

HACIA UNA NUEVA PERSPECTIVA DE EN ESTE LUGAR SAGRADO DE POLI DÉLANO

Dra. Mirian Pino

Universidad Nacional de Córdoba

INTRODUCCIÓN

Este estudio se propone abordar la novela de Poli Délano (1936) *En este lugar sagrado* (1977)¹ desde una doble perspectiva: la articulación de ésta con el grupo de los novísimos o postboom y la flexión particular que adquiere en Chile.

Por otra parte, el texto en cuestión presenta una serie de problemáticas genéricas que expresan la tensión estética entre géneros consagrados y espúreos. La operación llevada a cabo por el autor consiste en horadar por medio de la parodia los límites estancos entre ambos, pero también mostrar su concepción de la historia chilena.

La producción narrativa de Délano se remonta a la década de los '50 cuando su nombre aparece en la publicación *Cuentistas de la universidad* (1959), compilación realizada por Armando Cassígoli. La misma constituye la versión criolla de los novísimos.

En tal sentido, he considerado las modalidades narrativas de la generación a la que el autor pertenece, para luego trabajar la problemática de los géneros que expresa la novela.

¹ Todas las notas que realizaré en torno a esta novela siguen a la siguiente edición: *En este lugar sagrado*. Ed. Galinost, Santiago de Chile. 1986.

598771

CARACTERES GENERACIONALES DE LOS NOVÍSIMOS

Una de las preocupaciones capitales en la perspectiva historiográfica como metodología para abordar las literaturas latinoamericanas, la constituye la construcción de períodos históricos y las generaciones literarias. Desde las reflexiones de Antonio Cornejo Polar, Ana Pizarro, Ángel Rama² y otros, tanto los períodos como las generaciones han conformado mojonos problemáticos cuando llega el momento de considerar un autor e insertarlo en un período literario preciso. Una visión rígida de los cortes históricos no ayuda demasiado para comprender la escritura de un autor cuya labor se viene desarrollando desde hace unas cinco décadas.

Sin embargo, un primer acercamiento a las características literarias de los novísimos puede echar luces del porqué de ciertos motivos y temas en la obra de Délano; más aún es importante para comprender cierta sensibilidad y mentalidad de época, mancomunada en torno a la Revolución Cubana (1959) y luego al golpe de estado en Chile (1973). En tal sentido, el grupo apoyó la elección de Salvador Allende en 1970, y esta adhesión a la política de la Unidad Popular produjo, cuando el golpe, el destierro de la mayoría de sus miembros.

Antonio Skármeta³, quien integró las filas de los novísimos chilenos, define a esta generación a través de las siguientes características:

- a) Abarca los escritores nacidos alrededor de 1940.
- b) Son los primeros en el continente en enfrentarse con el auge de los medios audiovisuales.
- c) En cuanto a la preferencia temática, es posible visualizar ciertos motivos en torno a la ciudad, al amor y al erotismo.
- d) A nivel de discurso, manifiestan una inclinación hacia lo coloquial, un discurso oralizado con el fin de testimoniar lo real. El ámbito cotidiano es el espacio lírico desde donde se narra; esta configuración de mundo no es un aporte de esta generación en Chile, sino una herencia de la poética de Nicanor Parra.

² Los textos y autores a los que hago referencia son: *La literatura latinoamericana como proceso* (1985) de Ana Pizarro; *Panorama de la novela en América Latina 1920-1980* (1986) de Ángel Rama y *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), entre otros.

³ "Testimonio" en Revista "Hispanamérica", N° 28, p.24.

El humor es otro recurso discursivo común a los novísimos en el continente. Bajo la forma de parodia e ironía un autor como Jorge Ibarguengoitia se referirá a la revolución mexicana en su novela *Los relámpagos de agosto* (1975); el paraguayo Lincol Silva procederá de modo similar en su novela *General General* (1976). El quiebre del discurso lineal apunta a encontrar la coherencia en el ensamble de materiales y códigos diversos, organizados de manera aparentemente caótica, que conforman verdaderas unidades de sentido. Estos recursos se comprenden si se tiene en cuenta el auge de los medios masivos, cuya respuesta frente a éstos ha sido diversa, tal como se aprecia en las opiniones divergentes de autores como Antonio Skármeta en Chile o Juan José Saer en Argentina⁴.

- e) El punto de partida para la ficcionalización se ubica en la urbe con todas sus contradicciones. Así, los héroes son típicos hombres de ciudad. En el texto de Délano esta característica se complejiza por la presencia del género novela de desarrollo humano como elemento compositivo de la novela, y la hipercodificación de Santiago de Chile como espacio modelador de la conciencia individual y social del protagonista. En este sentido, el caso de los novísimos mexicanos es un buen ejemplo para plantear la importancia de la urbe. Con Gustavo Sainz y el grupo de “la nueva onda mexicana” se establece una ruptura en el sistema literario al incorporar al joven de la clase media urbana con su jerga callejera y la música pop, al imprimir humor al lenguaje. En Argentina autores como Manuel Puig y Osvaldo Soriano trabajarán una nueva narratividad a través de materiales como el folletín y la novela negra, respectivamente.
- f) En cuanto a los antecedentes literarios, mencionaré la literatura existencialista de Albert Camus y Jean Paul Sartre, la literatura estadounidense (Jack Kerouac, Scott Fitzgerald, William Golding, Truman Capote y otros), la literatura mexicana (Juan Rulfo), la literatura argentina (Julio Cortázar) y la literatura chilena (Pablo Neruda, Nicanor Parra).

