

JOSÉ DONOSO Y LOS AVATARES DEL MARGEN: ENVIDIOSOS, RESENTIDOS, ESCRITORES DE TERCERA

Carlos Burgos Jara
University of San Diego, EE.UU.

José Donoso fue un autor resentido y envidioso. Esto no lo dicen solamente sus colegas o sus críticos. Lo dice él mismo, muchísimas veces, en sus cartas y en las entradas de sus diarios. Su hija Pilar habla de una permanente sensación de inferioridad. Un tipo al que siempre atormentó la idea de ser infeliz, fracasado, pobre. Su obra se explica en gran medida dentro de esas coordenadas.

Sus novelas más conocidas, *El lugar sin límites* y *El obscuro pájaro de la noche*, son dos contundentes tratados sobre la exclusión y el descarte. *El jardín de al lado* y *Donde van a morir los elefantes* van a referirse, además, al descarte específicamente literario (sin duda, el tema que más llegó a angustiarse durante su carrera).

El jardín de al lado es un libro sobre la neurosis y la inseguridad. Va de un escritor chileno cincuentón y fracasado, un pobre diablo que vive a la sombra del *boom*. El protagonista se define permanentemente en términos parecidos a los que Donoso utiliza en sus diarios: “Amargura. Dolor de ser excluido. Envidia” (Donoso 1981: 31).

Donoso teme haber escrito un libro demasiado personal. Se pregunta si no había sido una imprudencia haber revelado tanto sobre él en la novela, si iba a haber gente ofendida, si el libro lo destruiría. Quiere dejar claro que la novela no es autobiográfica (Donoso está lejos de experimentar la invisibilidad que sufre su protagonista), aunque admite que hay mucho de su vida allí (Donoso 2010: 261).

La envidia no es lo mismo que la mezquindad. Se puede envidiar el talento de otro sin pretender borrarlo. La envidia sin mezquindad afecta, en realidad, más al envidioso que al envidiado. Al envidioso puede volverle imposible la vida, desesperarlo, paralizarlo. Donoso admiraba a varios de sus colegas generacionales: Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Kurt Vonnegut. Los tres eran también buenos amigos suyos. Pero con frecuencia admitía sentirse disminuido frente a ellos. Le avergonzaba la idea de no estar a la altura de su talento o de su éxito, que él miraba invariablemente de lejos. Su hija habla del pesar y de la “envidia afectuosa” que Donoso experimentaba cuando veía a Vonnegut (Donoso 2010: 146). Sobre Fuentes cuenta la siguiente anécdota: “La cabeza de mi padre es invadida por sus paranoias con la gente. Mientras está de viaje se entera de que a su vuelta a Chile estará aquí Carlos Fuentes y quiere hacer algo para evadirlo; siente que no puede enfrentarlo, está aterrado ante la idea, se siente, de algún modo, disminuido ante esa figura tan poderosa” (Donoso 2010: 318).

De todos los problemas y preguntas alrededor del *boom*, nada era tan doloroso para él como saber quién pertenecía a ese grupo y quién no. Ello explica probablemente el esfuerzo por escribir un libro como *Historia personal del “boom”*. Ana María Moix decía, con cierta malicia, que Donoso lo había escrito solamente para incluirse a sí mismo dentro de aquel grupo. No es un juicio que merezca descartarse del todo.

Historia personal del “boom” procura, en muchos niveles, construir un “nosotros” cuyo reverso es un “ellos” curiosamente marcado por la envidia, el rencor, la negación. Donoso llega a afirmar que fueron esos otros excluidos (y envidiosos) los que le dieron al *boom* su forma definitiva: “La verdad es que fueron estos detractores, aterrados de verse excluidos o de comprobar que su país no poseía

nombres dignos de figurar en la lista de honor, los que lanzaron una sábana sobre el fantasma de su miedo, y cubriéndolo definieron su forma fluctuante y espantosa. Así se inventó el *boom*” (Donoso 1999: 16).

Del libro de Donoso también interesan los apéndices. El primero, titulado “El boom doméstico”, está escrito por su propia esposa. Es un texto extraño en el que María del Pilar Donoso parece dejar a su marido narrar la parte literaria y profesional del grupo mientras que ella se encarga de los entretelones de las amas de casa, la cocina, los niños pequeños (el “mini-boom”, como ella los llama). El texto plantea la idea del *boom* como una gran familia: tíos, tías, primos, primas, que se visitan por navidad y reyes y se hacen regalos. Los Donoso ocupan un lugar importante en esa familia.

