

TELÓN DE FONDO: LA CULTURA TEATRAL EN *EL JARDÍN DE AL LADO* DE JOSÉ DONOSO Y *DESGRACIA* DE JOHN M. COETZEE

BACKGROUND: THE THEATER CULTURE IN *EL JARDIN DE AL LADO* TO JOSÉ DONOSO AND *DESGRACIA* BY JOHN M. COETZEE

Daniela Rosa María Pinto Meza
Universidad de Playa Ancha
pintomezadaniela@gmail.com

Resumen:

*Este escrito aborda el tópico de la representación teatral como articulación de un proceso constante de artificio y enmascaramiento socio-histórico e individual presente en las novelas *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee. Este planteamiento se realiza a través del análisis interpretativo de distintos pasajes contenidos en ambas obras, y la inclusión de otros escritos de los autores. Así, se observará una configuración otra de los roles y espacios descritos, por medio de los cuales se desarrolla una propuesta escritural que emerge desde el personaje/lector hacia un actor/espectador, cuyas presencias se desenvuelven siguiendo los códigos teatrales del montaje y la máscara como formas artificiosas de representación.*

Palabras clave: *identidad - representación teatral - artificio - enmascaramiento – sujeto*

Abstract:

*This writing addresses the topic of theatrical representation as an articulation of a constant process of artifice and socio-historical and individual masking present in the novels *El jardín de al lado* by José Donoso and *Desgracia* by John M. Coetzee. This approach is carried out through the interpretative analysis of different passages contained in both works, and the inclusion of other writings by the authors. So, another configuration of the roles and spaces described will be observed, through which a proposal is developed that emerges from the character/reader towards an actor/spectator, whose presences unfold following the theatrical codes of montage and the mask like artificial forms of representation.*

Keywords: *identity - theatrical representation - artifice - masking – subject*

Recibido: 04 de marzo de 2020

Aceptado: 10 de junio de 2020

Introducción

¿Qué elementos permiten distinguir y comparar los códigos teatrales presentes en las obras *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John Maxwell Coetzee en tanto artificio estético? Primeramente, la idea de que la literatura comparada, desde un matiz histórico e historiográfico, es *supranacional*, por cuanto trascienden territorios y

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

demarcaciones espaciales, estableciéndose como parte de una estética general. Lo que hace posible el estudio comparado de las obras aquí analizadas. En segundo lugar, la asimilación del proceso generativo de desconstrucción y construcción identitaria, en el que no se distingue el carácter *reflexivo, transitivo y auténtico* que comporta el uso del término en su sentido ontológico clásico. Implicando, para explicar este hecho, la utilización del artificio de la máscara como símil de múltiples identidades. Asimismo, el hecho de que la interacción con el teatro (fiestas de mascaradas, ditirambo, carnavales, entre otros) en tanto artificio, supone la convergencia de factores provenientes de la vida *en sociedad*, y por lo mismo, asociados a las prácticas cotidianas relacionadas con los *otros*. Aspectos culturales que consideran la adquisición de un lenguaje compartido por todos, y la manifestación de modos *existenciales* de alegorizar y metaforizar las vivencias a través del ejercicio artístico. Finalmente, la interpretación de la escritura de José Donoso y John Coetzee como alegorías de una modernidad en expansión.

En este sentido, las producciones escriturales de José Donoso (1924-1996) y el autor sudafricano, ganador del Premio Nobel, John Maxwell Coetzee (1940), vierten su interés sobre el vínculo existente entre sujetos, sociedades y espacios, atendiendo a aquellas problemáticas personales, histórico-políticas y culturales que experimentan los individuos en la contemporaneidad. Esta correspondencia temática permite efectuar el estudio comparado entre las novelas *Desgracia* de Coetzee (1999) y *El jardín de al lado*, de José Donoso, publicada en el año 1981, a través de la presencia artificiosa de una cultura teatral manifiesta en las creaciones de estos autores.

Así, es posible observar en una y otra obra que, mediante un constante proceso de autorreflexión y afianzamiento de prácticas (cotidianas, colectivas, urbanas, intelectuales, entre otras) realizadas por los personajes, estos autores logran explorar, describir y problematizar diversos tópicos relacionados con el exilio, la construcción y desconstrucción de subjetividades y una constante crítica a los procesos de naturalización social e histórico-político que experimentan los sujetos y las comunidades insertos en una modernidad en constante expansión. Esto finalmente se traduce en un problema identitario, que en el caso de estos escritores se plantea a través de los códigos de la teatralidad, como artificio de la construcción identitaria.

Para generar este estudio comparado, que une dos estéticas literarias distintas, se consideraron los planteamientos de René Wellek y Austin Warren en *Teoría literaria*, quienes señalan que la literatura en tanto disciplina no puede ser vista individualizada o segmentada sino más bien, entrecruzada e intertextualizada, ya que:

[...] importa entender la literatura como totalidad y perseguir el desenvolvimiento y evolución de la literatura sin tener en cuenta las distinciones lingüísticas. El gran argumento a favor del término “literatura comparada” o “general”, o simplemente “literatura” sin más, es la falsedad evidente de la idea de una literatura nacional concluida en sí misma. La literatura occidental, por lo menos, forma una unidad (61).

Esto no significa, en modo alguno, “[...] que se descuide el estudio de las diferentes literaturas nacionales” (64). Si asumimos lo anterior, comprendemos que determinados rasgos presentes en la narrativa *donosiana* pueden ser contrastados con ciertas creaciones extranjeras, como los escritos de John Coetzee.

Ahora bien, de la narrativa y cronística *donosiana*, en especial del texto escogido, se han escrito variados artículos y obras referenciales que apuntan principalmente a analizar temáticas como exilio/insilio (Rojo; Bernal; Costa; Barrientos). Presencia del enmascaramiento pensadas como técnica narrativa y reformulación de la noción de identidad (Cerda; Figueroa; Morales; Rojas), y estudios sobre ciudad desde sus crónicas urbanas (Ferrada; Trujillo). Sobre la idea de teatralidad, el estudio de Marina Gunsche, “Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de Campo* de José Donoso, nos acerca al problema de la definición identitaria, pero desde la visión de una de las obras más importantes del escritor chileno”. Cabe señalar el artículo “El jardín de las desgracias: crítica al campo intelectual en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de JM Coetzee”, de Óscar Rosales, quien asume para su análisis un estudio comparado de las mismas obras analizadas en este texto. Sin embargo, su propuesta se centra en “las tácticas represivas que despliega el Campo Literario para condicionar el ejercicio de la escritura a la influencia determinante de factores ajenos a los procesos creativos (Rosales 168).

Sobre el trabajo de Coetzee, en particular, sobre el título escogido en este artículo, existen varios *papers* y artículos sobre esta obra, así como comentarios en la prensa. Algunos ejemplos son “Realism, rape, and JM Coetzee’s *Disgrace*” (Cornwell), “JM Coetzee’s *Disgrace* and the Task of the Imagination” (Marais); “The Dog Man: Becoming

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

Animal in Coetzee’s” (Herron); y el artículo de Santiago Koval: “Tecnologías de castigo y suplicio en *Desgracia* de John M. Coetzee”. Por su parte, los comentarios periodísticos en los cuales se describe su producción literaria, acentúan ciertos rasgos de su escritura, como “[...] cuestionadores del apartheid durante la vigencia del régimen, y en los cuales no se edulcora la violencia, el bien y el mal nunca se encuentran en estado puro y la memoria, el deseo, la vejez y los secretos del oficio de narrar se desmenuzan con una prosa tan incisiva como elegante” (Garzón, s.p). Por lo mismo, a pesar del conjunto de referencias sobre los trabajos de José Donoso y John Coetzee, no existen trabajos académicos que analicen literaria y comparativamente la temática de la teatralidad como resultado de un proceso artificioso por medio del cual es posible reflexionar en torno a la construcción identitaria.