⁴ Me refiero a las reflexiones de Saer en “Literatura y los nuevos lenguajes” en *América Latina en su literatura* (1986) Coord. de César Fernández Moreno. Pp. 301-316.

Skármeta define acertadamente a esta generación como “infrarreal en motivos y personajes, pop en actitud y realista lírica en su lenguaje”⁵. Estas características se articulan con la creciente popularización de la literatura que a su vez emerge de condiciones determinadas dentro del campo social y artístico.

El destierro producirá una literatura *menor*⁶ en un doble sentido:

- por la marginalidad política de sus autores,
- y porque la mayoría de los textos que conforman el corpus de literatura chilena de los novísimos, luego del golpe de estado, son el resultado de operaciones estéticas caracterizadas por horadar la centralidad de géneros consagrados.

Angel Rama⁷ sostiene que los autores en destierro deben enfrentarse a tres clases de público: el lector del país de origen, el nuevo que se origina en el país que lo recibe y la comunidad lectora de exiliados. En efecto, el caso chileno de los novísimos ofrece un rico campo de estudio para esta problemática. El circuito comunicativo, violentamente alterado por el golpe de estado, modificó la recepción de un conjunto de textos porque los lectores chilenos no accederán a los mismos sino hasta la segunda mitad de los ochenta. Esta situación se refleja en las investigaciones: citaré por caso las dificultades que emergen cuando se debe reunir el material o bien la importancia que adquiere la problemática de la traducción si se piensa que un texto como *No pasó nada* (1980) de Antonio Skármeta fue publicado por primera vez en alemán.

Otro aspecto importante que Rama desarrolla en *Panorama de la novela en América Latina* (1986) se refiere a la operación distanciadora que se registra en los textos de los autores novísimos, cuya experiencia del exilio les confirió una visión en perspectiva y un abandono del provincialismo. Esa tensión transcultural se tradujo en la convivencia de elementos propios de la cultura europea cuando los autores se emparentan con tendencias

⁵ Skármeta, Antonio. Ob. cit., p.54.

⁶ Sigo en la definición de “literatura menor” a Giles Deleuze y Felix Guattari en su texto *Kafka: por una literatura menor* (1978). Cap. 3 ¿Qué es una literatura menor? Pp. 28-44.

⁷ Angel Rama en *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1995), cap. “La riesgosa navegación del escritor exiliado”, pp. 235-250.

literarias más universales. Asimismo, este tipo de migración conduce a interrogarnos si los lugares de enunciación interfieren o modelan al escritor y al acto creador. Desde mi perspectiva sostengo que la diáspora no solo marcó biográfica y tematólogicamente a los novísimos, sino también a su proceso escriturario, a la forma de concebir el mundo y al modo de narrarlo.

LOS NOVÍSIMOS Y LA INTERPELACIÓN A LO REAL

Interpelar significa en un primer acercamiento a la literatura de los novísimos la estrecha relación entre ficción e historia. En tal sentido me planteo como interrogante el modo en que los textos contienen en su universo el rastro de la historia chilena que fue copresente. Así, las novelas funcionan como dispositivos intertextuales, ya que absorben ideologemas diseminados en la red del discurso social. Marc Angenot⁸ asegura que la literatura es el espacio de producción de las “angustias colectivas”.

Ante el carácter hegemónico del discurso autoritario, los autores elaboran determinadas estrategias. En este sentido, planteo la existencia de un contradiscurso no solo antagónico, sino también “no componible”, ya que esta literatura fue marginada, considerada “subversiva” por el régimen militar chileno.

De este modo, se observa que los textos contienen formas significantes (topos, motivos, mitemas, etc.) que se transformarán por necesidad del contexto en formantes intertextuales, canales a través de los cuales se expresa la relación entre ficción e historia. En tal sentido, el contexto/dictadura chilena no solo bordea externamente al texto sino que es susceptible de ser rastreado en su inmanencia. La función de los ideologemas es importante porque ellos dan cuenta de la circulación del contexto en el texto. En la novela *En este lugar sagrado* el ideologema de la dictadura se observa en el tratamiento del héroe y en un determinado uso del género novela de desarrollo humano. Asimismo, citaré a *Soñé que la nieve ardía* (1975) de Antonio Skármeta como ejemplo nodal de la apropiación del cancionero popular chileno y la entrevista periodística para la composición novelesca.

⁸ Marc Angenot en “Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social”. Revista “Texte”, Tr. De la cátedra de estética y crítica literaria, Universidad Nacional de Rosario (1986), N° 22. Pp. 9 y 10.

Luego del golpe de estado se registra, incluso, un corpus de producción infantil, destinada a niños y adolescentes con una impronta marcadamente contestataria. Estos textos contienen una multiplicidad de estrategias que van del ícono a la disposición gráfica, tendientes a expresar cuán violenta fue la dictadura. Vaya como ejemplo *No pasó nada* (1980) de Antonio Skármeta; *La rebelión de los conejos mágicos* (1987) de Ariel Dorfman y *La gorda de porcelana* (1987) de Isabel Allende.

