

EXILIO Y DESEO: IDENTIDAD SEXUAL Y NACIONAL EN LAS
NOVELAS “ESPAÑOLAS” DE JOSÉ DONOSO

*EXILE AND DESIRE: SEXUAL AND NATIONAL IDENTITY IN THE
“SPANISH” NOVELS OF JOSÉ DONOSO*

Philip Swanson
University of Sheffield
p.swanson@sheffield.ac.uk

RESUMEN

Como es sabido, José Donoso escribió la mayoría de sus novelas más conocidas en el extranjero, sobre todo en España. Es más, muchas de sus novelas enfocan la cuestión extranjera o la experiencia de un chileno en el extranjero. ¿Por qué este enfoque reiterado en lo extranjero? En parte es la nostalgia del exiliado, aunque eso no explica por qué recrea la experiencia del exiliado voluntario de forma tan problemática. En parte es la devolución de la mirada eurocéntrica, pero eso no explica la obsesiva valoración de la cultura europea (y estadounidense) que acompaña la crítica de aspectos de estas culturas. Más específicamente “lo extranjero” en Donoso casi siempre se asocia con temas de género y sexualidad, sugiriendo, que, en el fondo, la exploración de lo extranjero es la expresión inconsciente de la ansiedad sexual masculina. Pero de interés especial es el enfoque en Barcelona y Cataluña, asociados por Donoso en su *Historia personal del “boom”*, con la “creación” de la nueva novela latinoamericana. Se verá cómo las novelas de Donoso iluminan las ansiedades del autor con respeto a la narrativa latinoamericana (sobre todo después del boom), y una especie de exilio de sí mismo en términos de una reprimida identidad sexual.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, Exilio, España, Barcelona, Nueva Novela, Boom, Post-Boom, Identidad Sexual.

ABSTRACT

José Donoso wrote most of his best-known novels abroad, especially in Spain. What is more, many of his novels focus on the idea of foreignness or the experience of a Chilean abroad. Why this repeated focus on the foreign? In part, it is the nostalgia of exile, although this does not explain why he recreates the experience of the voluntary exile in such a problematic way. It is also the return of the Eurocentric gaze, but this does not explain the obsessive valorization of European (and American) culture that accompanies the criticism of aspects of those cultures. More specifically, the “foreign” in Donoso is almost always associated with issues of gender and sexuality, suggesting that, deep down, the exploration of the foreign is the unconscious expression of male sexual anxiety. Of special interest is the focus on Barcelona and Catalonia, associated by Donoso in his *Historia personal del “boom”* (*The Boom in Spanish American Literature: A Personal History*) with the “creation” of the Latin American New Novel. It will be seen how Donoso’s work illuminates the author’s anxieties regarding Latin American narrative (especially after the Boom), and a kind of exile from oneself in terms of a repressed sexual identity.

KEY WORDS: *José Donoso, Exile, Spain, Barcelona, New Novel, Boom, Post-Boom, Sexual Identity.*

José Donoso pasó gran parte de los años de 1967 a 1981 exiliado en España. Publicó cinco obras de ficción en este período (y una sexta inacabada descubierta más recientemente). Sólo una, la gran *El obsceno pájaro de la noche* (1970), está ambientada en Chile, mientras que su otra novela importante de la época, *Casa de campo* (1978), goza de un entorno un tanto figurativo, pero, no obstante, alegórico a su Chile natal. Las otras cuatro están todas ambientadas en España. Estas narrativas españolas parecen mostrar un compromiso cada vez mayor con el tema del exilio. *Tres novelitas burguesas* (1973) no tiene protagonistas latinoamericanos, aunque su contexto catalán puede insinuar cuestiones de alienación y marginación. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) no trata de chilenos, aunque la experiencia personal del exilio tal vez sea explorada de manera subliminal en la historia de la hija de un diplomático nicaragüense que vive en el Madrid de los años veinte. No es hasta *El jardín de al lado* en 1981 que se aborda directamente y con cierta contextualización política real el tema del exilio chileno en España. El exilio parece en gran medida un asunto personal en Donoso, a la vez síntoma y causa de ansiedad. Sólo gradualmente el exilio voluntario comienza a adquirir una resonancia política concreta. Habiendo publicado una alegoría política sobre el golpe de Pinochet en *Casa de campo*, Donoso aborda la cuestión de la culpabilidad del exiliado en *El jardín de al lado*, y luego regresa a Chile el mismo año, en 1981, para publicar su primer trabajo abiertamente sobre la vida bajo el régimen de Pinochet, en forma de *La desesperanza* en 1986. Sin embargo, incluso en este punto, persisten dudas sobre la frontera borrosa entre lo personal y lo político. Las novelas de 1981 y 1986 tienen fuertes connotaciones autobiográficas y se centran en el artista distanciado que llega a un acuerdo con el mundo que lo rodea. De alguna manera, es el artista, el individuo y particularmente el varón

quien está en el centro de las narrativas de Donoso, y están exiliados de sí mismos tanto como de su tierra natal.