El segundo apéndice fue añadido diez años después y puede perfectamente servir de contrapunto con la versión original del libro. Si en el primer momento no se pone en duda la pertenencia al grupo, en el segundo momento aquella pertenencia no estará tan clara. Donoso comenta: “Cierta crítica simpaticante, que pudo ser Ángel Rama, dictaminó que el verdadero boom tenía solo cuatro sillas fijas: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, y una silla más, movable, ocupada alternativamente por Ernesto Sabato y por el que esto escribe” (Donoso 1999: 198).

Esta cita sintoniza más con la idea que tenía el propio Donoso sobre su participación en el *boom*. Él lamentaba ser la silla movable. Un lugar parecido al que le había asignado su propio amigo Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*.¹ Para Rama y Fuentes, Donoso ocupaba un lugar secundario entre aquellos nuevos escritores. Sobre este punto, recuerda su hija: “Mi padre se sintió integrante de este *boom* por converger en un mismo momento y en un mismo lugar con este grupo, pero intuyó que en el fondo nunca fue parte importante del movimiento” (Donoso 2010: 103-104).

Rama discrepaba con la idea de Donoso de que los escritores críticos del *boom* eran unos resentidos y envidiosos. Además, lo culpa de poner en boca de aquellos detractores objeciones lo suficientemente simples como para poder ser rebatidas con comodidad. Para Rama, el gran problema del *boom* fue el reduccionismo: el mercado editorial que lo promovió funcionó como una aplanadora que redujo la narrativa latinoamericana a unos pocos nombres. El objetivo, según él, era gestionar mejor las ventas. Rama arremetería con frecuencia contra aquella necesidad del mercado por formular “clubes exclusivos” de escritores que dejaban fuera a importantes autores latinoamericanos. Era urgente reivindicarlos.

Rama fue uno de los primeros críticos en anotar uno de los problemas mayores del *boom*. Es decir, en cuestionar no tanto lo que el *boom* incluía como lo que dejaba de lado. Pero su análisis de los detractores se queda corto: no es del todo exacto afirmar que aquellos detractores buscaban principalmente reivindicar autores olvidados. El tema político, por ejemplo, fue fundamental. En la época en que Donoso escribe su *Historia personal del “boom”*, Cuba y el caso Padilla fueron el telón de fondo en que se movieron muchas de aquellas críticas (especialmente, contra Fuentes y Vargas Llosa). Rama apenas lo menciona en “El *boom* en perspectiva”. Donoso lo hace un poco más, aunque tampoco le dedica demasiado espacio. Su desinterés político le acarrearía no pocas dificultades en su carrera.

Por otro lado, Rama se apresura al descartar el tema de la envidia. El mercado suele provocarla: envidia de las ventas, de la visibilidad, del número de lectores. Los ríos de celos y bilis que produjo el *boom* son difíciles de negar. Donoso no iba muy desencaminado cuando afirmaba que fueron los detractores y los celosos los que contribuyeron en buena medida a afianzar y a darle forma al grupo. Su propio libro se explica desde aquella mezcla de inseguridad y deseos de pertenecer que marcó permanentemente su situación fronteriza con respecto al *boom*. La tensión entre el “nosotros” y el “ellos” está en el centro de *Historia personal del “boom”*. Félix de Azúa, quien frecuentó a Donoso

¹ En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes va a concentrar su atención en cinco autores principales: Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Cortázar y Goytisolo. Donoso tiene solo un par de breves menciones.

por esos años, aseguraba que su caso era “triste”: “Fue el que creyó más en el *boom* como movimiento, lo intentó en serio en Barcelona, pero económicamente no le fue bien” (Ayen 2013:435).

Donoso era un eterno candidato a premios que nunca llegaban. Julio Ortega decía que el chileno siempre fue un finalista. Y también fue, invariablemente, un perdedor.² Es decir, un escritor perdedor de premios. Después de terminar *El obsceno pájaro de la noche*, imaginó que tendría por delante una gran carrera literaria. Se entusiasmó como un niño con la posibilidad del premio Biblioteca Breve (que ya habían ganado Fuentes y Vargas Llosa). Hasta había escrito a sus padres comunicándoles la ilusión que le hacía ganarlo y la emoción que le provocaba el poder convertirse en “el hombre de letras número dos de Chile” (detrás de Neruda) (Donoso 2010: 95). En 1970, en todo caso, tenía el premio prácticamente asegurado, pero una pelea entre el editor Carlos Barral y su socio determinó que nadie se lo llevara ese año. Donoso quedó desolado. Fue también un tipo con mala suerte.