Aludiendo a una perspectiva teórica y dada la temática escogida, las nociones filosóficas de una dialéctica de la imagen unida al sentido histórico-moderno expuestos en los trabajos de Walter Benjamin en *El libro de los pasajes* y *El origen del drama barroco alemán* (ambos de 1928), sumado a los estudios de Jacques Rancière y William Bouwsma acerca de las artes y el teatro como una expresión social de cambio cultural, permitirán reconstruir una noción de actor-espectador y teatralidad en las novelas estudiadas. Así mismo, se utilizará la propuesta de Antonin Artaud sobre el *teatro de la crueldad*, desarrollado en su texto *El teatro y su doble* (1938), además de las aproximaciones a las nociones de modernidad y literatura tratadas por Bolívar Echeverría quien establece una reflexión crítica de *lo moderno* desde la óptica latinoamericana. Por último, los aportes teóricos de Leonidas Morales, Grinor Rojo y Dafne Solá acerca de la escritura de José Donoso y John M. Coetzee, responden al corpus teórico y referencial que cimentará el presente artículo.

En definitiva, este texto pretende responder a las interrogantes por la manera en el que los códigos teatrales, insertos en las novelas *El jardín de al lado* y *Desgracia*, posibilitan una interpretación *otra* acerca del problema de la identidad, además de establecer en qué sentido podemos relacionar la construcción artificiosa de identidad con los sesgos y rasgos distintivos de una modernidad histórico-cultural presente en los escritos de José Donoso y J. M. Coetzee, que exploran las consecuencias de los procesos colonizadores y dictatoriales, tanto en África como en Latinoamérica, respectivamente.

Las desgracias

A grandes rasgos, la octava novela de Coetzee, *Desgracia*, presenta como personaje principal a David Lurie, un profesor universitario que pierde su puesto tras haberse involucrado con Melanie Isaac, una de sus alumnas, abandona su cátedra, su departamento y la Ciudad del Cabo, para dirigirse al encuentro de su hija, Lucy, quien vive en el interior del país. En dicho lugar, serán víctimas de un asalto; ella será violada y él agredido. Producto de esto, ella quedará embarazada y tomará la decisión de no abortar. Su padre no comparte ni comprende esta decisión, regresando a la capital, para encontrarse con su departamento destruido y saqueado, luego de algunos encuentros con los personajes que motivaron su partida, regresará donde su hija, en donde retomará su contacto con Bew Shaw, una mujer que ha conocido en dicho entorno.

Por su parte, *El jardín de al lado* es una novela que busca representar algunas de las situaciones existenciales de los exiliados chilenos. Su protagonista, Julio Méndez, es un escritor chileno que viaja a Madrid junto a su esposa, Gloria. Se alojan en la residencia de un pintor amigo, Francisco Salvatierra, la cual colinda con una residencia lujosa, en cuyo jardín el protagonista se encandila con la juventud de la vida. Su proyecto personal es presentar una novela a la destacada agente literaria Núria Monclús, sin embargo, esta rechazará su creación. En el intertanto, un amigo de su hijo Patricio (Patrick) hurta uno de los cuadros de Salvatierra, originando una situación depresiva radical en Gloria. La novela tiene un giro interesante hacia el final, cuando se aprecia que lo relatado es parte de una obra escrita por Gloria. Ambas novelas exploran un abanico de situaciones y contextos por los que atraviesan los personajes, cuya marca principal es la *desgracia*, como una tara que marca la vida de estos y de sus cercanos.

En el caso del contexto histórico que se representa en la obra de Coetzee, este se basa en la dominación sufrida por la una parte importante de la población sudafricana, hacia principios del siglo XX, permitió la institucionalización de prácticas y políticas segregadoras y discriminatorias en torno a la raza y la cultura. Por lo mismo, esta política de segregación racial que duró casi 50 años y que estuvo vigente hasta la década de 1990, generó consecuencias nefastas en la calidad de vida de las poblaciones sudafricanas. Esto

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

deja como marca, por ejemplo, la violación y robo que sufre Lucy, la hija de David, cuya denuncia no se realiza, puesto que la hija entiende que esta es la desgracia, el precio que debe sufrir por permanecer en esas tierras y querer ser aceptada, porque “Es un riesgo poseer cualquier cosa: un coche, un par de zapatos, un paquete de tabaco. No hay suficiente para todos, no hay suficientes coches, zapatos, ni tabaco. Hay demasiada gente y muy pocas cosas” (Coetzee, *Desgracia* 125).

Sobre el contexto que se enuncia en el caso del autor chileno, se aprecia las implicancias sociales que significó el exilio para muchos intelectuales en la década de 1970 y posterior a ella, debido a la dictadura instaurada en el país. Al respecto Grinor Rojo señala:

El jardín de al lado nos ofrece un inventario *completo*, redondo, casi exhaustivo, diría yo, de las preferencias, las manías, las fobias, las angustias, los rencores y los terrores, los gustos y los disgustos, las malignidades infantiles y adultas, la esnobería, la cursilería, la hipocondría, las envidias, el clasismo y el racismo, la mala leche en definitiva, pero asimismo de algunas de las más sagaces intuiciones del escritor José Donoso, puesto éste en la para él incomodísima circunstancia de replantearse su vida y su práctica literaria *vis-à-vis* los desmanes de la dictadura que gobernó Chile a sangre y fuego a partir del 11 de septiembre de 1973 (113).

Desde el plano de la construcción de subjetividades, los personajes se transforman en enajenaciones de sí mismos, pierden el rumbo y se transforman, hasta cierto punto, en extraños. Esto permite la aparición de ciertos procesos de enmascaramientos que, a través de la ironía, la mentira, la inercia y, en algunos casos, la desesperación, permiten mantener el rumbo de la historia. Así, en *Desgracia* y *El jardín de al lado* se caracteriza, hasta cierto punto, la inercia cotidiana de los personajes, sus frustraciones constantes enlazadas al vaivén político e histórico en el cual se encuentran insertos. Asimismo, se exhiben parejas protagónicas (Julio, Gloria y David, Lucy) que van transformándose en el transcurso del relato, rupturizando y deconstruyendo la noción de identidad, además de proyectar una imagen distinta que los convierte en sujetos empoderados de una conflictiva situación existencial.

Ligado a lo expuesto, la crítica de John Coetzee apunta a aquellas estructuras sociales que han sido institucionalizadas en detrimento de las prácticas culturales propias de un país

o continente, proponiendo un primer acercamiento al problema de la identidad: el sentimiento de pérdida identitaria ocasionado por profundos (y sincréticos) procesos de colonización, entendida como: “Una relación de dominio entre colectivos, en las que las decisiones fundamentales sobre la forma de vida de los colonizados son tomadas y hechas cumplir por una minoría cultural diferente y poco dispuesta a la conciliación de amor coloniales que dan prioridad a sus intereses externos” (Osterhammel y Jansen 27).

De este modo, las enunciaciones presentes en las dos novelas, exploran y describen circunstancias que pueden ser interpretadas a través de alegorizaciones históricas y metaforizaciones que envuelven a los personajes y su circunstancia en una conflictiva trama (individual-social) donde la deconstrucción identitaria asume un papel preponderante. Por lo mismo, para Marina Gunsche “Este vínculo teatro narración se desarrolla en pasajes posteriores en los que el narrador apela al lector para que éste imagine un escenario como el espacio en el que se suceden los hechos narrativos” (102). Por ello, en este proceso, puede ser vista la incorporación de artificios que nos remiten a la identificación de códigos teatrales manifiestos en su ejercicio escritural.