El año de la primera de las narrativas españolas es también el año del derrocamiento de Salvador Allende y de la democracia chilena. Sin embargo, las tres novelas cortas de Donoso sobre la burguesía barcelonesa prácticamente no tienen ningún referente latinoamericano. El propio Donoso había estado en España, por elección propia, durante algún tiempo, insatisfecho con su patria y entusiasmado con las oportunidades de Europa. Su *Historia personal del “boom”* parece trazar este viaje desde América Latina a Europa, desde la marginalidad cultural hasta el éxito establecido. Pero igualmente mantiene una distancia irónica, casi burlona, disfrutando de una sensación de periferia mientras anhela y celebra el acceso al centro. Donoso señala un dualismo en España que en realidad refleja el suyo: “en España ha existido una curiosa actitud dolorida y ambivalente con relación al boom: admiración y repudio, competencia y hospitalidad” (15). Esta ambivalencia se anticipa en dos narrativas anteriores. El vestido español del travesti Manuela, quien, en *El lugar sin límites* (1966), desea convertirse en una mujer “real”, vincula a España con las nociones de feminidad e integridad de identidad. El viril acento castellano del Dr. Azula que lleva cabo, en *El obsceno pájaro*, una operación en el cerebro del protagonista para eliminar su memoria implica un vínculo con la masculinidad y la pérdida de identidad. “España”, entonces, representa tanto origen como pérdida, destino y alienación, plenitud y carencia. Por lo tanto, no sorprende que el exilio se convierta, en la obra de Donoso, no simplemente en un espacio de separación cultural y política, sino en un espacio en el que se desarrollan (si es que nunca se resuelven) profundas ansiedades de autoridad, masculinidad y control.

El exilio, como tal, no es una cuestión abierta en *Tres novelitas burguesas*, pero el carácter español del texto y la ausencia de elementos americanos¹ insinúan tanto una negación cultural como una ansiedad por la identidad originaria. Los relatos están ambientados en lo que es en gran medida un contexto catalán, aunque apenas se alude a la relación o tensión entre la identidad catalana y española. Lo que debería ser central está, de hecho, marcadamente ausente. Y esto en un texto que trata mucho de los procesos de significación. Todos los títulos de las tres novelas refuerzan esta impresión de significación diferida. Cada uno se refiere a una fuente “artística” que siempre proviene de otro lugar, desplazando la ubicación de identidad deseada o suprimida. “Chatanooga Choochoo” es una canción de una big band norteamericana. “Gaspard de la nuit” es una pieza para

¹ Sebastián Schoennenbeck enfatiza la idea donosiana de la *novela de ausencia*. Nota concretamente que “se trata más bien de una novela construida con un lenguaje nativo que se está desvaneciendo en la memoria de quien padece una lejanía, un lenguaje que es poesía en el breve momento de su desaparición” (37). Quizá esto se puede observar particularmente en las novelas subsiguientes, de 1980 y 1981.

piano del francés Maurice Ravel, compositor destacado también por obras como *Bolero* y *Alborada del gracioso* que, tal vez, como la obra de Georges Bizet, *Carmen*, generan una noción afrancesada de españolidad desplazada y posteriormente falsamente internalizada en la cultura española. Además, *Gaspard de la nuit* es en sí mismo un préstamo de otro francés, Aloysius Bertrand, cuyo poema en prosa del mismo título es a su vez un préstamo del escritor alemán E.T.A. Hoffman². Finalmente, “Átomo verde número cinco”, si bien es el nombre de una pintura de un personaje de Donoso, evoca una tradición abstracta europea y en realidad enfatiza la no referencialidad y la falta de arraigo cultural al ofrecer como título o fuente una obra de arte completamente abstracta. Esto nos acerca a una ansiedad donosiana clave: el papel del autor o narrador, particularmente cuando se lo representa como un hombre. En cierto sentido, lo que representa el “exilio” es la aterradora ruina del mito del poder autoral y masculino.

Anselmo en “Chatanooga Choochoo” es una triple fuente de autoridad: médico, narrador, hombre. Sin embargo, aquí los patrones de conocimiento, el control lingüístico/literario y la dominación masculina se invierten dramáticamente. La ilusión de control de Anselmo queda expuesta por primera vez como tal cuando su esposa, para su total asombro, se une a otra invitada en una fiesta para realizar una rutina de canto y baile perfectamente sincronizada de la pieza que da título a la novelita. Cualquier sensación de dominio que él pueda recuperar mediante su aparente seducción de la bella modelo Sylvia Corday también se ve completamente contrarrestada. Sylvia logra dismantelar y robar su pene, “lo que hacía gravitar mi unidad como persona” (54): el pene robado es un emblema dramático de la pérdida de autoridad como escritor y como hombre.³ De hecho, al final de la historia se desprende que Anselmo y todos los hombres son los desventurados títeres de las mujeres (el supuesto “objeto” de esta narración), que pueden desarmarlos, ensamblarlos y manipularlos a voluntad. El control artístico, sexual y social también explota en “Átomo verde número cinco”. El apartamento perfecto y la fantasía de felicidad doméstica del pintor Roberto son destruidos por la progresiva desaparición de sus posesiones materiales y la infiltración en su vida de las zonas bajas del inframundo exterior, hasta el punto de que él y su esposa quedan reducidos a un estado de primitivismo animal. El estudio de Roberto, una especie de vacío espiritual, permanece vacío en todo momento y nunca se le ve pintando. Su persistente autoidentificación con Gauguin sugiere no sólo una falta

² Para una explicación más completa de la relación entre los préstamos, véase, por ejemplo, Morell.