Las relaciones de Donoso con sus editores y agentes estuvieron marcadas por la fricción. Él sentía que no hacían lo suficiente por darle visibilidad. Es conocida su pelea con Carlos Barral por los derechos de *El obsceno pájaro de la noche*. Donoso los había cedido a otra editorial y Barral intentaba recuperarlos. En lo más caliente de la discusión, Barral se burla de la pobreza del escritor: señala su barba mal cortada y sus lentes rotos pegados con cinta adhesiva. La escena, que termina en melodrama (Barral llorando y Donoso con un ataque de úlcera), se cierra con una fulminante frase de Barral: “¡Qué eres, un indigno de mierda!” (Donoso 2010: 97).

Carmen Balcells aseguraba que Donoso vivía permanentemente celoso del resto: un tipo complicado con el que era difícil relacionarse. Con frecuencia tenía que aplacar su ira y consolarlo ante la frustración que le provocaban las bajas ventas o la indiferencia de la crítica. Es conocida su frase: “Pepe, tú no eres un *best seller*, eres un *long seller*” (Ayen 2013:425).

Pilar Donoso contaba que su padre no quería a la Balcells, pero le temía. Aquello no le impediría crear un personaje como Nuria Monclús. En *El jardín de al lado*, Monclús es la poderosa y cruel representante del *boom*, una figura ante la cual el protagonista, Julio Méndez, suele quedar paralizado y degradado.

Donoso escribe varias veces en sus diarios sobre el temor que le produce una posible reacción negativa de Balcells ante su novela. El mismo temor experimentaría al escribir *Donde van a morir los elefantes* un par de años antes de morir. Lo curioso es que en esa novela no hay ningún personaje que recuerde a la Balcells. Pero a Donoso le aterrorizaba que ella pudiese ofenderse con la Ruby, la obesa estudiante que protagoniza la novela. En su diario, al hablar sobre la planificación de su libro, subraya el siguiente comentario: “Importante: evadir toda mención deshonrosa de la gordura, porque debo temer a Carmen Balcells. Es de primera importancia jamás ironizar sobre Ruby, a costillas suyas, sino que hacerla siempre una heroína trágica, maravillosa, imaginativa y sensible, que en ningún sentido pueda herir a Carmen Balcells” (Donoso 2010: 352).

Es difícil imaginar que Balcells pudiese ofenderse por un detalle tan banal. Pero la matriarca del *boom* activaba la fragilidad y la inseguridad de Donoso. Su sombra se extenderá sobre su obra. En efecto, el narrador de *Donde van a morir los elefantes* marcará desde el inicio sus simpatías hacia la Ruby.

Al igual que *Historia personal del “boom”*, *El jardín de al lado* se construye en medio de una tensión de opuestos. Julio Méndez y Nuria Monclús, el pobre diablo y la poderosa agente, son los dos polos que van a desencadenar la narración. Pero también está la tirantez permanente entre Julio Méndez y Marcelo Chiriboga, el pobre diablo y el escritor consagrado. Méndez mira a Chiriboga desde la admiración y la rabia, desde la confusión y la envidia: “¿Vería yo mi nombre allá arriba –pese a la voluntad contraria de la superagente mafiosa– entre los de Vargas Llosa, Roa Bastos, Marcelo Chiriboga, Carlos Fuentes y Ernesto Sábato?” (Donoso 1981: 35).

² <<https://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/030821donoso.htm>> (14-11-2019).

El *boom*, para Méndez, es “un circuito cerrado, con idioma y valores propios, un submundo de jerga y símbolos no intercambiables con mi propio submundo con estrellas distintas” (Donoso 1981: 106). Para Marcelo Chiriboga, en cambio, el *boom* será su hábitat natural donde personajes como Méndez son completamente invisibles. Su presencia se impone sobre un pobre diablo completamente disminuido: “Es humillante admirar tanto a un colega. Es el signo del fracaso. Es mendigar escucharlo como quien escucha a un dios, encubierto, como yo, por mi anonimato y mi espalda” (Donoso 1981: 35).