Así, las producciones de los novísimos intertextualizan dialógicamente la represión política de la década del '70 en adelante. Relatos testimoniales como *La noche de Tlatelolco* (1971) de la autora mexicana Elena Poniatowska, o *Tejas verdes* (1974) del chileno Hernán Valdés, entre otros, se valen de sus respectivas experiencias o colocan en el centro de los textos a personajes de la vida real.

EN ESTE LUGAR SAGRADO (1977) DE POLI DÉLANO

Aquí, no en el asiento del tren donde escribo,
 donde tampoco acabo nunca de llegarme, menos
 en la pantalla en que corrijo y me escarbo
 de todo lo que estorba con ímpetus de toro cebado
 en símbolos, aburridos de éstas mis estrechas veredas.
 Dédalo (Sergio Infante)⁹

Este poema del exilio de Sergio Infante induce a pensar la figura literaria de Dédalo, ese laberinto espacial que la cultura de occidente ha re-citado en numerosas ocasiones. Desde Borges, en la literatura argentina, hasta, me atrevo a escribir, Déllano/Dédalo. En numerosos textos de postgolpe chileno, Santiago es un laberinto dictatorial, un megalugar al que se llega. Un espacio que traga, absorbe, en las pensiones de estudiantes, los sueños de un mundo mejor, los sueños de los jóvenes de las décadas pasadas. Dédalo/Déllano/Gabriel Canales/Santiago, saco sémico. Ir, regresar, dar vueltas veinte años de una historia individual y social.

Hoy, a inicios de un nuevo milenio, la capital chilena parece otro laberinto como Buenos Aires, México DF, San Pablo pero, si veinte años no es

⁹ En *Poetas chilenos en Escandinavia* (s/f), compilación realizada por Alfonso Freire. P.78.

nada, me pregunto ¿no hay salida? Si la respuesta es “no”, entonces, el mundo es un “dédalo” global, perversamente construido para ser padecido.

La novela se publicó sucesivamente en 1977 (México/Grijalbo), en 1984 (Cuba/Casa de Las Américas), en 1986 (Chile/Galinost). En 1999 editorial Grijalbo la reeditó en México.

La historia de Gabriel Canales que queda encerrado en un baño de un cine, la noche del 10 de setiembre de 1973, y revisa su vida durante tres días se constituye en la anécdota básica en torno a la cual se estructuran una serie de recursos que dan cuenta de la crisis del '73 y del período sucesivo.

El autor realiza un recorrido por la historia chilena tomando como punto de partida la elección de un narrador que también es protagonista de la historia. Gabriel Canales al revisar su vida desde un water-closet, se remonta a los años del segundo gobierno de Ibáñez, pasa por el gobierno de Alessandri, la presidencia de Frei, la presidencia de Allende hasta los primeros momentos de la dictadura. De modo tal que los acontecimientos históricos enmarcan e interfieren la vida del protagonista, al tiempo que le confieren verosimilitud a los hechos narrados. Cada etapa de la historia chilena ha dejado huellas en la memoria del narrador/protagonista, ellas son reconstruidas en un movimiento pendular de su memoria.

Así como Skármeta toma el título de su novela *Soñé que la nieve ardía* (1975) de una canción popular, Délano recurre al folklore de los *graffiti*. Pero la novela de Délano no es un relato tensionado entre el realismo y lo lírico, sino que el alma de la narración se ubica en una profunda mirada crítica emparentada, fuertemente, con la parodia y la ironía. Estos procedimientos devienen directamente de la lectura realizada por Canales de los escritos anónimos en las paredes del water-closet.

La ficción rica en recursos técnicos, diseminados a lo largo del texto, conserva su homogeneidad a través del relato de Gabriel Canales, quien cede, imaginariamente, la voz a otros personajes. Así, enunciado y enunciación se entremezclan constantemente porque la novela se reparte, en principio, en un arriba (lectura de los *graffiti* del baño), presente aparente del relato, y un abajo, configurado por veinte años de historia individual y social.

A medida que el relato avanza, ambos planos se “contaminan”, borrando sus límites precisos. En tal sentido, se observan ciertas estrategias discursivas como la constante apelación a un “Usted”, la carta que desde el water-closet Canales le escribe a su amigo de militancia Mamerto, los desplazamientos de la voz narrativa de un “yo” a un “tú” y a un “él”, la

multiplicidad de discursos como el periodístico, la técnica de montaje cinematográfico, las citas interdiscursivas como las letras de tango y los refranes populares. Todos estos recursos le confieren mayor objetividad a los hechos narrados, y constituyen, paulatinamente, un relato en el cual la novela de desarrollo humano se articula con el género autobiográfico. De modo que el extra-texto y el texto vital del protagonista constituyen una unidad indisoluble.

Desde el punto de vista de la composición novelesca, *En este lugar sagrado* se divide en cuatro partes. Ellas son:

- I Comienzo
- II Las otras embestidas del azar
- III Que veinte años no es nada
- IV Final

Esta disposición narrativa tiene un sentido circular, ya que desde el aparente presente el narrador protagonista señala dos *leit motiv* que otorgan sentido a lo narrado: la víbora que mata en Valdivia, fruto del azar, y el apelativo "Usted". Este proceso implica la conformación del lector en calidad de personaje de ficción. Al final de la novela, y luego de haber contado veinte años de su vida, el narrador sale de sus recuerdos y del water-closet, y se enfrenta a una nueva sociedad, repitiendo los motivos de los cuales partió. Las últimas acciones realizadas por Canales al salir de su "cative-rio" están relatadas en base a una acumulación caótica de futuros y verbos condicionales regidos por un pasado reciente. Expresa el narrador protagonista: "Así al menos lo hice yo"¹⁰, estableciendo una identificación entre sujeto de enunciado y de enunciación.