³ Esta pérdida fálica de poder sexual y creativo en el macho es una especie de complejo de castración freudiano, que anticipa la mujer fatal de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* que se escapa de la mirada objetivadora y la cosificación narrativa erótica masculinas, y la usurpación del papel de narrador/autor por una mujer supuestamente supina en *El jardín de al lado*.

de originalidad, sino también el estatus no originario de la producción artística como imagen de una identidad humana cohesiva. Incluso la propia narración se abre como un eco consciente, aunque travieso, de la novela *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, sugiriendo nuevamente el carácter ilusorio de la originalidad, la creatividad y, por extensión, la identidad unitaria. Sin embargo, la última de las tres novelas parece restaurar cierta sensación de orden. Aquí, un joven inadaptado, Mauricio, mediante el proceso de silbar la endiabladamente difícil pieza musical de Ravel, encuentra armonía y satisfacción tanto para él como para su angustiada madre al efectuar un fantástico intercambio de identidades con un joven mendigo agradecido. En cierto sentido, y en paralelo a la forma narrativa recientemente relajada y accesible después de la desgarradora tortuosidad de *El obscuro pájaro*⁴, “Gaspard de la nuit” lleva esta colección a un sentido de cierre y resolución limpio y ordenado. Pero, ¿la fantasía de control es algo más que una fantasía? El mismo nombre de Mauricio lo convierte en un eco de Ravel, lo que cuestiona la unidad originaria. Y sus silbidos están asociados con lo que en realidad es una fantasía de poder muy desagradable. Los intentos del niño de dominar la música en los jardines de Vallvidrera implican un siniestro intento de hipnotizar a una joven y, en un eco macabro de Bertrand, una fantasía de estrangulamiento mediante el ahorcamiento de un hombre. Ambas fantasías terminan en fracaso, y nuevamente ambos episodios están impulsados por un modelo artístico más que por una creatividad originaria, correspondiendo a los movimientos “Ondine” y “Le Gibet” de la obra de Ravel. Sin embargo, lo más sorprendente de todo es la inesperada transformación de Sylvia Corday, de cómicamente seductora *mujer fatal* a una madre amorosa y llorosa. Este cambio implica un artificial triunfo narrativo masculino sobre un personaje femenino rebelde y subversivo. El hombre, de forma implícita, logra una sensación de dominio creativo y liberación personal, mientras que la mujer es parcialmente contenida y re-domesticada.

Las tensiones que sólo se insinuaron en *Tres novelitas burguesas* están en el corazón mismo de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Aunque, en cierto modo, es un texto por excelencia del post-boom de los años 1980⁵, esta novela está fuera de tiempo y fuera de lugar: Madrid en los años 1920. Como sugiere nuevamente el título, es otra historia de ausencia y desplazamiento. El personaje principal es una viuda que se retira de la sociedad y finalmente desaparece. Pero también es una exiliada, aunque sea desplazada como nicaragüense y no chilena. Entonces, como tema político, el exilio está enormemente ausente y presente, lo que sugiere un dilema no resuelto que abarca lo personal versus lo colectivo. La secuencia inicial insinúa una relación parasitaria entre España y

⁴ Para más sobre este cambio formal en Donoso, véase Swanson, *José Donoso*.

⁵ Para una descripción más amplia de la transición en Donoso y otros del boom al post-boom, véase Swanson, *José Donoso, Landmarks, The New Novel y Latin American Fiction*. Para una descripción más completa del post-boom, véase, por ejemplo, Shaw.

América, la dependencia cultural del subcontinente latinoamericano, la supervivencia de los valores del Viejo Mundo a pesar de la independencia y la corrupción histórica.⁶ Sin embargo, después de esta insólita apertura, el tema se desvanece en gran medida como una preocupación directa. ¿Por qué esta negación? Bien, Blanca:

se había convertido ya en una europea cabal, sustituyendo esos ingenuos afectos por otros y olvidando tanto las sabrosas entonaciones de su vernáculo como las licencias femeninas corrientes en el continente joven, para envolverse en el suntuoso manto de los prejuicios, rituales y dicción de su flamante rango [...] – en el fondo todo había sido tan fácil como descartar un huipil en favor de una túnica de Paul Poiret (11).

Blanca se ha convertido, pues, en una buena europea. Ha asumido su lugar en un discurso cultural que se ve a sí mismo como una norma cultural natural. Por lo tanto, todas las demás manifestaciones culturales pueden ahora descartarse como insignificantes, exóticas o primitivas. Blanca es absorbida por la “civilización” que automáticamente se considera un fenómeno europeo.

La novela, sin embargo, es una especie de lucha entre el narrador implícito y la protagonista, y si Blanca queda subsumida en una identidad europea, en última instancia afirma su condición de americana. En un nivel de lectura, Blanca al principio representa una auténtica identidad latinoamericana que está penetrada y pervertida por la influencia europea. Esta distorsión del yo se pone de manifiesto en las innumerables referencias a ropa, accesorios de vestir y fragancias de diseñadores europeos con los que Blanca disfraza eficazmente su “verdadero” yo. Blanca se convierte en un “continente vacío” (15) en el que se inscribirá una narrativa europea. Sin embargo, Blanca no es una mera víctima. Ella también representa una amenaza. Ella es peligrosamente seductora, una *mujer fatal* que puede traer la muerte (literalmente) a los hombres que se acuestan con ella y hacer delirar de pasión a las mujeres. Esta sexualidad peligrosa se identifica con lo “otro” latinoamericano. Su sexualidad se vincula repetidamente como motivo a las niñeras negras del Caribe, con sus cartas del tarot y su aura de brujería. Se hace referencia al cuerpo de Blanca mediante terminología tropical. Tiene “lindos brazos de criolla” y su zona vaginal es “selva”, “vegetación” y de un “vellón casi no animal” (14, 101). Esto puede exotizar,