Donoso se movió siempre en aquella tensión que separa el adentro del afuera del *boom*. Aquel entre-lugar da forma a varios de sus libros y personajes. El caso de Marcelo Chiriboga es curioso. Chiriboga fue una creación de Fuentes y Donoso, probablemente a partir de sus múltiples conversaciones alrededor del *boom*. Ambos introdujeron al personaje en varias de sus novelas, aunque la presencia de Chiriboga en la obra de Donoso es mucho mayor que en la de Fuentes. En *Cristóbal Nonato*, sin embargo, la última novela verdaderamente ambiciosa de Fuentes, Marcelo Chiriboga será el escritor extranjero que va a “bautizar” al DF. Un autor procedente de Ecuador, un margen despreciable (“África empieza en los Andes”), que se convertirá en la mirada externa que permitirá una mejor y mayor visibilidad de un “adentro”. El uso de Chiriboga que hace Fuentes es ese: el afuereño que hace lo que los locales no pueden, que mira lo que los locales no pueden ver con claridad. Chiriboga logra lo que Fuentes decía nunca haber podido conseguir: convertirse en el escritor del DF, en su referencia literaria.

A través de Chiriboga, Fuentes y Donoso se aproximan al fenómeno del escritor latinoamericano exitoso. Quiero decir: exitoso y visible internacionalmente. No solo el autor que se limita al reconocimiento regional. América Latina, que siempre había sido una de las periferias literarias de Europa, colocaba ahora a varios de sus escritores en el centro del mundo literario internacional. Los grandes críticos europeos y estadounidenses se referían a ellos, los estudiaban, promovían sus obras. Desde la colonia, los escritores hispanoamericanos habían reflexionado sobre su situación secundaria con respecto a la literatura europea. Son reflexiones permanentes y con frecuencia dolorosas. Borges había tratado de minimizar aquel lamento a inicios de los años cincuenta del siglo pasado: la solución que proponía era apropiarse irreverentemente de la tradición europea. No pedir permiso, no comerse la cabeza. Él será justamente uno de los precursores de una generación que logró posicionarse en el centro del debate literario internacional. Una generación que decía haber dejado de lado las dudas, las reverencias temerosas. Basta recordar al joven Vargas Llosa arremetiendo contra la mediocridad que él veía en la novela europea de finales de los sesenta y subrayando las contribuciones a la narración contemporánea de obras como *62, modelo para armar* o *Cambio de piel* (Vargas 1990: 239). Vargas Llosa se defendía de los críticos latinoamericanos que acusaban al *boom* de “europeísmo”, y al hacerlo afirmaba no solo que Europa había dejado de ser el referente, sino que la vanguardia se encontraba ahora de este lado del mundo. Eran años de optimismo, de euforia.

El personaje de Chiriboga, el mayor escritor del *boom* y una estrella literaria mundial, reflejaba la exaltación y el júbilo de aquella época. Pero también ponía el dedo en la llaga de otro problema: el resentimiento que provocaba el éxito de aquellos escritores mimados por Europa y Estados Unidos en muchos autores que veían al *boom* como un fenómeno ajeno. Y no solo en ellos: también las envidias y suspicacias que provocaba el éxito y la visibilidad internacional dentro de los escritores del propio *boom*. Los críticos han querido ver en Chiriboga a un doble de García Márquez, de Cortázar, del propio Fuentes. Es difícil asegurarlo. Lo más probable es que Chiriboga contenga algo de cada uno, que sea una suerte de monstruo elaborado a partir de múltiples retazos. Un monstruo de cuatro, cinco, siete cabezas a través del cual un libro como *El jardín de al lado* puede plantear ciertas críticas hacia el *boom* de manera oblicua, sin tener que nombrar a nadie directamente. No es casual que Chiriboga sea ecuatoriano: un país invisible en la nueva topografía literaria de la región, un lugar y una literatura que no iba a asociarse con nadie dentro del *boom*, un origen “seguro” para un temeroso Donoso que evitaba a toda costa herir susceptibilidades a través de sus libros.