Artificios teatrales: la universalidad del símbolo

Dentro de las problemáticas a las cuales se enfrentan los sujetos en las obras de John Coetzee y José Donoso se encuentra la ruptura modélica del “yo” como principio originario (*ontológico*) de una identidad con carácter unívoco, aunque siempre presente, pero de un modo soterrado. En este sentido, los sujetos se convierten en cuerpos cuyos rostros se reconfiguran permanentemente¹. Según Leonidas Morales en *De muertos y sobrevivientes: Narración chilena moderna*, el mayor aporte que ofrecen los trabajos del escritor chileno apuntan a reconocer la existencia de una identidad en constante transformación, cuyo rasgo distintivo es la utilización de múltiples máscaras que lo alejan de sí mismo deviniendo, por

¹ Cabe señalar que según la cosmovisión grecolatina y medieval, la identidad es entendida como un atributo ontológico (*tó ov, anima*) que relaciona –transitiva y reflexivamente– a todo ente consigo mismo. Por ello, los sujetos *a-priori* y *naturalmente* poseen un conjunto de propiedades que conforman su ser (*ὀψία*). Ahora bien, el teatro griego (*ditirambo*), con el uso de máscaras, decorados corporales, danzas y cantos, intentaría ocultar esta identidad mediante la interpretación de variados roles en un juego de representaciones donde se busca carnavalizar la realidad, aunque bajo ninguna perspectiva, eliminar la noción identitaria, dado su cariz esencial. Esto implica que el teatro, desde sus orígenes, ha utilizado una serie de elementos artificiosos con el fin de recrear aspectos sociales que no solo acercan actor y espectador a través de un código compartido con anterioridad: la cultura dramática, sino que también, permiten pensar la idea de construir la identidad. Claro está que desde el matiz de una representación o de un artificio.

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

ello, un sujeto que fluctúa entre enmascaramiento / desenmascaramiento. De esta manera, “no hay rostros, sino máscaras. Porque lo que el mito de la identidad naturalizaba como rostro no es más que una máscara” (Morales, *De muertos* 97). José Donoso comprende este hecho, no solo desde un prisma ficcional, sino también como un componente artístico, afirmando que: “El artista, el escritor, es un ser que continuamente experimenta consigo mismo. Nunca queda satisfecho con una experiencia, [debe] continuamente darle otro rostro, y transformarla en algo distinto. El yo de hoy no puede ser igual al yo de ayer” (Donoso, *Artículos* 219).

En el caso de J. M Coetzee, el problema de la identidad se encuentra arraigado a las nociones de historia, ética y memoria. Son estas prácticas institucionalizadas las que han afianzado los discursos deconstruidos en sus creaciones literarias. Las novelas pueden ser pensadas como una mascarada en la que cada personaje oculta su identidad. Respecto a esto, es importante establecer que a diferencia del disfraz, la máscara nunca viene determinada por la personalidad que la reviste, puesto que ésta ha sido cubierta por una variada gama de máscaras, lo que hace impensable hablar de una identidad unívoca. De ahí que no pueda la máscara ser revelación o expresión de una personalidad a través de su presencia inmediata, obligando a los enmascarados a descubrir sus máscaras una y otra vez en un proceso constante.

Siguiendo con el planteamiento de este artículo, en las obras se enfatizan las vicisitudes que enfrentan los sujetos insertos en una comunidad a la que no pertenecen (exiliados en España y colonos en Sudáfrica respectivamente), donde sus posiciones académicas arrastran consigo el peso impuesto por la comunidad intelectual y la esfera familiar se constituye disfuncional. Este sentimiento de no pertenencia –que conlleva al desarraigo– puede ser interpretado como consecuencia del curso histórico-social impulsado en la modernidad, y por el cual se erige un nuevo *ethos* cultural. Así, ambos autores subrayan los dilemas existenciales que enfrenta el hombre moderno (soledad, incomprensión, muerte, (des)identidad, desarraigo), abordándolos mediante el artificio de la teatralidad: “[...] espejito, no el espejito, responde invariablemente que mi pensamiento es confuso, mi sentir endeble, y que mi estilo envarado sirve solo para exponer; mi novela, en suma, es pésima” (Donoso 121). Y que en Coetzee se asocia a conflictos coloniales y poscoloniales producidos en gran medida, por los movimientos expansionistas liderados

por países europeos en *tiempos modernos* (como el *apartheid*): “[...] En otra época y en otro lugar, tal vez pudiera exponerse a la consideración de la comunidad, e incluso ser un asunto de interés público. Pero en esta época y en este lugar, no lo es. En un asunto mío y nada más que mío” (Donoso 142).

Estas problemáticas pueden visualizarse a través de la re-significación de espacios y diálogos que buscan identificarse con el artificio del lenguaje teatral, abriendo la posibilidad de pensar la dinámica existencial de la identidad/(des)identidad como exposición crítica de la modernidad y sus consecuencias. Es dable consignar que por artificio, el cronista chileno comprende toda creación estética ligada al desenvolvimiento de una conciencia artística: “[...] la conciencia estética de que todo arte es, en parte artificio: realizar esto, incorporar esta conciencia a la técnica y al contenido del arte, es crear una poética” (Ferrada 123). Lo que supone, por tanto, el procedimiento mediante el cual logro, a partir de lo real, construir *otro espacio* con características de *real* como acontece en el teatro, permitiendo penetrar al universo de la *pose*, en palabras de Leonidas Morales,² para percibir la estructura de las prácticas sociales subsumidas en la cultura teatral: “El novelista forja otro mundo con datos del mundo ‘real’, que aluda o contiene esencialmente una deformación de ese mundo ‘real’, y esa deformación es el quehacer artístico” (Cit. en Ferrada 121). Todo esto, conforma una estética de la recepción centrada en el rol del lector como espectador o del personaje en tanto actor, en un drama en el cual se cuestiona artificiosamente la realidad social. De modo que *lo real* –en el drama de Donoso y Coetzee– aparece como un consenso entre personaje/lector y actor/espectador que puede ser observado e interpretado dada nuestra configuración social como *agente* del mismo proceso dramático. Este aspecto teatral es importante en Donoso por cuanto el escritor se halla, al igual que sus ficciones, envuelto e imbuido en una cultura de la teatralidad que involucra todo acto de creación estética. Así, “La última noche de la obra teatral de un

² No obstante, a pesar de que la utilización de este concepto se aplica al estudio de los géneros referenciales en los *Diarios* de José Donoso, aporta un acercamiento considerable de la noción de artificio en las novelas de J. Coetzee, toda vez que el término abarca una “[...] estrategia para la construcción de verdad” (Morales, *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna* 243) que “[...] rige toda la producción narrativa” (243), logrando articular creaciones estéticas en una dinámica alegórica donde lo social sumado al rol del sujeto inserto en ella, son los matices característicos, como ocurre en las novelas *Esperando a los bárbaros* (1980) que retrata la vida de un viejo magistrado que ha sido destituido de su rol y llevado, por lo mismo, a experimentar la barbarie que implicaba ser un vagabundo, un bárbaro. O *Tierras de poniente* (2009) donde nuevamente la idea de colonización y postcolonización se trabajan desde un cariz alegórico a través de los ojos de un hombre de la tribu bóer.

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

novelista es una curiosa experiencia para el autor, distinta a terminar y publicar una novela. Son desgarros diferentes, y dados la fragilidad del autor teatral primerizo, el desgarró teatral, por inmediato y terminante es más estremecedor del desgarró puramente literario” (Donoso, *Artículos* 219).

Históricamente, y de acuerdo a William Bauwsma, el teatro durante el periodo renacentista varió considerablemente respecto a sus inicios³, probablemente por los conflictos tanto políticos como socio-culturales que occidente estaba experimentando. Sin embargo, un hecho acerca del teatro es considerable: respondió a una necesidad secular, artificiosa de placer, universalidad y expresión del yo:

Pero las obras de teatro proporcionan a menudo una clase de diversión más bien complicada. Mucha gente –por lo menos al cabo del tiempo y, sin lugar a dudas, en el Renacimiento– quería algo más que diversión o, por decirlo de otro modo, valoraban la diversión que se quedaba grabada en la memoria, que suscitaba simpatía y admiración, que inspiraba asombro y sorpresa, sin relación alguna con sus propias vidas, y que mostraba los más variados aspectos de la condición humana (180).