⁶ Schoennenbeck observa, en términos más generalizados, que “José Donoso disloca al sujeto nacional, conectándolo dialógicamente con la cultura europea”, y que “en este sentido, el sujeto nacional se define por su experiencia de tránsito cultural, desarraigo y extravío entre el Viejo y Nuevo Mundo” (149-50). Algo que es especialmente interesante en Schoennenbeck es que no se olvida de la dimensión nacional, viendo el proyecto de Donoso como “una reinención de lo chileno que logra su particularidad por medio de la experiencia del viaje y de la distancia cosmopolita” (153).

marginar o hacer “otra” a la marquesa. Pero también marca su diferencia y, por lo tanto, su poder: ningún exótico perfume francés puede ocultar o borrar su “ardiente aroma de criolla”: “ella, al fin y al cabo, era una bravía hembra del continente nuevo, del que no se avergonzaba pese a que eligiera cubrirlo con un barniz de civilización, barniz que estaba dispuesta a romper en cuanto le conviniera” (57, 74). La experiencia de exilio de la marquesita le permite dar voz política a una filosofía de un vigoroso anti-eurocentrismo.

Sin embargo, la distinción binaria Europa versus América no resiste mucho escrutinio como una simple oposición, y cada vez más parece una cuestión de construcción conceptual. La idea de “las licencias femeninas corrientes en el continente joven” es, por supuesto, un cliché europeo. En la ópera, la futura suegra de Blanca registra con altivez la pura apreciación primitiva y nativa de la niña por la música, sin darse cuenta de que la verdadera fuente de su éxtasis reside en los dedos penetrantes y subrepticios de su prometido. La latinoamericanidad y el primitivismo de Blanca a menudo no son más que la fetichización de la otredad. El narrador masculino implícito mezcla el estilo documental con la ironía, junto con elementos de los géneros detectivesco y de ficción erótica. Ambos modelos implican autoridad, poder, conocimiento y una superioridad sin esfuerzo. Al describir las aventuras sexuales de Blanca, el narrador masculino implícito está adoptando un papel tradicionalmente voyeurista y fijador, e incluso las propias fantasías eróticas de Blanca podrían tomarse como la internalización femenina de las fantasías masculinas de deseo. Sin embargo, a medida que avanza la novela, Blanca se resiste cada vez más a este retrato de ella: domina a los hombres, resalta sus insuficiencias sexuales, provoca su muerte durante el acto sexual y luego comienza a retirarse por completo de la actividad sexual humana, prefiriendo una relación misteriosa y profundamente antisocial y desordenada (aunque explícitamente no sexual) con un perro, que parece liberarla y allanar el camino para su desaparición definitiva e inexplicable, es decir, su rechazo del mundo material moldeado por el fetichismo europeo y la fantasía sexual masculina. El narrador reafirma su presencia en una especie de epílogo explicativo al final, pero el cierre no se logra satisfactoriamente y los cabos sueltos no se arreglan, porque la desaparición de Blanca no se explica y el misterio del título no se resuelve por el racionalismo detectivesco o científico del narrador masculino implícito. El exilio es emblemático de este estado de irresolución. Así como Blanca es educada “tanto por las negras del trópico como por las monjas de España” (13), también lo es la voz narrativa implícitamente de la alta cultura europea pero ironizada como implícitamente latinoamericana. La experiencia debe estar siempre en algún punto intermedio. La pregunta es hasta qué punto esta intermediación permite que el rigor político quede subsumido en nociones individualistas de la sexualidad y del yo.

Esta lucha entre la política y el yo está en el centro de la novela de exilio más explícita de Donoso, *El jardín de al lado*. Fuertemente autobiográfica, trata sobre un escritor chileno Julio Méndez que vive exiliado con su esposa Gloria en el pueblo turístico de Sitges, centrándose, en particular, en un verano que pasan juntos en Madrid cuidando el

apartamento de un amigo⁷. El exilio de Julio es voluntario y en la novela se analizan las implicaciones políticas del autoexilio y la culpa del exiliado. Sin embargo, a pesar de una dimensión política implícita en las referencias a la pobreza y la imposibilidad de retorno, el exilio aquí parece ser un asunto profundamente personal e individual cuya naturaleza política no está clara o incluso es dudosa.

El sentido de Chile como espacio uterino protector se resume sinécdoquicamente en la imagen de la casa familiar en Santiago y su jardín extrañado. El recuerdo de la casa familiar se evoca a través de la observación de Julio del mundo idílico que imagina que existe en el jardín contiguo al apartamento de Madrid. Los dos jardines se (con)funden en la mente de Julio y la casa familiar adquiere una cualidad edénica, convirtiéndose en un paraíso perdido arquetípico, más que políticamente específico. La muerte inminente de su madre y la posible pérdida de la casa representan una evidente crisis de seguridad y pérdida originaria, que es la esencia del exilio aquí más que cualquier apego/desapego político.