En *El jardín de al lado*, Chiriboga es un narcisista y un engreído, pero su “humillantemente amabilidad” desarma continuamente a Méndez. Él quiere escribir como Chiriboga, pero no puede: la

elegante prosa de Chiriboga es inalcanzable, se disuelve en la boca al menor contacto (Donoso 1981: 242). Méndez siente el rencor vivo. Él procura crear la gran novela sobre Pinochet. Pero quiere que sea como las del *boom*: en “tono mayor”, total. Méndez busca la gran metáfora de América Latina. Pero su literatura está lejos de ello, lo suyo es el tono menor, y el tono menor no tiene cabida en aquel grupo: “Mi mundo es demasiado doméstico y personal”, afirma resignado (Donoso 1981: 35).

En sus diarios, Donoso se refiere varias veces a un problema parecido: ¿qué pasa con escritores que quieren escribir de otra manera, que no buscan aquel “tono mayor”? El mercado parecía descartarlos. Lo que vende (en el público, en la academia) es otro tipo de literatura, así resulte en ocasiones repetitiva y exótica. Los diarios de Donoso mencionan varias veces críticas de este tipo con respecto a cierta producción literaria del *boom*.

Ahora bien: el escritor chileno sin duda admiraba la literatura de sus colegas del *boom*. En algún momento, incluso, siente que debe escribir como ellos para triunfar. *El obscuro pájaro de la noche* parte, al parecer, de ese interés. En sus diarios declara haber conseguido el tono final que necesitaba para escribir esa novela plagiando sin pudor a algunos de sus contemporáneos latinoamericanos: Vargas Llosa, García Márquez, Lezama, Rulfo (Donoso 2016: 55). El resultado le complace, desde luego, aunque él nunca ve claro que su literatura tenga que ir invariablemente por ese camino.

Uno de los textos sobre su obra con que Donoso más se identificaba (y que distribuía entre los amigos) fue el que escribió Severo Sarduy sobre *El lugar sin límites*. En aquel pequeño ensayo, sugerentemente titulado “Escritura/Travestismo”, Sarduy desmarca a Donoso de las líneas más duras del realismo que practicaban sus contemporáneos y que Sarduy veía en el centro del *boom*. El texto de Sarduy busca romper con una estética que él asociaba con aquel grupo de escritores (la de los “realistas puros” y los “realistas mágicos”) y va a ser justamente un libro de Donoso una de las piedras angulares de esa ruptura. El travestismo del personaje de Manuela proyectaría el travestismo de la novela. Y el travestismo va a ser, para Sarduy, la metáfora por excelencia de la escritura: “Lo que este personaje significa es el pintarrajeo, la ocultación, el encubrimiento. Cejas pintadas y barba: esa máscara enmascara que es una máscara: esa es la realidad (sin límites, puesto que todo es contaminado por ella) que el héroe de Donoso enuncia” (Sarduy 1999: 1150-1151). Una escritura de máscaras que desenmascaran máscaras (y que Sarduy diferenciaba de los distintos “realismos” del *boom*).

La lectura de Sarduy refuerza la que antes había hecho Rodríguez Monegal sobre el travestismo y la ambigüedad como claves del mundo infernal de Donoso. Es cierto que es una lectura que se centra solo en una parte de la obra de Donoso, pero sigue una de las líneas que Donoso continuará explorando en obras posteriores. *El jardín de al lado* se cerrará también con un travestismo (o más bien con el desvelamiento de uno): un narrador que esconde, en realidad, una narradora. Va a ser la esposa de Méndez quien va a narrarnos la historia que él no puede. Esa misma esposa, que le ha pedido en un principio que le escriba una *Rayuela* para ella, será la encargada de contar la trayectoria de miserias y fracasos de Méndez. Y esa narradora, además, dice sentir “un componente de vengativa alegría ante su fracaso” (Donoso 1981: 255). Méndez no solamente falla como escritor, sino también como “hombre”. Vargas Llosa y García Márquez, que siempre presumieron de unas esposas que cuidaban a los niños y los mantenían en silencio para que ellos pudieran escribir, son los antípodas de Méndez. En su caso, va a ser su mujer la que va a arrebatarse la escritura (y el éxito) y la que va a revelar su escondida homosexualidad. En ese desvelamiento final se mueven fuertes tensiones con lo doméstico, lo masculino, el triunfo, el fracaso: todos problemas centrales en la obra de Donoso que son mucho menos comunes en los autores más visibles del *boom*. La esposa orgullosa y solidaria de la primera versión de *Historia personal del “boom”* va a contrastar radicalmente con la dura esposa de *El jardín de al lado*. Ella terminará por remarcar con insistencia la derrota de Méndez haciendo particular énfasis en todas aquellas características que lo separaban del envidiado *boom*.