Es en este estado de cosas, las novelas de José Donoso y John M. Coetzee permiten comprender los procesos de enmascaramiento y desdoblamiento identitarios desde el artificio de la teatralidad. Esto, en tanto los personajes interpretan diversos papeles y recrean situaciones a lo largo de los relatos deviniendo actores, mientras que nosotros, en

³ Este fenómeno puede estar relacionado con la llegada del período Barroco en Europa. Si en el Renacimiento las consignas sugerían que el hombre –volcando hacia la actividad espiritual, física y mental donada bajo el alero de los ideales clásicos– era la *medida de todas las cosas*, a finales del siglo XVI, este vitalismo llevó al ser humano a experimentar una crítica condición existencial. La nueva máxima estaría representada –casi como un principio metafísico– por el famoso “*To be, or not to be*” enunciada por Hamlet en el contexto del teatro Isabelino. Según Walter Benjamin este teatro abrió la posibilidad de acercar el drama a la sociedad, además de utilizarlo como medio de expresión crítica, que a través de satirizaciones e ironías, representaba su realidad: “[...] Fue sobre todo el drama de Shakespeare el que, con su riqueza y con su libertad, oscureció, a los ojos de los escritores románticos, las tentativas alemanas de aquella misma época, cuya gravedad resultaba, además, extraña al teatro destinado a la representación. La naciente filología germánica, por su parte, miraba con recelo estas tentativas, en absoluto populares, propias de una clase de funcionarios cultivados” (*El origen del drama barroco alemán* 10). El sujeto, dentro de una vorágine de estados fluctuantes, contradictorios y bélicos, pierde el sentido estrambótico que lo caracterizaba. Esto conllevó al hecho de que la idea de identidad y autenticación, por tanto, entrara en crisis, presentándose compleja de vivenciar. El teatro vuelve a manifestarse, en el siguiente período histórico, proclamando el surgimiento de un nuevo sujeto, una nueva sociedad. En este sentido, “[...] el teatro barroco, llamado *fábrica* y *máquina ingeniosa*, tenía que satisfacer el gusto por la invención y por la resolución de las dificultades técnicas que planteaba la producción de los artificios necesarios para desarrollar efectos sorprendentes. Derrocadas las *ciencias ocultas* y la facultad de la imaginación activa renacentistas, la magia teatral pasó a depender de los *ingegni* y las máquinas del paraíso (la maquinaria) entendidas como instrumento da *diletto e meraviglia*” (Kriúkova 21).

tanto observadores, logramos entender las reglas del *juego* dramático. Por lo mismo, el que los registros teatrales sean parte de las técnicas narrativas utilizadas por ambos escritores, no es más importante que el hecho de que estas mismas técnicas sobrepasan la ficción narrativa para instalarse –en virtud de un código común– en la sociedad, como sucedería al mirarnos en un espejo. Desde donde escritor/personaje/lector, por una parte y, creador/actor/espectador, por otra, vivencian las dinámicas asociadas al teatro, evidencian sus rasgos y logran establecer las pautas para un juego de acercamiento y distanciamiento con el código teatral, cuya problemática esencial se vincula al posicionamiento del espectador. Un espectador/lector que, dentro de las novelas analizadas, supone una *actualización* constante de su rol como agente interpretativo.

Siguiendo esta afirmación, para Jacques Rancière el teatro debe ser concebido como espacio de “encuentro comunitario” mediante el cual la audiencia logra interiorizarse con su realidad. Este es el matiz que permite articular una teatralidad. Por ello, el teatro es un espacio de reflexión social, donde no existe distinción de espectador, puesto que su función (observar, interpretar, asimilar) trasciende los planos pragmáticos y contingentes del ser humano, instalándose en un marco referencial, donde el referente está determinado por la tríada actor/espectador/drama:

El espectador también actúa [...] Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésta debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado (19).

La propuesta de Rancière permite entender un rasgo distintivo de las producciones de los autores estudiados: el *acercamiento-alejamiento* entre el lector como espectador de la novela y el drama que se advierte en la escritura como artificio de una realidad ya ficcionalizada por los escritores. Lo anterior debido al hecho de que tanto *yo*, como el *otro* nos encontramos en una *tensa expectación* donde los lindes, a pesar de estar demarcados, se confunden al pensar el teatro y la teatralidad como representación de la realidad. El espectador (lector) es uno de los elementos que juega un rol fundamental tanto en Coetzee como en Donoso: “[...] En este instante, y no tiene ninguna duda, ella, Melanie, está

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

tratando de limpiarse de lo ocurrido, limpiarse de él. La ve abriendo el grifo de la bañera, la ve meterse en el agua con los ojos cerrados como los de una sonámbula. A él también le gustaría darse un baño” (Coetzee 36). Es posible apreciar aquí, cómo la imagen se despliega ante los ojos del lector/espectador quien, de alguna manera, *vivencia* la imagen propuesta.

El jardín de al lado presenta una metáfora acerca de las múltiples construcciones identitarias manifiestas en las relaciones que se establecen en el relato entre Julio Méndez y Gloria a través del artificio teatral, engañando, actuando, reconfigurando papeles, enmascarándose. A la sazón, Méndez es un profesor universitario y novelista chileno exiliado en España, junto a su esposa y su hijo Patricio (Patrick) en tiempos de dictadura militar. Este hecho, sumado a las evocaciones constantes que existen entre los espacios/escenarios que ocupan su mente: la casa Roma y el piso en Madrid, articulan su drama. Drama que aumenta su intensidad al visualizar a un escritor que desea finalizar *la gran novela del golpe* que lo posicionaría entre los nombres más importantes de la literatura del Boom, pero que no logra completar, hasta que su esposa decide (en un juego metaficcional) hacerlo por él.

Por su parte, *Desgracia* logra mediante el fracaso, el auto-engaño, el resentimiento, la incomprensión, la (des)identidad y la soledad que experimentan los personajes, encarnar la situación histórico-cultural en la que se desenvuelve una nación conquistada cuyos embistes aún son objeto de separaciones sociopolíticas. En este sentido, el artificio se encuentra en el modo de representar estos hitos utilizando la ficción narrativa (alegoría-teatro) para exponerlos. La obra de Coetzee retrata la vida de una Sudáfrica post-apartheid y que bajo los roles de Lucy y David Lurie (profesor universitario y escritor que, tras haberse conocido el escándalo de su relación con una de sus estudiantes, decide dimitir de sus funciones y alejarse de la ciudad) representan los dilemas de dos escenarios continentales distintos: América del Norte y Sudáfrica. Por tanto, el drama en ambas novelas se lleva a cabo en espacios distintos, aunque ligados por una modernidad que ha dejado a los protagonistas en una situación límite y laberíntica que no les permite escapar. Esta idea de una modernidad en curso permite acercarnos, en una primera instancia, al estudio de los textos analizados dado que es en este período de desarrollo histórico en el

que se entiende y explora la problemática identitaria expuesta por los escritores. Así, para Bolívar Echeverría la modernidad puede ser entendida como una:

[...] característica determinante de un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos –esa es su percepción– a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama *modernos* (Echeverría, *Un concepto* 1).

Las diversas percepciones escorzadas -que remiten a un sujeto *roto*- son descritas por Donoso y Coetzee, problematizando una noción de identidad diluida en distintos espacios y fragmentada por múltiples formas: “[...] Por vez primera prueba a qué sabe el hecho de ser un viejo, estar cansado hasta los huesos, no tener esperanzas, carecer de deseos, ser indiferente al futuro” (Coetzee 136). En relación a lo anterior, la modernidad aparece siendo uno de los ejes de observación de estos autores, por cuanto desde aquí la cultura y, con ella, el conjunto de dispositivos asociados al fenómeno de *lo cultural* se perciben, según el autor de *La modernidad en lo barroco*, como una experiencia límite. Una consecuente *crisis del yo*:

[...] Justamente es a través de la experiencia del desarraigo, que el intento de cultivar las viejas formas de la identidad es un invento vano; que todas ellas son formas provenientes de una situación irreplicable en que la validez de cada una dependía de la capacidad que demostraba su respectivo cosmos de enclaustrar su humanidad frente a la barbarie de los otros (Echeverría, *La modernidad* 158).