La novela de Délano es la historia de un fracaso individual y colectivo. No en vano Canales enmarca su vida en un tiempo de crisis signado por el advenimiento de la dictadura. En efecto, el final es iluminador porque el protagonista, con revólver en mano, sale a buscar una respuesta histórica. De este modo, el relato mantiene un diálogo constante con lo político social en base al suceder de un personaje con rasgos de antihéroe.

¹⁰ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p. 275.

CONFORMACIÓN DEL CONTRADISCURSO

Uno de los aspectos característicos de la narrativa de Poli Délano es la presencia del vitalismo, y la ausencia de Dios. Sus textos están marcados por un continuo afirmarse a través de la amistad, el amor, con un lenguaje coloquial que es significativo si se considera que el autor publicó en el exilio numerosos textos, entre ellos, *En este lugar sagrado*.

Señalo la importancia de este rasgo como medio de afirmar su chilenidad. Tal premisa es visible en sus primeras publicaciones en el exilio, luego el efecto transculturador influirá en su estilo al producirse una síntesis cuando adopta diversos mexicanismos en plena convivencia con lo chileno. Un ejemplo lo constituye *El hombre con la máscara de cuero* (1984).

El vitalismo delaniano cumple en la novela una función importante al engarzarse con lo político. En tal sentido, el texto es una profunda crítica y autocrítica del proceso histórico chileno de la década del '70. Asimismo, hay otra problemática que subyace como sustrato: su vinculación con el género novela de desarrollo humano cuyos antecedentes literarios lo constituyen *Vida del Lazarillo de Tormes* (1554) y *Periquillo Sarmiento* (1816), respectivamente.

Tal relación no es casual en la conformación del contradiscurso, ya que los textos citados constituyen visiones desde abajo que cuestionaron el sistema social desde la marginalidad de los protagonistas, el estamento de poder a través de una mirada irónica, con predominio del humor negro. Pero Délano toma géneros consagrados y los subvierte al insertar los *graffiti* como elementos constitutivos de los mismos.

Esta imbricación genérica no es arbitraria ya que ambas textualidades pertenecen a la familia de los *Bildungsroman*, en su vertiente novela de educación. La historia de Gabriel Canales es un gradual proceso de aprendizaje vital, social e ideológico y su escritura carecería de sentido si no se tiene en cuenta que su itinerario está atravesado por el espacio y la historia de Chile.

El protagonista es un antihéroe, un pícaro que sufre un doble proceso: degradación/conversión, pero estos dos términos adquieren sentido al vincularlos con el afianzamiento de su identidad en pleno contacto con Santiago, y el tiempo representado, es decir, veinte años de historia.

Tiempo y espacio no funcionan como telón de fondo, sino como modeladores de una conciencia que critica e ironiza el pasado reciente. De allí que la capital no es solo un espacio, sino que funciona como personaje.

El tiempo personal, existencial y anímico de Canales corre paralelo e interferido por el tiempo histórico. Así, se asiste a un proceso de animización a lo largo de todo el relato; vaya como ejemplo: "Que Santiago vibre durante años y día y noche, se agite y descanse, crezca a nuestra vista siempre sorprendida, que coma, que trague, que cobre sus víctimas. (...)">¹¹. En el espacio capitalino es posible leer la historia, y la huella de ésta es visible en las ideas y la memoria de Canales.

Délano deconstruye lo real a través de un protagonista escindido entre el mandato familiar (microsistema social) y la ausencia de un proyecto individual coherente. Pero esta doble configuración encuentra su síntesis superadora en tanto que este sujeto recorrerá un largo camino de afirmación de su identidad individual y colectiva, truncada por el golpe de estado de 1973. Es en este aspecto que planteo el sentido de la ficción como la historia de una derrota.

FUNCIÓN DE LA CRONOTOPÍA

El producto del azar provoca que Canales permanezca encerrado en el baño de un cine céntrico; comió porotos, comienza a tener diarrea y transcurre tres días encerrado durante los cuales reflexiona acerca de su vida. Al salir, Chile no será el mismo, se produjo el temido golpe de estado. La novela concluye cuando el protagonista sale en busca de Teresa, su esposa, presa en el Estadio Nacional.

La capacidad de recordar será el punto de partida de la narración; el water-closet, asfixiante y grotesco, conduce a un ámbito mayor, Chile. Gabriel Canales organiza sus recuerdos en base a la relación con ese macroespacio conformando una unidad indisoluble en su memoria. Chile se configura a través de una partición dicotómica entre Valdivia, espacio idílico, de resguardo familiar frente a Santiago concebido como una megalópolis.

El lector empírico conoce la historia narrada a través de una doble operación lectorial: la de Canales que lee los graffiti, pero además la lectura de lo que éste le escribe en papel higiénico a su amigo Mamerto.

La extensión temporal es también mayor, veinte años. Así, los *raccontos* y *flash back* otorgan sentido a las partes en que se divide la novela:

¹¹ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p. 21.

El primer capítulo, “Comienzo”, abarca el período de su llegada a Santiago desde Valdivia. Corresponde a la segunda presidencia de Ibáñez y luego de Alessandri.