A propósito de la derrota, Roberto Bolaño decía que a Donoso “nunca lo abandonó el gusto por los perdedores combinado con una rara (y lúcida) resignación ante la suerte adversa” (Bolaño 2005: 100). Bolaño se refiere a un dilema final presente tanto en el personaje de Julio Méndez como en el propio Donoso: regresar o no a Chile. Regresar es aceptar el fracaso, es reconocer que en Europa no

pudo realizar lo que hicieron sus envidiados compañeros de generación. Quedarse también es fracasar: es permanecer expuesto a un mercado editorial que él sentía que le había dado la espalda. La decisión, en el fondo, es irrelevante: la derrota lo espera al final de ambas opciones. *El jardín de al lado* sería, en este sentido, una suerte de testamento literario.

Bolaño se burlaba con frecuencia de la herencia de Donoso. La comparaba con un cuarto oscuro. Los “donositos”, dice Bolaño, buscan escribir como Kurt Vonnegut, como Graham Greene, como Conrad. No menciona nombres concretos. Podemos imaginar que se refiere a los estudiantes de los talleres que Donoso dictó en su etapa final en Chile, pero no dice mucho más al respecto. Habría que ver, en todo caso, si la influencia o el alcance de la obra de Donoso se limita al espacio de sus talleres literarios. En una época de grandes entusiasmos ante la creciente visibilidad internacional de la literatura latinoamericana, Donoso se las arregló para producir varias de las imágenes más penetrantes sobre el fracaso literario en América Latina: una escritura de la derrota que ha influido en los más variados autores, empezando por el mismo Bolaño. Donoso supo dar visibilidad a aquellos personajes desapercibidos y vencidos, aquellos latinoamericanos que se dejaron la vida en París o en Barcelona y terminaron resignándose a su fracaso europeo. Son personajes que retornaron a sus países a ocupar cargos oscuros en alguna institución pública, en alguna universidad de discreto prestigio, en alguna editorial local y desconocida.

Donoso ha provocado curiosas herencias. Es interesante, por ejemplo, que en un país como Ecuador (uno de los “indignos” del *boom*), Marcelo Chiriboga se haya convertido en una suerte de héroe literario. En un lapso de pocos años, una serie de obras ecuatorianas se han apropiado de su figura y le han dado una curiosa centralidad a él y a personajes semejantes: las novelas *Las segundas criaturas* (Diego Cornejo Menacho) o *Nunca más Amarilis* (Marcelo Báez) o la película *Un secreto en la caja* (Javier Izquierdo). La inclusión ecuatoriana en la literatura mundial solo parece poder darse en términos de una parodia. Chiriboga ha servido a estos autores para pensar desde las exclusiones no ya no de un autor, sino de una tradición literaria entera. El Chiriboga de *Las segundas criaturas* siente la necesidad de exiliarse en México: “Vengo huyendo del Mal que ha contaminado a los escritores en mi país” (Cornejo 2010: 29). Escapar de Ecuador como de la peste. Chiriboga no es ya aquel escritor latinoamericano que va a París a intentar llenar las carencias de la propia cultura. El viaje iniciático ya no es a Europa, sino a México (igual que el Chiriboga de *Cristóbal Nonato*). Es decir, hablamos de autores doblemente desplazados. Y su desplazamiento no tiene que ver solamente con la metrópoli europea, sino con un margen radical, un margen del margen, una suerte de tercer lugar. Son autores que no solo se sienten desplazados de Europa: la noción misma de “literatura latinoamericana” les resulta una categoría incómoda que parece no contemplarlos. En la película de Izquierdo, por ejemplo, no serán Francia o Estados Unidos los que terminarán por engullirse al pequeño territorio ecuatoriano, sino sus vecinos peruanos. Son ellos los que van a anexarse por entero, sin que nadie diga nada, a una nación sin visibilidad en el panorama regional.

Al igual que el personaje de Julio Méndez, muchos de estos autores están obligados a pensarse desde un tercer lugar: un espacio que está fuera de la dinámica tradicional literatura europea-literatura latinoamericana. Un tercero que ve aquellas tensiones desde la distancia y a quien no se le otorga un status de visibilidad. Así esa visibilidad sirva para marcar una diferencia, para arremeter en su contra o para hacer de él una versión inferior (o superior) de uno mismo. A ese “otro”, como sostiene Said, se lo puede construir como un distinto, como un opuesto o como un extraño, pero todas esas construcciones nos acercan paradójicamente a él, lo familiarizan con nosotros. Ese acercamiento hace posible, además, la comparación, el control.