Ejemplo de esta fragmentación, discontinuidad y sentimiento de desarraigo del sujeto moderno, es el advenimiento del culto a la personalidad, donde lo importante ya no es el carnaval, la mascarada o los juegos, sino un íntimo proceso de autorreflexión que lleva a su culmen la experiencia humana. Celebraciones y cultos que comienzan en el renacimiento y se extienden hacia nuestra contemporaneidad⁴ y que, dentro de los planteamientos del

⁴ Esta celebración de la personalidad tiene sus orígenes en la aparición del ideal de artista renacentista y en una concepción igualmente idealista de la historia en la que se desenvuelven eventos asociados a estas personalidades. En la actualidad, ciertos autores y sus creaciones literarias están vinculados con el exacerbado culto a la personalidad donde la publicidad juega un papel importante. Ejemplo de esto, el fenómeno del *Boom* latinoamericano del cual fue parte José Donoso: “[...] En todo caso, el fenómeno de la publicidad no es vergonzoso: es algo muy de nuestro tiempo, y el deber de un escritor contemporáneo que tiene poder para hacerlo es justamente exigir esta publicidad [...]” (*Historia personal del Boom* 81). Siguiendo esta misma idea, Bouwsma sostiene que con el auge del teatro renacentista,

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

autor extranjero, formarían parte de un colonialismo expuesto en gran parte de las obras literarias del siglo XIX y XX⁵ por cuanto los nombres –Defoe o Elliot– y héroes incrustados en la historia universal inscriben los arquetipos sociales reconocido como universales.

Antonin Artaud, por su parte, propone que el desdoblamiento, la fragmentación y la construcción generativa de las identidades en los sujetos no deben ser solo representadas en el teatro sino que la tarea consiste en hacer del teatro el doble de la misma vida, puesto que a través de éste somos capaces de identificarnos nosotros mismos. Visión, que sin saberlo, acuñaron ciertos dramaturgos imbuidos en *su propia cultura dramática*:

[...] El teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, en la que los principios, como los delfines, una vez que han mostrado la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras [...] (74).

Siguiendo lo anterior, en Donoso existiría “[...] un narrador desestabilizado y cuyo sujeto fragmentado constatan el carácter construido de toda identidad y, que por tanto, intentan desenmascarar el orden anterior [...]” (Morales 2). Un ejemplo sobre el tema se aprecia en *El jardín de al lado* donde Julio y Gloria buscan huir de un presente sitiado, carcelario. Los otros se antojan enemigos y el espacio se vuelve asfixiante sin posibilidad

las personas pensaban que su misma vida era una obra dramática. Esta concepción se hizo personalista en el instante en que los monarcas adhieren a esta concepción teatral: “El desempeñar papeles, tanto entonces como ahora, era fundamental en la política, en la que la teatralidad de los gobernantes, su capacidad de proyectar ‘una imagen’ de autoridad y ejemplo de virtud [...]” (182).

⁵ En esta línea, J. Maxwell Coetzee en el conjunto de ensayos denominado *Costas extrañas* (2004) analiza, desde una perspectiva meta-literaria y crítica la conformación de un canon que transforma ciertas producciones literarias en objetos de renombre, pero que además, estimula la conformación de una visión social secularizada y occidentalizada, creadora de estereotipos y arquetipos socioculturales que, por el hecho de pertenecer a este campo cultural institucionalizado, se vuelven válidas desde una perspectiva político-social, recreando los cimientos ideológicos y literarios del colonialismo: “Robinson Crusoe es propaganda indisimulada de la difusión del poder mercantil británico en el Nuevo Mundo y del establecimiento de las nuevas colonias británicas. En cuanto a los pueblos nativos de las Américas y al obstáculo que representan, lo único que hay que decir es que Defoe elige representarlos como caníbales” (34). Asimismo, al hablar de autores como Emants, Nootboom, Rilke, Kafka, Amos Oz, Musil, Dostoievski, entre otros, el autor reflexiona acerca de la condición *apátrida*, de pliegue o límite de estos escritores, alegorizando el *collage* que significa la cultura híbrida en Ciudad del Cabo, en África o en cualquier país o continente *catalogado* como tercermundista.

de escape futuro, donde todo es experimentado según la óptica del pasado terrible y un presente complejo circunscrito en la rutina:

[...] ¿Pero... Y qué? Se iniciaba junio. Pese al coñac y al valium, Gloria y yo comenzábamos a disentir en todo como obertura a nuestras disputas cada vez más enconadas a medida que caían los días de julio y agosto, cargándonos de rencor para todo el año. Sin embargo, preferíamos el encierro de nuestro piso minúsculo para así no sumar al deterioro familiar el deterioro del ambiente [...] (Donoso, *El jardín* 12).

En *Desgracia*, al igual que en otras obras del autor, también puede ser observado un sujeto desestabilizado: David Lurie, cuya sexualidad aparece como el motor de una gregariedad momentánea y difusa (pero que además es una forma de escape a la rutina, igualmente carcelaria y presente), busca huir a través del uso de los cuerpos que se permite conquistar gracias a su situación de hombre divorciado y su posición académica. La huida en David se presenta, como en Julio, mediante el viaje psicológico (la ventana que da al jardín de al lado y el cuidado de los animales) y territorial (Sitges, Madrid y Marrakesh o Australia y Ciudad del Cabo). En fin, el tránsito hacia nuevas localizaciones posibilita el alejamiento de sí mismo pero a la vez, apertura el espacio autorreflexivo:

[...] Los jueves por la tarde coge el coche y va hasta Green Point. A las dos en punto toca el timbre de la puerta de Windsor Mansions, da su nombre y entra. En la puerta del número 113 lo está esperando Soraya [...] por una sesión de hora y media le paga cuatrocientos rands [...] Le gustaría pasar con ella una velada, tal vez incluso una noche entera. Pero no la mañana siguiente. Al momento en el que él se muestre frío, malhumorado, impaciente por estar a solas [...] (Coetzee, *Desgracia* 7-8).

En ambos personajes existe una idea de escape, una necesidad de transportarse, de evadir y enmascarar su vida y su entorno. En este sentido, no solo la huida cobra importancia, sino también los lugares creados y habitados para esto. Así, el espacio se torna relevante en cuanto a través de él se explicita, en muchos pasajes, el proceso de enmascaramiento que viven los personajes y el uso del set como artificio de perfección y orden: “En la quietud intacta del jardín despoblado que miramos desde la ventana de nuestro dormitorio, cada plata, cada flor, cada sendero, cada banco está seguro de su significado y de su sitio, pero sobre todo de pervivir” (Donoso 68). De esta manera, el

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

paisaje (escenografía) es un artificio más que utilizan los autores, convirtiéndose en un objeto dentro del montaje de la narración:

El escenario y la sala representaban un espacio común para la fiesta, y las plazas y las calles implantadas sobre los escenarios mostraban los proyectos urbanísticos tanto los realizados como aquellos que no habían podido ser llevados a cabo. El decorado teatral, un artificio y, al igual que la arquitectura, una construcción intelectual, aparecía como el fragmento de la ciudad, destacando el carácter transcendental que tenía el espacio urbano en el universo (Kriúkova 3).