Sin embargo, el jardín de al lado podría tomarse como un espacio de negación. El jardín simbólico en cuestión no es el real u originario, sino una fantasía desplazada y quizás deshonesta. Además, Julio no participa en las coloridas actividades del jardín de al lado, sino que es un observador estático y fundamentalmente ajeno. La implicación que tiene es sólo al nivel de la fantasía, una fantasía tremendamente inexacta y profundamente falsa. Por ejemplo, mientras Julio observa a las jóvenes parejas bailando en el jardín, los imagina, detrás de la barrera silenciadora de su ventana, como figuras de ballet de la obra de Claude Debussy, *L'après midi d'un faune*. Cuando abre la ventana, la ilusión se hace añicos por la vulgar realidad de la música demasiado familiar de la banda de baile de Glenn Miller, “que no rompe corazón alguno sino que se transforma en caricatura ridícula” (107).

El interés por la región “de al lado”, por “lo otro”, es significativo precisamente porque se basa en una autoidentificación individualista más que en una identificación real con el otro. La fascinación de Julio por su joven, hermoso y rico vecino, el carismático niño rimbaudiano Bijou y el mendigo de Tánger, revela un patrón de exotización como *otro* sin apreciar *diferencia*⁸. De hecho, el exilio de Julio es en realidad un exilio egocéntrico de la sensación de plenitud y logro representado por la seguridad del hogar paradisiaco “perdido”, y subrayado por su percibido sentido de contraste con los demás. Su problema realmente es de estancamiento, edad, ansiedad sexual y fracaso como escritor. El alejamiento de Julio de su hijo Pato está vinculado al exilio a través de la idea de la pérdida de identidad chilena del niño, pero es igualmente una cuestión de frustración ante

⁷ Para un estudio de la dimensión (auto)biográfica, véase Swanson, *José Donoso*. La esposa de Donoso, María Pilar, me confirmó que ella misma era la inspiración para Gloria, la mujer deprimida de Julio en la novela (Santiago de Chile, 1994).

⁸ Véase las observaciones de Millington sobre el “symptomatic silence” de la ficción de Donoso.

el envejecimiento, como lo demuestra la ambigua obsesión del padre con Bijou, el amigo del niño. El exilio, el distanciamiento y el envejecimiento están vinculados a la escritura a través de las nociones duales de éxito del autor y control narrativo. *El jardín de al lado* recrea en forma ficticia el febril mundo posterior al boom latinoamericano tal como se desarrolló en España, un trasfondo contextual para el fallido intento de autocanonización de Julio a través de intentar escribir un *Rayuela* chileno. Pero la verdadera lucha por el poder en la novela se da al nivel del proceso narrativo mismo. El capítulo final revela de manera sorprendente y famosa que Gloria, la esposa de Julio, es la verdadera narradora del texto. Así, se ve que el exilio de Julio de sí mismo opera en los niveles más profundos. Al final, su esposa ha usurpado por completo su posición de autoridad narrativa y, además, su narrativa es sancionada por otra mujer autorizada y una encarnación del lector autorizado, la poderosa agente literaria Núria Monclús, una caricatura irónica de otra integrante de la literata catalana, Carmen Balcells. La mujer finalmente emerge como todopoderosa y gana la batalla narrativo-sexual.

¿Pero hasta qué punto es esto un fracaso para Julio? Es interesante un comentario del propio Donoso sobre la novela:

Una lectura de la novela es que Julio se transforma en mujer, que es un tema que ya está implícito en varias otras de las novelas mías, pero nunca como en ésta. Y Julio, para ser sí mismo, tiene que sufrir esta transformación. El busca una transformación todo el tiempo, quiere ser otro: no se da cuenta de que quiere ser *otra* en el fondo (Swanson, ‘Una entrevista’ 997).

Esta incertidumbre de género o identidad sexual proporciona un vínculo con la novela perdida del autoexilio español, *Lagartija sin cola*, iniciado por Donoso a principios de la década de 1970 pero luego abandonado. El narrador es el pintor catalán Armando Muñoz-Roa. Escondido en un estado de paranoia y derrota en un apartamento de Barcelona, el pintor repasa su pasado y, en particular, una etapa que pasó en un pequeño pueblo del campo catalán o aragonés. Muñoz-Roa es obviamente un prototipo del novelista fracasado Julio Méndez y su actitud hacia el arte se hace eco de la visión de este último sobre el boom: “el informalismo español era una superchería que se había transformado en un inmundo negocio de pintores, marchantes y críticos” (14)⁹. El escenario español, y

⁹ El informalismo es un movimiento artístico del período posterior a la Segunda Guerra Mundial, asociado con Francia y otros países europeos, y a menudo entendido en paralelo con el expresionismo abstracto norteamericano. Su representante más famoso es el artista barcelonés Antoni Tàpies i Puig, a quien en ocasiones se le atribuye la invención del término “informalismo”. Caracterizada por técnicas abstractas, gestuales o expresionistas, la tendencia es en realidad bastante multifacética. Donoso utiliza el término tanto concreta como vagamente en *Lagartija sin cola*: a veces parece representar cualquier forma de arte experimental de moda de mediados del siglo XX.