El segundo capítulo, “Las otras embestidas del azar”, abarca el período en que Canales conoce a Teresa, ingresa al partido comunista y se afianza en el camino de una toma de conciencia individual y política. Corresponde al triunfo de Frei en 1964 y a la derrota de la izquierda.

El tercer capítulo, “Que veinte años no es nada”, narra el encuentro de Juan Pablo y Julián, luego de veinte años. Corresponde al gobierno de Salvador Allende.

El último capítulo, “Final”, marca el regreso al presente desde donde narró su vida; enunciado y enunciación se identifican. Ambos planos, regidos por el indefinido, se constituyen en estrategias textuales que aluden a un no cambio en la historia chilena.

PROBLEMÁTICA DE LA IDENTIDAD. SU ORGANIZACIÓN

La importancia del tema de la identidad se observa en la composición del texto, ya que el primer capítulo y parte del segundo corresponden al proceso de degradación del protagonista, mientras que el resto abarca la etapa de conversión en la cual el rol de la mujer es fundamental. Tal problemática es considerada en relación con la riqueza que el propio género brinda en el sentido que en la novela de desarrollo humano, el espacio y el tiempo modelan la conciencia del protagonista. Pero el material histórico copresente a la voz enunciativa, y perteneciente al extratexto, es fundamental porque el abrupto corte con el afuera, producto del encierro, provoca que la oscilación de su memoria alterne en momentos nodales. En este procedimiento la problemática del doble no es ajena.

El lector asiste a fragmentos de relatos magistrales cuando puede advertir que el paso del tiempo está demarcado por el rostro con una barba en lento crecimiento y en la acción de subirse y bajarse los pantalones. Relato especular y auditivo, hecho de mirada y oído, los ruidos de los disparos de la calle que el protagonista confunde con una película, reponen, devuelven la imagen de un lector que queda asombrado ante el rostro de Canales. El mismo protagonista se erige así en un “grafitero”, lee y escribe términos procaces y esa “vulgaridad” lo conecta con su historia y su entorno.

El texto gira en torno a una secuenciación coherente, ya que la multiplicidad de estrategias no entorpece el curso lineal de la diégesis. La novela

es una reconstrucción memorística y como tal en ese acto coligan diversos recursos, especialmente aquellos relacionados con el tiempo: cortes abruptos en su recuerdo, superposición de imágenes, importancia de lo soñado, confluencias de voces pasadas y presentes, que el protagonista desea presentizar como la de Teresa, etc.

El primer capítulo contiene una introducción, "Mira qué linda se ve la selva", más seis subcapítulos. El eje estructural y semántico que organiza esta parte es la intertextualidad, ya que el discurso de Canales absorbe lo que lee en las paredes del water-closet. En tal sentido, hay una constante que recorre el relato: la "degradación" del discurso literario al incorporar los garabatos de los *graffiti* que vinculan lo literario y lo visual. Escritura en la pared, manifestación en primer lugar popular y ciudadana, rasgo que vincula la noción de texto como parodia y, por esto, con lo verosímil. Ese discurso es una forma de observar corrosivamente la solemnidad y la aspezeza no solo del extratexto, sino también de la literatura consagrada.

Délano se anticipa en una decena de años a las reflexiones en torno a los denominados "poderes oblicuos" como los denomina Néstor García Canclini¹². Por mi parte, considero a los *graffiti* un antecedente importante de la creciente popularización, iniciada en los '60, y no como rasgos postmodernos. Es indudable que esos textos producen, en la novela, un rotundo quiebre de compartimentos estancos que dividen culturas altas y bajas, sin ningún tipo de relación. De allí la importancia que posee la coloquialidad, el uso de la lengua oral que llega al "chascarrillo" humorístico sobre la estructura de géneros "clásicos" o canónicos.

El protagonista invoca su capacidad de recordar desde su llegada a Santiago. De modo que los subcapítulos hacen referencia al proceso de degradación del provinciano. Canales es envuelto en una serie de circunstancias que dan cuenta de esta problemática: relación triangular: Gabriel-Claudia-Mariela, o bien, Gabriel-Mariela-Julián; su profesión de gigoló; la mentira conferida a su familia y su indiferencia con respecto a los problemas sociales, aún cuando, por contacto con sus amigos de pensión, Juan Pablo y Julián, haya comenzado a leer los periódicos: "y entonces también pensé

¹² El texto de García Canclini al que hago referencia es *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (1994). Ver cap. VII "Culturas híbridas, poderes oblicuos". P.263.

que nunca más dejaría de leer los diarios y me propuse solicitar un examen de admisión a este planeta”¹³.

Todas las acciones, en un primer momento, están signadas por el fracaso: afectivo (Mariela no le corresponde), social (mentira a su familia), intelectual (fracasó al intentar ingresar a leyes) y político (indiferencia hacia los problemas sociales).

Pero no todo es negativo en el protagonista. Délano crea un antihéroe que cultiva el valor de la amistad. Y esto no es un rasgo superficial, sino que opera como detonante para la evolución de su criatura de ficción. No es casual el dialogismo del texto, producido por el llamado del protagonista de voces que presentan la historia chilena desde diferentes perspectivas; tal es el caso de la conversación entre Juan Pablo y Julián, veinte años después de haber vivido una historia en común.