Son los espacios (sets) los que se presentan como escenarios estables (la casa de Roma o la granja de Lucy) desde donde los lectores/espectadores logramos visualizar el contraste de las máscaras y el drama presentado, a saber, el drama del hombre moderno, puesto que “nada es lo que parece a primera vista [...] sin ficciones sociales no hay sociedad. Es locura de la primera clase -no de la segunda- tratar *seriamente* de destruir esas ficciones (Coetzee, *Contra la censura* 126-127). También es posible distinguir la utilización de los espacios como artificio teatral en la escena en que Julio –actor y espectador a la vez– se incorpora *lúcido* a observar el juego luminoso que desde el jardín contiguo se proyectan hacia su dormitorio, permitiendo recuperar ciertos sentidos que se hallaban dormidos en él, además de la posibilidad de desdoblarse junto a su espacio y reflexionar en torno a su vida. Entonces al visualizar el instante en que Julio está en su dormitorio, luego en la ventana observando el jardín junto al departamento de Madrid y finalmente cuando recuerda la casa de su madre moribunda, se advierte el cambio de escenografía que ha sido minuciosamente descrito por José Donoso. Asimismo, como en una composición de obra teatral, el montaje de diversas escenografías permite cambiar el escenario en el que se actuará, estableciendo la dinámica del tiempo (al percibir a transición y desplazamiento de los lugares), del contraste y del enmascaramiento de los personajes/actores que deben interpretar los múltiples papeles asignados:

Dentro de un momento, igual que en un allá y en un entonces, el vocabulario de madera anunciará los pasos de alguien trayéndome el desayuno. Adivino que igual que en ese allá y en ese entonces, a través del pentagrama de celosía, una luminosidad verde está hundiendo este dormitorio ajeno que el sueño de una noche hizo mío, en una quietud

subacuática donde mi conciencia puede flotar aún un rato más sin que nada la roce, porque faltan unos minutos para que los pasos de Pato hagan crujir en forma inconfundible el parquet: entrará a darme un beso en la frente y a pedirme dinero para el autobús –no, la micro– y para un helado (Donoso, *El jardín* 65).

En *Desgracia* las escenografías transitan rápidamente. En un primer momento David se halla en el dormitorio de Soraya, después en su casa, luego en una butaca del auditorio de estudiantes, finalmente, haciendo el amor en una clínica veterinaria. Puedo concebir así que cada set representaría una máscara espacial:

[...] Ahora habla por no callar, por disimular. ¡Basta! Le asquea el timbre de su propia voz [...] El auditorio del sindicato de estudiantes está a oscuras. Sin que nadie se fije en él, toma asiento en la última fila. Con la excepción de un hombre casi calvo, que lleva uniforme de bedel y que está unas cuantas filas más adelante, él es el único espectador [...] Él también debería largarse. Es un asunto escabroso estar así a oscuras, espionando a una muchacha (Coetzee, *Desgracia* 33-34).

Tanto el jardín aristócrata que abre la posibilidad de evocar el pasado en Julio (cargado con historia de familiares, exiliados, golpe militar, y la vida en Latinoamérica) como el hogar de Lucy que posibilita el desdoblamiento en David tras el ataque sufrido en la granja, donde la violación y posterior maternidad de la hija supone el clímax del relato (que también posee un cariz histórico), permiten reconocer las mutaciones de los personajes. Para Coetzee esto respondería a una hibridez cultural: “Lo hicieron con tanto odio, de una manera tan personal. Fue la historia la que habló a través de ellos -propone al fin-. Una historia llena de errores. Míralo de esta manera, puede que te ayude. Tal vez te pareciera algo personal, pero no lo fue. Fue algo heredado de los ancestros” (Coetzee, *Desgracia* 195). Según lo señalado, es posible establecer una aproximación a la idea de teatro en las novelas analizadas, toda vez que en los diálogos y escenas escogidas lo que existe es un desprendimiento de lo esencial, de lo unitario a través del montaje, que no solo contempla la disposición de los sets o escenografías sino también el posicionamiento de los actores y sus respectivos guiones. Esto puede distinguirse porque somos parte de la misma dinámica dramática. Verbigracia, el drama del padre e intelectual que desarrollan David y Julio, las implicancias sociales que poseen los papeles interpretados. El rol de aceptación y amargura

de Gloria y Lucy que durante el transcurso de la narración se vuelve revelador, produciendo un nuevo proceso de enmascaramiento que las vuelve protagonistas:

Anteriormente ha pasado con su hija temporadas muy cortas. Ahora comparte con ella su casa, su vida. Tiene que andar con mucho tiento, no sea que los viejos hábitos vuelvan a instalarse [...] Ensaya para la vejez, se dice de modo admonitorio. Ensaya para adaptarse y aprender a encajar entre los demás. Ensaya de cara al día en que tengas que irte al asilo (Coetzee, *Desgracia* 110).

De este modo, una estética de la creación literaria y artística teatral sintonizan entre sí construyendo sus montajes y diálogos. Mediante citas y partes distintas que pertenecen a múltiples voces y a través de las cuales se exhibe la yuxtaposición, muchas veces inconexa de elementos que solo encuentran una unidad en el “sujeto fragmentado”, configuran sus tramas Coetzee y Donoso. Siguiendo la tesis de Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes* (2005): “[...] sólo a través de la metamorfosis, entendida en el sentido extremo en que empleamos aquí el término, sería posible percibir lo que un ser humano es detrás de sus palabras; de ninguna otra manera podría captarse lo que de reserva vital hay en él” (Benjamín 358). Y, por lo mismo, los procesos constantes de desenmascaramiento y enmascaramiento que experimentan los personajes no son más que una nueva fragmentación moderna de caretas y disfraces desplegados en un juego donde la identidad permanece velada. Y a la que podemos acceder a través del lenguaje teatral.

El drama que debe vivenciar Julio se desenvuelve entre los recuerdos de su hogar natal sumado a un lugar que no es suyo -marcada esta *situacionalidad* por su papel de chileno exiliado- y que habita de una manera que no le pertenece. Desde aquí puede ser comprensible el comportamiento de Julio y de David. Por esto la desidia contra Gloria: “[...] Como si fuera fácil. Ella que no tiene el inclemente espejo que refleje hasta sus más insignificantes patas de gallo, sí, ella puede darse el lujo de ponerse la cara que quiera, distinta cada día si se le antoja” (Donoso, *El jardín* 121). O bien la idea de perseguir y envidiar al mendigo de Tánger en Marrakesh (“[...] Quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así no tener esperanza de nada ni temer nada, eliminar sobre todo ese temor al mandato de la historia de mi ser y mi cultura” (Donoso, *El jardín* 247)). También es comprensible, desde esta perspectiva, aquella *otredad* soterrada

manifiesta en Bijou y deseada por Julio: “[...] no era tan sexual mi atracción por Bijou, sino otra cosa, un deseo de apropiarme de su cuerpo, de ser él, de adjudicarme sus códigos y apetitos [...] mi deseo de que mi dolor fuera otro, otros que yo no conocía o había olvidado [...]” (Donoso, *El jardín* 87). O simplemente el anhelo de observar y anhelar la existencia de la rubia aristócrata o el guapo-feo: “[...] Y quisiera meterme dentro de él, ser él, tener la delgadez de la rubia (Donoso *El jardín* 109). Todo esto percibido como una *identidad del enmascaramiento*, del doble o del artificio de las máscaras, uno de los elementos utilizados en el teatro⁶: “[...] el anhelo es de pasar al otro lado del espejo, que ellos habitan, y donde, tal vez, el aire sea de una densidad que a uno le impida respirar” (Donoso, *El jardín* 109).

En David el proceso de construcción identitaria se relaciona con el sentido profundo que tiene el comprender los procesos de la vida. Un proceso que se vincula con el reconocimiento de su mismidad: “[...] está desamparado como una solterona, como un personaje de dibujos animados, como un misionero con su sotana y su salacot” (Donoso, *El jardín* 122), y con la incompreensión del *otro* que es su hija Lucy:

[...] No soy la persona que tú conoces [...] Esto es algo que no alcanzas a entender, y no sé qué más podría hacer para que lo entendieras. Es como si hubieras elegido estar en un rincón al que no llega la luz del sol. Se me ocurre que eres como uno de los tres chimpancés: el que se tapa los ojos con las manos [...] Tal vez sea eso lo que debo aprender a aceptar empezar de cero, sin nada de nada. Sin tarjetas, sin armas, sin tierras, sin derechos, sin dignidad (Coetzee, *Desgracia* 201-254).