más particularmente el catalán, de *Lagartija sin cola* probablemente revela también una conciencia de la importancia de España y especialmente Barcelona en la promoción y eventual fragmentación del boom latinoamericano¹⁰. El propio Donoso vivió en Calaceite y Barcelona entre 1967 y 1981. Armando también vive en Barcelona, mientras que su traslado al ficticio pueblo adoquinado de Dors, donde adquiere y restaura una casa en ruinas, es sin duda una variación de la compra por parte del propio autor chileno de una gran casa antigua de piedra en la provincia de Teruel. *El obsceno pájaro de la noche*, para algunos el momento culminante del boom, se completó en esta parte de España y estaba destinado a ganar el Premio Biblioteca Breve de la editorial barcelonesa Seix Barral antes de que el premio fuera suspendido en 1970. El papel de este premio en la proyección de la nueva narrativa hispanoamericana, junto con las diversas iniciativas promocionales de la maquinaria propagandística del editor Carlos Barral, ha quedado bien documentada¹¹. En muchos sentidos, el boom latinoamericano tuvo lugar en la España de los años sesenta, un espacio receptivo para la ficción en español indirectamente subversiva en una época en la que el franquismo había estrangulado gran parte del potencial de la narrativa local. Incluso se sospecha, en palabras de Donoso, “un complot de catalanes” para promocionar la novela latinoamericana a costa de la novela española. El jurado que concedió cinco de los diez premios a escritores latinoamericanos estuvo compuesto mayoritariamente por personas cuya primera lengua era el catalán, mientras que la minoría restante estuvo formada por dos latinoamericanos y sólo un español. La supuesta “conspiración de los catalanes” se ha interpretado de la siguiente manera:

que los catalanes intentaron disolver la novela castellana premiando una y otra vez novelas latinoamericanas escritas a veces en variantes bastante curiosas del

Es posible que Donoso tuviera en mente la proyección internacional del experimentalismo español después de la exposición de 1960, *New Spanish Painting and Sculpture*, en el Museum of Modern Art en la ciudad de Nueva York, seguida de una serie de otras exposiciones internacionales en las décadas de 1960 y 1970, que crearon la sensación de un fenómeno similar quizás al del boom latinoamericano.

¹⁰ Una parte del manuscrito de la novela localizado por la hija del autor, Pilar Donoso, era un borrador de una novela corta, que la Firestone Library de Princeton University había catalogado como una “posible cuarta novelita burguesa” (supuestamente en parte por el entorno barcelonés). Hay una referencia casual a las fiestas de Ricardo y Raimunda Roig en *Lagartija sin cola* (17-18), que se hace eco de los personajes barceloneses y el contenido de las *Tres novelitas burguesas*. Con respecto a las circunstancias del hallazgo del manuscrito aquí mencionado, Cerda y Matus proporcionan los detalles básicos.

¹¹ Véase, por ejemplo: Cohn, Santana, Sorensen, Swanson (*The New Novel*).

castellano, para eliminar definitivamente la tiranía del castellano de Valladolid y las novelas escritas en esa odiada lengua (Donoso, *Historia* 90)¹².

Sin embargo, Seix Barral fue el principal órgano en la internacionalización de la nueva novela latinoamericana. Y, por supuesto, fue la división en su seno (algunos rumoreaban que fue provocada por la ansiedad por el catalancentrismo) la que echó por tierra el famoso premio y, junto con el notorio caso Padilla en Cuba, marcó efectivamente el fin del boom¹³.

El surgimiento de un post-boom y las afirmaciones de Donoso sobre el deceso del boom¹⁴ pueden vincularse, entonces, a la relación de América Latina con España, una

¹² Los catalanes, Víctor Seix y Carlos Barral, fundaron Seix Barral en 1950 e impulsaban una serie de congresos internacionalizadores y premios relacionados con el sello. Un lugar clave en esta estrategia de internacionalización fue el Hotel Formentor de Mallorca, que se hizo famoso por ser el lugar de celebración de un coloquio internacional sobre narrativa. Mallorca, como parte de los “Països Catalans”, era vista como una especie de espacio insular no binario, ni francés ni español, liberado de un subcontinente eclipsado por la hegemonía de Castilla. Se convirtió en el lugar de debates y decisiones sobre el Premio Biblioteca Breve, y fue la promoción del ganador del premio en 1962 (Mario Vargas Llosa) lo que pondría el nuevo mercado en el mapa. Este lugar de reunión que era el Hotel Formentor fue el foco de lo que hoy se llamaría *networking*, en el que escritores, agentes, editores y otros daban conferencias, debatían, bebían, mezclaban y hacían tratos. Esta creación de redes semiformales fue un factor clave en la creación de una comunidad de “nuevos novelistas” latinoamericanos y fue un engranaje crucial en el aparato de un proyectado boom latinoamericano, apoyado por toda una serie de otros coloquios, lanzamientos, revistas culturales, reuniones y fiestas menos formales. Y muchos de los grandes escritores del Boom vivirían en Barcelona y alrededores o pasarían por Barcelona. María Pilar Donoso veía el restaurante catalán La font dels Ocellets (donde se reunían los Donoso, los García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Franqui) como un crisol del Boom latinoamericano, mientras que el propio Donoso remonta el cierre del Boom a una fiesta celebrada en Barcelona en casa de Luis Goytisolo la nochevieja de 1970-71. Para detalles y más referencias, véase, por ejemplo, el estudio excelente de Sorensen.

¹³ Véase Dravasa, Santana, Sorensen, Swanson (*Landmarks, The New Novel, Latin American Fiction*).

