdad y la ficción se encuentra en las memorias de Ernesto Sábato, en las que el autor advierte a sus lectores y amigos: “Y la manera más delicada es decirles [...] que no esperen encontrar en este libro mis verdades más atroces; únicamente las encontrarán en mis ficciones, en esos bailes siniestros de enmascarados que, por eso, dicen o revelan verdades que no se animarían a confesar a cara descubierta” (*Antes del fin*, pp. 13-14).

³⁵ Sobra decir que este análisis solo vale en cuanto a las opiniones literarias enunciadas en las novelas. A pesar de algunos parecidos innegables, no pretendemos caer en la trampa de la ilusión referencial, leyendo las novelas de José Donoso como autobiográficas.

no aclarar nada, que no explique, sino que sea ella misma pregunta y respuesta, indagación y resultado, verdugo y víctima, disfraz y disfrazado (p. 40, subrayado suyo)»³⁶. Esta convergencia de objetivos resta a la *Historia personal* parte de su índole ensayística y la inscribe en el –o por lo menos la acerca al– género novelístico.

Parece por consiguiente que la separación que se suele establecer entre textos ensayísticos y textos de ficción pierde, en el caso de Donoso, parte de su pertinencia. En los aspectos que se refieren a la creación literaria, se observa una continuidad entre la *Historia personal* y las novelas posteriores. La subversión genérica practicada por José Donoso desplaza las fronteras de la índole del texto, o la suprime, lo cual no deja de desembocar en una contaminación de un género por el otro, en un hibridismo que hace que ya no se pueda hablar de diferencia de naturaleza sino de grados distintos de realización genérica.

Frente a este “engaño genérico” y a semejantes derrumbamientos de fronteras que produce la literatura, nadie podrá extrañarse de que sea el propio Marcelo Chiriboga quien firme en 1996 la contraportada de las *Nueve novelas breves* de Donoso³⁷. Entre tantos juegos de novelas verdaderamente ensayísticas, y de ensayos tendenciosamente novelísticos, de ficción verdadera y de verdades ficticias, es totalmente posible que el novelista ecuatoriano haya encontrado una hendidura en la que se coló para salir de la

³⁶ Cortinez (1996), p. 21. Véase también la nota 12 del mismo artículo, así como el prefacio a la traducción inglesa de la *Historia personal*, donde Ronald Christ subraya, con la expresión “his *novelist’s* attention detail”, que el oficio de novelista de José Donoso se transparenta en su escritura ensayística [Christ (1977), p. x].

³⁷ Véase la contraportada de Donoso (1996).

ficción y comentar la obra de su creador. También podemos creer que este detalle solo es un guiño de los editores a José Donoso y a sus lectores; pero esta última versión de los hechos solo es una de las posibles explicaciones de la última hazaña de Marcelo Chiriboga...

Nadine Dejong

Université de Liège

REFERENCIAS

- Donoso, José, "Crítica a dos críticos", *Ercilla*, n° 1406, 2 de mayo de 1962, p. 14.
- , *Historia personal del "boom"*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- , *Ithaca: The Impossible Return*, New York, "The City College Papers" n° 18, 1980.
- , *El jardín de al lado*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- , *Historia personal del "boom". Con apéndice del autor y de María Pilar Serrano*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- , "El revés", *La Época*, 20 de mayo de 1990, suplemento literario.
- , *Donde van a morir los elefantes*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- , *Nueve novelas breves*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Aguirre, Mariano, "Al boom con nostalgia", *Cauce*, 31 de enero-13 de febrero de 1984, p. 28.
- Alone [Díaz Arrieta, Hernán], *Historia personal de la literatura chilena (de Don Alonso Ercilla hasta Pablo Neruda)*, Santiago, Zig-Zag, 1954.
- Alone, "Crónica literaria (*Historia personal del «boom»*)", *El Mercurio*, 2 de junio de 1974, p. 3.

- Berchenko, Pablo, "Bibliografía crítica anotada de *El jardín de al lado* de José Donoso", *América. Cahiers du Criccal*, n° 7 ("L'exil et le roman hispano-américain actuel"), 1990, pp. 173-187.
- Castillo de Berchenko, Adriana, "José Donoso et le «post-boom» ou les co-textualités dans *El jardín de al lado*", *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 8, 1^{er} semestre de 1990 ("Images du roman hispano-américain contemporain"), pp. 31-62.
- Christ, Ronald, *Foreword*, en Donoso, José, *The Boom in Spanish American Literature. A Personal History*, Nueva York, Columbia University Press, Center for Inter-American Relations, 1977, pp. VII-XI.
- Cortínez, Verónica, "La parroquia y el universo: *Historia personal del «boom»* de José Donoso", *Revista Chilena de Literatura*, n° 48, abril de 1996, pp. 13-22.
- Dejong, Nadine, "Las dos Américas de *Donde van a morir los elefantes* de José Donoso", en Joset, Jacques y Raxhon, Philippe (eds.), *1898-1998. Fines de siglos. Historia y literatura hispanoamericanas. 1898-1998. Fins de siècles. Histoire et littérature hispano-américaines, Actes du 1^{er} Colloque international du Centre de Recherches et D'études Sur L'amérique Ibérique (Créamé) organisé à l'Université de Liège, les 10 et 11 décembre 1998*, Ginebra, Droz, "Bibliothèque de l'Université de Liège", CCLXXIX, 2000, pp. 103-117.
- Harss, Luis y Barbara Dohmann (colab.), *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, col. "Perspectivas", 1975 [1^{ra} edición: 1966].
- Joset, Jacques, "La estrategia autobiográfica de José Donoso en *Historia personal del «boom»*", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, tomo II, pp. 641-648.
- , *Historias cruzadas de la literatura latinoamericana*, Frankfurt, Vervuert, 1995.

- Montero, Oscar, "*El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito*", *Revista Iberoamericana*, XLIX, n° 123-124, 1983, pp. 449-467.
- Rama, Ángel, "El boom en perspectiva" [1982], en Rama, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Ayacucho, 1985, pp. 266-306.
- Rodríguez Monegal, Emir, *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- Sábato, Ernesto, *Antes del fin. Memorias*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.