⁶ Estas características asumidas por el personaje Julio Mendez pueden observarse en otras creaciones del autor chileno, conformando una constelación de personajes y espacios narrativos cuyo principio de cohesión es la utilización de múltiples identidades en una puesta en escena que se antoja teatral. En *El lugar sin límites* (1966), por ejemplo, la teatralidad se encuentra enmarcada en la figura de la Manuela, –travesti padre de la Japonesita– que, ataviado con su traje de bailarina española, danza en un escenario-burdel perdido en un pueblo sin luz que añora participar de los procesos de tecnologización y tecnificación moderna que los acerquen a la ciudad. Asimismo, en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) el Mudito, personaje que narra las historias acontecidas en la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba -el escenario-, expone (a través de su voz y sus diversas mutaciones identitarias como testigo, protagonista, sirviente) las complejas relaciones entre sus habitantes, donde lo que prima, al igual que en *Casa de campo*, son las pugnas y quiebres del ideal de poder representado por los patrones y la servidumbre. Por último, en *El Mocho* (1997) el drama se desarrolla como crítica al sistema de explotación de los trabajadores del carbón en Lota. Mediante el catalejo del Mocho con el que espía a Elba, el afiche “de pacotilla” que anuncia a la Bambina en el burdel, el circo y el temor a la dictadura, van constituyéndose e instaurándose los códigos teatrales que propone el cronista nacional. En definitiva, estos son solo algunos casos de las apariciones ante un público siempre deseoso de “ver” las diversas *puestas en escena* que propone José Donoso a través de su escritura.

Finalmente, en ambas novelas asistimos a una puesta en escena, un montaje que, vinculado a una mascarada de espacios y actores que permite vislumbrar los códigos del artificio teatral:

Está todo previsto de antemano de principio a fin. Del congreso entre los dos al menos él podrá decir que cumple con su deber. Sin pasión, pero también sin disgusto. De modo que al final Bev Shaw se sienta contenta consigo misma [...] Él aparta la manta a un lado y se pone en pie sin hacer ningún esfuerzo por ocultarse. Que su mirada abarque su ración de romeo, piensa él, que se detenga en sus hombros algo caídos y en sus flacas piernas (Coetzee, *Desgracia* 187-188).

Logrando, por último, identificar los papeles que tanto David y Lucy, y Julio y Gloria; cumplen en el drama social de la modernidad, donde las consecuencias del colonialismo, y de los procesos dictatoriales en Latinoamérica, son unas de sus manifestaciones político-sociales y culturales, bajo las cuales los personajes se ven envueltos, las subjetividades se descubren disociadas, incomunicadas y fragmentadas. Así, desde una perspectiva artificiosa, la cultura misma permitiría el vínculo entre observadores y actores al mantener, en constante tensión, la reflexión acerca de la identidad (colectiva e individual).

Reverencia final

En cada texto analizado –*Desgracia* y *El jardín de al lado*– convergen figuras que van transformándose, deviniendo mujeres y hombres distintos que mediante procesos de enmascaramiento, instalan un principio generador de identidades que les permite (des)adaptarse al medio, al escenario previsto para sus transformaciones. Esta trashumante actitud permite reconocer alguno de los rasgos socioculturales que nos ha donado la modernidad durante los últimos siglos: fragmentación, *otredad*, conquista y emplazamiento social de ciertas subjetividades. Elementos todos, que se disponen como los lados de un polígono aún más complejo cuyos vértices se tocan entre sí formando una red que tensa las relaciones entre sujetos y la sociedad a la que pertenecen, a saber: la noción del *yo*. De este modo, estas características son apreciadas en las novelas *El jardín de al lado* y *Desgracia*, dado la tesitura socio-histórica de su contexto de producción. Por un lado, en el primer caso, la precaria situación de desarraigo social que enfrentaron ciertas

familias durante el periodo de dictadura militar, bajo su condición de exiliados –que no solo involucró factores económicos, sino también aquellos vinculados a una cotidianidad extraña y extranjera–. Y que Grinor Rojo caracteriza como: “[...] una doble realidad insatisfactoria es la que ocupa el primer plano de esta novela de Donoso, en consecuencia, la realidad de una vida personal y social que se habría visto dislocada por el acontecer histórico, ya que se nos sugiere que ese acontecer histórico es el que impide que Méndez desarrolle su proyecto de vida y de arte como a él le gustaría” (121).

Por otra parte, Coetzee advierte la configuración de subjetividades *apátridas* que involucró el largo proceso de colonización llevado a cabo por países industrializados durante el siglo XIX –pero que datan su origen en los siglos XV y XVI– en su afán expansionista. Modelo político y simbólicamente violento que significó una simbiosis cultural con profundas implicancias históricas, y que determinó la híbrida naturaleza de los sujetos modernos en África: “La modernidad de la realidad colonial reside precisamente en la forma como ésta se desarrolla entre mundos y sistemas distintos [...]” (Solá 355). No obstante, a pesar de las dificultades de los sujetos insertos en esta “historia del margen”, las prácticas y discursos fueron naturalizados por la comunidad, implicando que: “el sentimiento de la identidad perdida sea una constante en la literatura de la postcolonialidad. Curiosamente, este aspecto de la mentalidad postcolonial afecta a todas las partes involucradas en el proceso colonialista [...]” (Solá 18). Por esto, *Desgracia* al desarrollar su trama en Sudáfrica, permite visualizar un espacio de crítica criolla-poscolonial donde los diálogos y escenas manifiestos en el relato, representarían los conflictos sociales que experimenta el país y/o el continente, a través del artificio del lenguaje teatral y la alegoría: (“[...] la sinceridad de cualquiera, incluida la nuestra, es una máscara para el interés personal” (Coetzee, *Contra la censura* 33)).

En este sentido, ambas novelas presentan una reflexión acerca de ciertos procesos histórico-culturales que se dan cita en la modernidad: colonización, hibridez, marginalidad, censura, entre otros. Es esta *modernidad*, subsumida bajo diversos discursos, caracterización y descripciones que aparecen bajo el rótulo del artificio teatral. Dentro de esta *novelización* reconocemos la figura distorsionada del sujeto moderno en su relación con los demás. Por lo mismo, la modernidad marca el derrotero social de los siglos XIX y XX –principalmente, aunque podría extenderse esta afirmación antes y después de el rango

Artículo. Daniela Pinto M. “Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee”.

concedido— mediante el uso de novedosas técnicas, tecnologías y modos de percibir, aprehender e interactuar con la realidad, como ocurre, por ejemplo, con la tecnificación de los recursos teatrales a finales del Renacimiento e inicios del Barroco (maquinación del teatro). Si consideramos algunas ideas de Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1990), existiría un instante en el cual estamos dentro-fuera del drama. Momento en el que actor y espectador (personaje-lector) se encontrarían interviniendo como *agentes* del “proceso” teatral. No como entidades distintas u originarias, sino más bien, como una “constelación” activa que participa del desarrollo pleno del acto dramático vinculado con la temporalidad histórica en el cual se desenvuelve la *modernidad barroca*, pero desde un matiz caduco, petrificado, que involucra la reformulación de la noción un *yo* único y originario (ideas): “[...] Por ‘origen’ no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar” (Benjamín 28). Esto dado por el hecho de que “[...] el tiempo dramático es un tiempo no colmado y sin embargo finito, tiempo no individual pero carente a la vez de universalidad histórica” (Benjamín *Drama y tragedia* 137) que se manifiesta a través del paso histórico.