La derrota y el erotismo conducen al conocimiento del comportamiento de las diferentes capas sociales. La presencia de la mujer abrirá las puertas para conocer la burguesía (Claudia o las mujeres que lo contratan como amante junto con el Pije Cáceres), o bien hacia el conjunto de personajes con profunda participación social (Teresa-Juan Pablo-Mamerto). Asimismo, en la reconstrucción del pasado de Canales emerge, fuertemente, la pensión porque es el punto de reunión, el primer encuentro con los otros personajes. Espacio transicional, popular e identitario en la medida que allí encuentra los motivos afectivos y políticos para seguir permaneciendo en la capital.

El segundo capítulo es variado en la utilización de estrategias narrativas que apuntan a dar forma plena a su toma de conciencia. Para ello, el autor elige un mecanismo de larga tradición literaria: el recurso del doble, la máscara. Frente al espejo, Canales mantiene una conversación con su álgter ego que lo increpa acerca de su conducta: “Y comienzo a retroceder, pero Gabriel no se aleja hacia el fondo del espejo sino que me sigue, avanza amenazante hacia mí, como dispuesto a estrangularme. (...)”¹⁴. La continua alusión a la figura femenina es importante porque Teresa es quien termina de concientizarlo.

¹³ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p.80.

¹⁴ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p.138.

Gabriel escribe una ficción a su amigo Mamerto, "Te escribo para fijar algunas imágenes en el tiempo, (...)">¹⁵, de modo que partes de los subcapítulos siete, nueve, once, trece, catorce y quince conforman el contenido de la misma. Y se erigen como medio para que el lector empírico complete el tramo de la historia del protagonista. Así, conocemos la muerte del nazi Don Alex, su huida de Valdivia, la no concreción de su casamiento con Claudia, su experiencia en el Pedagógico (relación con sus compañeros Mamerto, Ingrid, Verónica Lake, el profesor Salinas, el Gordo Lucas) y su relación con Teresa. Es en el water-closet donde el protagonista escribe sus memorias, esa autobiografía en un papel "higiénico", para la limpieza de sus responsabilidades como actor social a través de esta catarsis epistolar y grafitera.

Al recurrir a elementos autobiográficos en *En este lugar sagrado* se establece un doble pacto con el lector: novelesco y autobiográfico. Entrada doble que deviene de la estructura novelesca en caja china, complejizada más aún porque los *graffiti* reenvían a ese doble estatuto. Si bien no hay identificación entre el autor real, el narrador y el protagonista, elemento esencial del género autobiográfico, el sujeto enunciador pautado en la persona gramatical del "yo"/ Gabriel Canales es a su vez el autor de la epístola a Mamerto. Asimismo, el *graffiti* principal contiene el título de la novela, y constituye el epígrafe que la precede.

La tendencia a la verosimilitud provoca el desplazamiento de la primera persona a la tercera con el fin de conferirle mayor objetividad a los hechos narrados. "Mientras espera Gabriel Canales, mientras decide si abordará o no a su tío piensa y también recoge piedrecitas. (...)">¹⁶, o bien cede la narración a diferentes personajes como a Teresa, Juan Pablo, Julián, etc., incorpora códigos extraliterarios como la entrevista borrando los límites entre enunciado y enunciación.

El enunciado es un tríptico formado por yo-tú-él, que desde diversas perspectivas ausculta las causas personales: el "yo" que narra su itinerario vital a un "tú" que lo increpa y un "él" que observa la historia del mismo/otro como una representación desde fuera. Estructura centrífuga, multiplicativa como las voces que enuncian en otro texto capital del Chile

¹⁵ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p.144.

¹⁶ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p. 183.

intertextualidad que se manifiesta no solo en la convivencia de citas o alusiones en el discurso, sino también como ya anticipé, a través de la parodia¹⁹.

En efecto, la novela de Délano es una parodia del héroe convencional a través del cual se ejerce una mordaz crítica a la sociedad. Por otra parte, se emparenta con la ironía en la medida en que el protagonista conforma su historia como fruto del azar. De este modo, se inicia y concluye la obra. La misma reafirma lo real al remitir constantemente a él, y en tal procedimiento se percibe el absurdo del destino; Gabriel Canales recurre a frases que el lector percibe como irónicas, "(...) érase una vez un lobito bueno al que maltrataban todos los corderos, (...) "²⁰, o bien apela al lector para postular lo que puede llegar a sucederle si se queda encerrado en un baño.

El narrador juega con esta relación al punto que los destinatarios "Usted", "Mamerto", "amiguito", se convierten en personajes de la ficción ya que sin ellos ésta carecería de sentido. Además son estrategias que apuntan a reconstruir los lazos con el lector empírico obturados por el exilio.

La ironía se apodera de la estructura significativa, el protagonista organiza su historia emparentándola con la forma de las narraciones infantiles. El comienzo, que opera como introducción, se cierra con "Porque érase una vez, en un remoto día, un joven provinciano que llegó a Santiago"²¹, o bien "Todas estas cosas había una vez cuando yo soñaba el mundo al revés"²², o "siempre entre mierda y mierda que colorín colorado, es apenas esta parte del cuento lo que se ha acabado"²³.

Este caos aparente es clarificable a la luz de considerar el texto como parodia de otro. Así, el relato oscila entre el pasado reciente, el encierro en el water-closet, y un pasado más lejano. La ficción se intercalará en la diégesis como forma de aludir a un no cambio entre el momento que relata, y su propia historia. Ahora bien, esta estilización subvierte el sentido del

¹⁹ De los diferentes estudios en torno a la parodia he considerado a Julia Kristeva, quien la clasifica como "enunciado ambivalente" en *El texto de la novela*, p. 132. Gérard Genette la considera una imitación con función ridiculizadora. En *Palimpsestos* (1989). P.31.