¹⁴ Donoso llega a rechazar el tipo de nueva narrativa que “intenta destruir la novela clásica pero forja otra novela clásica” (Martínez 53) y afirma el “agotamiento de los experimentalismos novelísticos” (Gómez Palmeiro 1976). “¿No ha llegado,” pregunta, “el momento de ruptura para la novela latinoamericana contemporánea [...], para renacer de las cenizas de tantas y tantas novelas totalizadoras, agobiantes de significado, ahogantes de experimentos, que se imprimen todos los días [...]?” (Donoso, “Dos mundos” 1). Mientras tanto, Promis Ojeda, describió *El obsceno pájaro de la noche*, de 1970, (que sin duda hubiera ganado el Premio Biblioteca Breve si no fuera por su cancelación) como “el broche que cierra una etapa, después de la cual sólo cabe cambiar de rumbo” (31).

dimensión sociopolítica dentro de la llamada período de *apertura* en el tardofranquismo, y una relacionada ansiedad compleja con respecto a la estética de la novedad. Esto quizás nos ayude a comprender más completamente la larga sección central de *Lagartija sin cola*, que se ocupa de la retirada del apóstata *informalista* al interior del noreste de España, donde opta por restaurar una destartada propiedad del siglo XVIII en el casco antiguo del pueblo de Dors y se convierte en un defensor de la tradición española frente a una ola imparable de modernización impulsada por las presiones del turismo y el mercado de masas (en un intento paradójico de “buscar algo nuevo” [40]). Ortega presenta la novela como “una fábula tan irónica como melancólica de la pérdida de España bajo las hordas del turismo” (7). Sin embargo, nota que “esa historia es paralela a la de un artista que renuncia el arte, decepcionado por su comercialización” (8). Este paralelismo debería alertarnos sobre las conexiones (no necesariamente consistentes, hay que decirlo) entre las dos hebras del cuento. La creación de Armando de un Dors de la mente es indicativa de una mentalidad fundamentalmente artística y, por extensión, literaria –por ejemplo, lo primero que hacen Armando y su pareja Luisa al llegar es sentarse y leer (en un caso, una novela latinoamericana reciente) (45). Y abundan las referencias literarias en la expresión de la aprehensión del pintor por la ciudad. Su proyecto clave, “la fascinante tarea de reconstruir una casa, de recrear algo vivo partiendo de una ruina” (115), es similar al acto de creatividad literaria y al impulso de innovar a través de viejos modelos. Más importante aún, el deseo expresado de regresar a la tradición para encontrar algo nuevo es un eco obvio de la estrategia post-boom de Donoso. La observación del narrador, con respecto a las trampas para turistas, de que “en el fondo, esos chalets y estos snacks eran sólo una extensión a nivel más bajo de las galerías de arte y de los pintores fabricantes de cuadros informalistas y la prostitución que todo eso significaba” (20) es seguramente una versión de la propia sensación de extrañamiento del autor respecto a la ya agotada y sobremanipulada bolsa de trucos técnicos en la que la nueva novela del boom corrió el riesgo de convertirse a principios de los años setenta. Además, la re-imaginación que hace Donoso de una ciudad aragonesa como un Dors catalanizado nos recuerda la dimensión catalana en la fabricación de la idea de un boom. Armando es percibido como un “forastero” (85), y es inequívoco acerca de su pertenencia a “al fin y al cabo una élite” (20). ¿Es su versión de Dors una creación de una mentalidad barcelonesa? Admite, desde su piso de Barcelona, que “he sido, y lo fui hasta Dors, un ente urbano, intelectual, de pavimento y café y periódicos y cine y librería” (13), y, peor aún, que su descripción de la ciudad “era una pintura que bien podía haber hecho sin jamás salir de este piso” (14).

Por supuesto, el discurso sobre los catalanes y España es en realidad un conjunto de reflexiones codificadas sobre la propia experiencia de Donoso como latinoamericano y sobre su patria en general. Sus memorias, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, tratan sobre una ansiedad de pertenencia no del todo diferente a la que representa Armando Muñoz-Roa. Ricardo Gutiérrez Mouat, en un perspicaz estudio, revela la tensión entre ciudad cosmopolita y tradición rural que recorre las memorias. El propio Donoso se refiere

a las dos facetas de su familia como “por un lado, el cosmopolitismo imaginativo [...]; por otro, [...](la) adhesión a esta tierra primitiva” (*Conjeturas* 162). Gutiérrez Mouat identifica esta ambivalencia como el núcleo de la búsqueda de Donoso de identidad autoral, y señala, también, que estas dos corrientes en realidad forman la base de toda la relación de la literatura latinoamericana con la modernidad, dividida como está entre una atracción por el regionalismo y la experimentación (104-5). El viaje al pasado, via Dors, en *Lagartija sin cola* (“como si fuéramos a entrar, o retroceder, a otra época completamente distinta” [42]) es también un viaje a la tradición cultural latinoamericana y una expresión de la problemática relación del subcontinente con la modernidad después de la independencia, siendo el propio boom latinoamericano una manifestación de esa ansiosa aceptación de lo nuevo que inevitablemente se agotaría.