El tercero, sin embargo, no está familiarizado de ninguna manera. No está expuesto a operaciones semejantes. Es una extrañeza no tratada. Está ausente, es irreconocible, incontrolable. El tercero deja de serlo justamente cuando se lo visibiliza. Y Julio Méndez tiene claro que nunca tendrá aquella visibilidad. Siempre será un escritor de tercera. Su derrota no es temporal, sino su perfil permanente. La derrota de Méndez, sin embargo, no lo deja quieto. Hay pobres diablos que buscan continuamente, desde ese tercer lugar, tonos y mecanismos alternativos a las típicas tensiones en las que se mueve el campo literario de su tiempo. Necesitan husmear entre el desecho abrirse a otras series y genealogías

de escritores que desmientan la inmovilidad y los descartes del campo literario que lo rechaza. Méndez apunta hacia todos esos tonos menores a los que la Monclús se opone; es decir, los no-Chiribogas, aquellos escritores que no entran tampoco en la idea que Europa tiene en ese momento sobre lo que debería ser un autor latinoamericano.

Donoso ve con claridad uno de los mecanismos que utiliza Gombrowicz en su literatura: el énfasis en el entre-lugar, que es también el énfasis en el tercer lugar. El tercero es el que todavía no ha sido capturado por la forma, el que está entre-formas o fuera de aquellas estructuras definidas que han marcado una tradición cultural. Y precisamente porque no está definido, está vivo. De ahí que Gombrowicz lo asocie con lo joven, lo inmaduro, lo que todavía no está fijado (pero que sirve como un mecanismo para leer y abordar lo que está ya formalizado, institucionalizado, celebrado). La obra de Gombrowicz es una suerte de poética del tercero y, en ese sentido, guarda una sorprendente unidad. El espíritu de su literatura, para Donoso, se encuentra en el corazón mismo de su propuesta estética. Dice Donoso: “Me apasionan, en cambio, los escritores cuya materia vital estalla desde el centro de un hallazgo formal y es simultánea a este: Gombrowicz, por ejemplo” (Donoso 2016: 55).

A través de un personaje derrotado y fracasado, *El jardín de lado* logra una aproximación a una generación de escritores latinoamericanos bastante más compleja que la que el mismo Donoso intenta en *Historia personal del “boom”* a través de su propia figura como un miembro exitoso de esa generación. Méndez, el escritor fracasado por excelencia, se sirve de su tercer lugar para funcionar como un dispositivo de lectura de aquel particular momento de la literatura latinoamericana en que el campo cultural empezó a cambiar y a reconfigurarse.

Bibliografía

AYEN, Xavi (2013): *Aquellos años del “boom”*. Barcelona, RBA.

BORGES, Jorge Luis (1996): “El escritor argentino y la tradición”, en *Obras Completas*, vol. 1, pp. 267-274. Barcelona: Emecé.

BOLAÑO, Roberto (2005): *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

CORNEJO MENACHO, Diego (2010): *Las segundas criaturas*. Quito: Dinediciones.

DONOSO, José (1981): *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral.

— (1995): *Donde van a morir los elefantes*. Madrid: Alfaguara.

— (1999): *Historia personal del “boom”*. Madrid: Alfaguara.

— (2016): *Diarios tempranos. Donoso in progress, 1950-1965*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

DONOSO, Pilar (2010): *Correr el tupido velo*. Madrid: Alfaguara.

FUENTES, Carlos (1976): *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Moritz.

— (2001): *Cristóbal Nonato*. Barcelona: Seix Barral.

RAMA, Ángel (1984): *Más allá del “boom”*: *Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1992). “El mundo de José Donoso”, en *Narradores de esta América*, vol. 2, pp. 226-246. Caracas: Alfadil Ediciones.

SARDUY, Severo (1999): "Escritura/Travestismo", en *Obra Completa*, vol. 2, pp. 1147-1151. Nanterre Cedex: Colección Archivos Círculo de Lectores.

VARGAS LLOSA, Mario (1990): "Luzbel, Europa y otras conspiraciones", en *Contra viento y marea*, vol. 1, pp. 231-240. Barcelona: Seix Barral.