²⁰ *En este lugar sagrado*. Ob.cit., p. 272.

²¹ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p. 21.

²² *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p. 275.

²³ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p. 134.

acontecer colectivo, el texto/tejido social parodiado introduce otra instancia importantísima porque la contraversión con respecto al discurso oficial, se organiza desde allí y desde un “todos estamos implicados”.

En el tercer capítulo, el protagonista se remonta a un pasado cercano. El encuentro que Juan Pablo mantiene con Julián ilumina el sentido del enunciado del capítulo, “Que veinte años no es nada”, letra de un conocido tango. Éste se convierte en punto de partida para reflexionar acerca de la crisis política durante el gobierno de Allende.

Lo que el autor cuestiona, a través del discurso de los personajes, es la renuncia al compromiso político de Julián, frente a la coherencia de Juan Pablo. Al contraponer estas dos figuras da a conocer las consecuencias del aburguesamiento y el descompromiso social.

La ironía que se desprende de introducir en la textualidad a un supuesto narrador en tercera persona que cuenta la biografía familiar de Julián en base a la enumeración de las actividades de sus hijos, hace que el discurso devenga en un mordaz cuestionamiento a la burguesía y al estamento del poder: “Y Juan Pablo en un rincón de la sala, (...), sigue contándole a Gabriel Canales de qué manera Julián se ha llegado a transformar en un pobre ave acabronado y cínico, de qué manera la vida da vueltas y vueltas a la gente (...)”²⁴

Estos ejemplos son asimilables a la ironía verbal, ya que el significado literal de los sintagmas podrían interpretarse y construir una lectura irónica alternativa “que concuerde con la “vaisemblance” que está construyendo el texto”²⁵. Asimismo, he de aclarar que el texto dificulta la relación diferencial entre parodia e ironía porque los enunciados están envueltos, en virtud del principio dialógico, en capas en las cuales resuenan las voces sociales. Pero dicho principio es violentado porque la escritura de Gabriel Canales puede ser leída como profundamente sarcástica y risible; la parodia es en tal sentido, la ironía en acción, de puesta en acto de una “falta de respeto” a la literatura canónica, a novela de desarrollo humano, al matiz fuertemente autobiográfico del soliloquio escritural del protagonista, a los relatos infantiles y a la historia oficial.

²⁴ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p. 260.

²⁵ Culler, Jonathan: *Poética y estructuralismo* (1975). P. 200.

Así, el discurso "rebajado" por la abundancia de palabras procaces implica una desviación con respecto a la norma literaria; Canales repite los *graffiti* a medida que los lee en la pared y éstos se constituyen en formas sentido destinados a deconstruir otro texto/ lo real desde el grotesco. Lector de *graffiti*, autor de un texto autobiográfico en papel higiénico y de epístolas en un espacio alejado del medio ambiente pensable para este personaje, devenido en escritor de un "texto clásico", mientras en el afuera explota a pedazos la sociedad chilena y un proyecto histórico.

Parodia y autoparodia, lo real y el azar en la vida de Gabriel Canales restituyen el sentido absurdo, de broma cruel que significa quedarse encerrado, con los pantalones abajo, el día anterior al golpe de estado. De este modo, Délano arremete contra los "héroes", al colocar como sujeto de la ficción a un pícaro cínico pero realista, al tiempo que los *graffiti* y su lectura constituyen una burla a la historia individual y social. En el acto de memoria de Canales, su re-construcción escritural, hay espacio para un proyecto utópico, de una sociedad mejor, truncado por el golpe.

CONCLUSIÓN

Las visiones alternativas que se desprenden de la lectura del texto, configuran su carácter polifónico. Teresa da a conocer a un esposo que no ha entregado totalmente su capacidad militante para los difíciles tiempos que les tocó vivir: "(...).Decirte, por ejemplo, que si las cosas andan mal se debe a que cada uno de nosotros, cada uno de los cientos de miles que somos, no da todo lo que puede, no se revienta para sacar esto adelante. Reconocer que a veces prefieres pasar los domingos entre blanco y almejas en vez de ir a los trabajos comunitarios (...)”²⁶. Pero es Canales quien cede, imaginariamente, la palabra a los otros personajes con el fin de mostrar la complejidad de los militantes izquierdistas de la década del '70.

De allí infiero que *En este lugar sagrado* hace referencia por lo menos a tres "golpes de estado": a la dictadura de Pinochet, al statu quo de algunos militantes de izquierda en los que Canales se ve reflejado, y a la inercia de lectores poco atentos. En tal sentido, la novela es un espejo cóncavo a través del cual el protagonista puede contemplarse e invitar al lector que asuma el compromiso de participar en el devenir histórico.

²⁶ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p.197.

La elección de este tipo de personaje no es casual en un autor que integra la Generación del '60, ya que Canales revitaliza las características esenciales de la misma como lo es su participación política, la presencia del erotismo con todas sus variantes, el discurso coloquial, el humor y la importancia que adquiere el espacio urbano en calidad de personaje. En tal sentido, el texto se articula con el género novela de desarrollo humano cuyo punto cúlmine se ubica en la última acción de Canales, la que se cuenta en la diégesis, es decir, tomar el revólver y partir, pero también en el propio acto de enunciación: tomar la pluma y re-construir su historia individual y la historia chilena que lo ha construido paulatinamente: hacer su autobiografía de aprendizaje y una socio/biografía de esa Dédalo latinoamericana, y ... ¿Délano?

BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, Marc. "Intertextualidad-Interdiscursividad-Discurso social" en *Texte*. Traducción de la cátedra de Teoría y Crítica II. Escuela de Letras. Universidad Nacional de Rosario. Argentina, 1986.
- AAVV. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Suplementos *Anthropos*. N°29. España. 1991.
- Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Cassigoli, Armando. *Cuentistas de la universidad*. Chile. Editorial Universitaria, 1959.
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Perú. Editorial CEP, 1989.
- Culler, Jonathan. *Poética y estructuralismo*. España. Editorial Alianza, 1971.
- Délano, Poli. *En este lugar sagrado*. Chile. Editorial Galinost, 1986.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. México. Editorial Era, 1978.
- Fernández Moreno, César (comp.). *América Latina en su literatura*. México. Editorial Siglo XXI/UNESCO, 1986. 10° ed.
- Freire, Alfonso (comp.). *Poetas chilenos en Escandinavia*. Chile. Editorial Dolmen, S/F.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Editorial Grijalbo, 1994.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. España. Editorial Taurus, 1988.
- Kristeva, Julia. *La revolución del lenguaje poético*. Francia. Editorial Seuil, 1974.
- . *El texto de la novela*. España. Editorial Lumen, 1982.
- Pizarro, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires. Editorial EUDEBA, 1985.
- . *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Chile. Editorial de la Universidad de Santiago, 1994.

Rama, Angel. *La novela en América Latina. Panorama 1920-1980*. Uruguay. Editorial Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana, 1986.

———. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Uruguay. Editorial Arca, 1995.

Skármeta, Antonio. *Soñé que la nieve ardía*. España. Editorial Bruguera/letras del exilio. 1975.

———. "Testimonio" en revista *Hispanérica*. Año X, N° 28. USA.1981.

ABSTRACT

Este artículo tiene por objeto analizar la novela de Poli Délano En este lugar sagrado desde la tensión problemática de los géneros implicados en ella. Por otra parte, considero que la vida social del texto deviene de una posición determinada del letrado de los '70 frente a la literatura. De allí que la propuesta se articula con las características generacionales de los novísimos.

The aim of this article is to view Poli Delano's novel "En este lugar sagrado" from the problematic tension of the different genres implied in it. On the other hand, the social life of the text is considered as deriving from a determinate position characteristic of the 70', regarding literature. Thus the literary proposal is articulated with the generational characteristic of the 'novisimos' —the newest wave.

de postgolpe, *Un día con su excelencia* (1986) de Fernando Jérez. En el subsuelo del relato está el sujeto de enunciación único y cuestionador de ese que lee los “mensajes” en las paredes del baño, y recuerda, de ese que es el mismo¹⁷, de ese cuyo único compañero es el “Usted”/lector.

En el capítulo cuarto, “Final”, concluye el recorrido de su autobiografía. El relato da una vuelta completa al hacer referencia a los dos *Leitmotiv* de los cuales partió, “Salí a la calle silbando y recordando con alegría y nostalgia aquella soleada mañana del domingo cuando una flecha que lancé (...)”¹⁸. Asimismo, el final estructurado en base al apelativo, presenta también el aparente presente del relato como pasado. Ese final se constituye también en una terrible broma al lector si se advierte que Canales ha arrojado al water-closet, antes de salir, su autobiografía higiénica, su cataris y la literatura consagrada. Y como si no fuera suficiente, los tiempos verbales conducen a interrogarnos desde dónde cuenta el narrador/protagonista/Gabriel Canales, ¿desde el exilio?

EN ESTE LUGAR SAGRADO. PARODIA DE OTRO TEXTO

La novela se constituye, como producción del ciclo de postgolpe, en relación dialogante entre historia y ficción. Este vínculo en el cual el texto literario opera como contradiscurso u otra historia, que se articula con otro texto/lo real, implica en el caso de *En este lugar sagrado*, un proceso de verosimilitud o naturalización. En este sentido, es fundamental la

¹⁷ Julia Kristeva desarrolla en *Revolución del lenguaje poético* (1974) la importancia del yo-tú-él con sus diferentes funciones en el capítulo III “Instances du discours et alteration du sujet”. Y la importancia del mismo/otro en *El texto de la novela* (1982), en el capítulo 3 “La transformación actancial”. Por otra parte, esta problemática es desarrollada, en relación con los alcances de la autobiografía, por Philippe Lejeune en su estudio “El pacto autobiográfico”. El mismo fue publicado por Suplementos Anthropos (1991). Quisiera acotar que las fuentes en las cuales se basa el estudioso son europeas, principalmente francesas, por lo cual el pacto novelesco se encuentra escasamente desarrollado ante la carencia de ejemplos. Desde mi perspectiva sostengo que la literatura latinoamericana posee numerosos ejemplos que muestran las fronteras lábiles entre la autobiografía y la novela autobiográfica. *En este lugar sagrado* no sería, partiendo de Lejeune, ni una ni otra, pero comparte rasgos con ambas.

¹⁸ *En este lugar sagrado*. Ob. cit., p. 275.