Por su parte, el “observar” implica conectarnos con ciertos códigos simbólico de representación —el juego lingüístico de su ejercicio, por ejemplo— y, desde aquí, distinguir *mi* experiencia de aquella *otra* representada, aunque asumiéndola en tanto símil de modelamiento y constatación de prácticas sociales y culturales. Siendo posible, por esto, enunciar la existencia de una “cultura teatral” presente en las obras de los autores revisados. De esta manera, existe una “conciencia dramática”, porque igualmente existe conciencia de un *yo* creado —construido o diluido en un *nosotros*, pero no suprimido— como dispositivo social que articula el comportamiento, maneja las prácticas cotidianas y posibilita la idea del enmascaramiento identitario toda vez que se sugiere la utilización de máscaras con el fin de ocultar “un algo”. Esto permite la aparición del *doble* y el proceso de *desdoblamiento* (a los que se refiere Leonidas Morales) presente en las ficciones analizadas. Así, explicar la identificación social con lo representado (*θέατρον*) mediante el distanciamiento y acercamiento del *yo* de *lo otro*, permite comprender la idea de juego teatral. Un juego dramático que logra posicionar al sujeto como espectador, confundirse con un personaje o actor y experimentar la obra artística. Tanto Donoso como Coetzee, utilizan estos códigos del lenguaje teatral como artificio que posibilita el juego. Por medio de él, los autores

denuncian críticamente las situaciones sociales, políticas y culturales que, a su vez, observan. Por lo mismo son reconocible (observados) por el lector.

Bajo toda perspectiva señalada, los lectores representan el público que observa (lee) la representación teatral (la trama narrativa) que se muestra y exhibe. De forma que en ambas novelas, los narradores configuran expresamente sus relatos a modo de representación teatral, persuadiendo al lector/espectador del carácter verosímil y dramático de lo narrado, y logrando crear en el *otro* una conexión (alegórica, metafórica) con los eventos desenvueltos en la “realidad”. De suerte que la “captación de la ficción (lectura) y de la realidad (observación) será más rica, más certera, cuanto mayor sea la capacidad crítica del lector-observador” (Guntsche 114). En este caso, la genealogía del montaje remitiría, en ambas narrativas, al contexto estrictamente moderno, tanto del capitalismo como de la cultura de masas, alegorizando los procesos ineludibles de fragmentación y olvido (petrificación) que no solo experimentan los sujetos, sino también las sociedades y los espacios. Por ello, el montaje referiría a un procedimiento estético que los escritores utilizan para explorar, denunciar y exponer los acontecimientos enmarcados en una eminente transformación sociocultural donada por la modernidad. Por tanto, existiría teatralidad en *Desgracia* y *El jardín de al lado*, por cuanto estas ficciones (al igual que muchas otras de estos autores) remiten a una cultura teatral que, en tanto artificio, es visualizada como articulación de un proceso de enmascaramiento socio-histórico y personal.

REFERENCIAS

Álvarez, Ignacio. “Leonidas Morales. Novela chilena contemporánea”. *Anales de la Literatura Chilena* 5.5 (2004): 253-255.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Madrid: Editorial Edhasa, 1978.

Barrientos, Yasna Yilorm. “El exilio y el quiebre de la identidad nacional en *El jardín de al lado*, de José Donoso”. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 26-27 (2003): 42-45.

Bauwsma, William. *El otoño del Renacimiento*. Barcelona: Ediciones Crítica, 2001.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

_____. *Drama y tragedia. Ensayos VII*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

_____. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

Bernal, A. Alejandro. “La dictadura en el exilio: ‘El jardín de al lado’ de José Donoso”. *Inti*

Artículo. Daniela Pinto M. "Telón de fondo: la cultura teatral en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Desgracia* de John M. Coetzee".

21 (1985): 51-58.

Cerda, Carlos. *Donoso sin límites*. Santiago: Lom Ediciones, 1997.

Coetzee, John M. *Desgracia*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2012.

_____. *Esperando a los bárbaros*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2013.

_____. *Tierras de poniente*. Editorial Mondadori, 2009.

_____. *Contra la censura. Ensayo sobre la pasión de silenciar*. Barcelona: Editorial Debate, 2012.

_____. *Costas extrañas*. Barcelona: Editorial Debate, 2004.

Cornwell, Gareth. "Realism, rape, and JM Coetzee's Disgrace". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 43.4 (2002): 307-322.

Costa, Gustavo. "Ausencias en el exilio en la obra literaria 'El jardín de al lado' de José Donoso". *Revista de Literatura, História e Memória* 10.15 (2014): 101-109.

Donoso, José. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

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

_____. *Historia personal del "boom"*. Santiago: Alfaguara, 1998.

_____. *El lugar sin límites*. Santiago: Alfaguara, 2005.

_____. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Aguilar, 2008.

_____. *El Mocho*. Santiago: Aguilar, 1997.

Echeverría, Bolívar. "Un concepto de modernidad". *Revista Contrahistorias* 11(2008): 6-17.

Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Ediciones Era, 1998.

Ferrada, Héctor. "Articulación de una poética para la ciudad enmudecida en las crónicas de José Donoso". *Revista Chilena de Literatura* 87 (2014): 115-138.

Figuroa, Ana. "Subiendo una escalera hacia atrás: la construcción del sujeto otro en *El lugar sin límites* de José Donoso. El caso de la Japonesita". *Nomadías* 14 (2011): 141-156.

Herron, Tom. "The Dog Man: Becoming Animal in Coetzee's 'Disgrace'" *Twentieth Century Literature* 51.4 (2005): 467-490.

Gunsche, Marina. "Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de campo* de José Donoso. *Anales de la Literatura Chilena* 1 (2000): 101-116.

Garzón, Raquel "J. M. Coetzee y Paul Auster muestran sus cartas en Buenos Aires". *El País* [Madrid], 2 ago. 2015: s.p
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/28/actualidad/1398685404_440323.html

Koval, Santiago. "Tecnologías de castigo y suplicio en *Desgracia* de John M. Coetzee" en *Kubernética* Revista

(2006).<http://www.santiagokoval.com/documentos/articulos-academicos/tecnologias-de-castigo-y-suplicio-en-desgracia-de-john-m-coetzee.pdf>

Kriúkova, Helena S. “Del Renacimiento al Barroco. El guardián del tiempo detenido: Inigo Jones”. *Acotaciones: revista de investigación teatral* 14 (2005): 9-36.

Landa Rojas, Luis Enrique. *Procesos de enmascaramiento en la narrativa de José Donoso*. Tesis Universidad Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. Lima: PUCP, 2010

Marais, Mike. “JM Coetzee’s Disgrace and the Task of the Imagination”. *Journal of Modern Literature* 29.2 (2006): 75-93.

Marais, Mike. “The possibility of ethical action: JM Coetzee’s Disgrace”. *Scrutiny* 2 5.1 (2000): 57-63.

Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

_____. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago. Editorial Cuarto Propio, 2004.

_____. *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna*. Editorial Cuarto Propio, 2008.

_____. “Diario de José Donoso: de la pose y del doble”. *Revista Chilena de Literatura* 87. (2014): 235-253.

Osterhammel, Jürgen y Jan C. Jansen. *Colonialismo. Historias, formas, efectos*. Madrid: Siglo XXI, 2019.

Ranciere, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

Rosales Neira, Óscar. “El jardín de las desgracias: Crítica al campo intelectual en ‘El jardín de al lado’ de José Donoso y ‘Desgracia’ de JM Coetzee”. *Nueva Revista del Pacífico* 64. (2016): 168-198.

Rojo, Grinor. “Donoso conversa con Donoso sobre la posibilidad de escribir la ‘gran novela del golpe’: El jardín de al lado”. *Revista Chilena de Literatura* 83 (2013):113-135.

Solá, Dafne. *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*. Tesis Universitat Pompeu Fabra, 2006. Barcelona:UPF, 2006.

Trujillo, Carlos Alberto. “José Donoso: Entre ‘El retorno del nativo’ y ‘Vidas paralelas’”. *Revista Chilena de Literatura* 51 (1997): 131-137.

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1985.