También hay un lado más personal en este intento desenfocado de reconciliar lo urbano con lo rural, el presente con el pasado, o sea la dualidad de la identidad. En 2003, cartas publicadas a partir de los documentos personales de Donoso en la Universidad de Iowa parecieron revelar una vida secreta (si no sorprendente) de anhelo homosexual. En las páginas incompletas y abandonadas de *Lagartija sin cola*, el deseo homosexual del narrador (quien es un claro eco del mismo Donoso) se hace extraordinariamente explícito. El deseo freudiano de Armando de penetrar en el interior del castillo prohibido está a menudo ligado a su convicción de que el joven Bartolo y el visitante italiano Bruno no sólo han accedido al castillo, sino que han accedido carnalmente. También recuerda un encuentro sorprendentemente homoerótico en el que él y Bartolo se quitan la parte superior para cortar leña en el calor de la tarde. Este último corta los troncos con su sierra eléctrica mientras Armando agarra los troncos, él y su joven ayudante sentadas a horcajadas sobre el caballete: “sentí al ver su bello perfil a través del humo y del aserrín que volaba, que era un ser poderoso que se proponía para que yo me uniera a él de algún modo, si me atrevía a llevar hasta sus últimas consecuencias el diálogo entablado por los leños que yo le ofrecía y le volvía a ofrecer, y que él volvía y volvía a cortar con su irresistible sierra hirviente” (213). Es revelador que esta emoción intensificada se transforma en un deseo de matar, y Armando se ve obligado a huir del pueblo tras la misteriosa muerte de Bartolo dentro de los muros del castillo. Este episodio nunca se explica adecuadamente, del mismo modo que el texto en sí nunca se completa. Con toda probabilidad, nunca podría terminarse, así como la lujuria representada nunca podría nombrarse ni satisfacerse. *Lagartija sin cola* se trata, en última instancia, del deseo y su represión. Ocupa el espacio no binario entre los dos. En este sentido, resume un momento clave en la propia vida de Donoso y en la historia de las letras latinoamericanas en general.

Entonces, el exilio, si bien mantiene una importante dimensión política, es en realidad en gran medida otro elemento de la exploración de la identidad personal en las narrativas españolas de Donoso. Él mismo pregunta en 1982, “¿No habremos llegado, de pronto, a un callejón sin salida de la novela útil, la novela exploradora y fundadora, y sea tiempo, quizá, para la novela de la persona?” (“Dos mundos” 1). Y su novela clave

del exilio, *El jardín de al lado*, parece evitar específicamente la noción de la ficción políticamente impulsada. Como dice Julio Méndez (¿o es José Donoso?): “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”; “la gran novela no ha sido jamás una novela de convicciones, ha sido siempre la novela del corazón” (159, 168).

BIBLIOGRAFIA

- Cerda, Sebastián. “Hija de Donoso presenta la novela inédita de su padre” *El Mercurio Online*. 5 de noviembre 2007. 10 agosto 2009.
<http://www.emol.com/noticias/magazine/detalle/detallenoticias.asp>.
- Cohn, Deborah N. *The Latin American Literary Boom and US Nationalism during the Cold War*. Nashville: Vanderbilt University Press: 2012.
- Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
- . “Dos mundos americanos”. *El Mercurio (Artes y Letras)*. 14 noviembre 1982: 1-2.
- . *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Historia personal del “boom”*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . *Lagartija sin cola*. Santiago: Alfaguara, 2007.
- . *Tres novelitas burguesas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Dravasa, Mayder. *The Boom in Barcelona*. New York: Peter Lang, 2005.
- Gómez Palmeiro, Rosendo. “José Donoso, el retorno de la novela psicológica”. *Nueva Estafeta* 43-44 (1982): 75-7.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Autobiografía y novela familiar: *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, de José Donoso” *Hispanamérica* 30 (2001): 99-105.
- Martínez, Z. Nelly. “José Donoso” *Hispanamérica* 21 (1978): 53-74
- Matus, Alvaro. “José Donoso: El combate contra el fantasma del fracaso”. *El Mercurio*. 2007. 12 octubre 2009. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id+878605.
- Millington, M.I. “Out of Chile: Writing in Exile/Exile in Writing – José Donoso’s *El jardín de al lado*”. *Culture, Theory and Critique* 34.1 (1991): 64-77.
- Morell, Hortensia R. *José Donoso y el surrealismo: Tres novelitas burguesas*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Ortega, Julio. “Los papeles de José Donoso”. *Clarín (Cultura y Nación)*. 2003. 12 octubre 2009. <http://www.rebelion.org/hemeroteca/cultura/030821donoso.htm>.
- Promis Ojeda, José. “La desintegración del orden en la novela de José Donoso”. *José Donoso. La destrucción de un mundo*. Ed. Antonio Cornejo Polar. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985: 13-42.

- Santana, Mario. *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
- Schoennenbeck, Sebastián. *José Donoso: Paisajes, rutas y fugas*. Santiago: Orjikh Editores, 2015.
- Shaw, Donald L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, Albany: State University of New York Press, 1998.
- Sorensen, Diana. *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Swanson, Philip. *José Donoso: The 'Boom' and Beyond*. Liverpool: Francis Cairns 1998.
- . *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. London, New York: Routledge, 1990.
- . *Latin American Fiction*. Oxford: Blackwell, 2005.
- . *The New Novel in Latin America: Politics and Popular Culture after the Boom*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- . “Una entrevista con José Donoso”. *Revista Iberoamericana*. L (1987): 995-98.

