

DONOSO & ANTÚNEZ. A PROPÓSITO DE ALGUNOS PARATEXTOS ICÓNICOS¹

DONOSO & ANTÚNEZ. REGARDING SOME ICONIC PARATEXTS

Juan D. Cid Hidalgo
Universidad de Concepción
juancidh@gmail.com

RESUMEN

En las siguientes páginas abordaremos el trabajo colaborativo entre José Donoso y Nemesio Antúnez hacia finales de la década del 50, vale decir, en el período inicial de su reconocimiento y consolidación disciplinaria. A partir de los paratextos icónicos –grabados incorporados en el flujo textual de *Dos cuentos* (1956) como la imagen/obra de la portada de *Coronación* (1957)– reconoceremos el interés por llevar sus disciplinas a una tensión que naturalmente decanta en la constitución de una obra en que la imagentexto (Mitchell 2009) busca imponer un nuevo régimen de lectura y agenciamiento del libro sin privilegios de la palabra escrita por sobre la imagen. La aparente autonomía de los dos registros (letra e imagen), a la luz de nuestra propuesta de lectura, más bien proyecta un ideario curatorial común que refuerza la propuesta estética de ambos creadores, donde la soledad, el poder, la mascarada, la locura, la ruina, el dolor, el exilio, la clase, etc. dejan una marca indeleble.

PALABRAS CLAVE: José Donoso, Nemesio Antúnez, Paratexto Icónico, Literatura Y Artes Visuales, Iconotexto.

¹ Este trabajo forma parte de la investigación “Aproximación interartística a la literatura latinoamericana de los últimos 50 años”, FONDECYT Regular 1240675 cuyo investigador responsable es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo.

ABSTRACT

In the following pages, we will address the collaborative work between José Donoso and Nemesio Antúnez toward the end of the 50s, specifically during the initial period of their recognition and disciplinary consolidation. From the iconic paratexts – engravings incorporated into the textual flow of *Dos cuentos* (1956), such as the image/work on the cover of *Coronación* (1957) – we will recognize the interest in bringing their disciplines to a tension that naturally leads to the constitution of a work in which the imagetext (Mitchell, 2009) seeks to impose a new regime of reading and assemblage of the book, without privileging the written word over the image. The apparent autonomy of the two registers (letter and image), in the light of our reading proposal, rather projects a common curatorial ideology that reinforces the aesthetic proposal of both creators, where solitude, power, masquerade, madness, ruin, pain, exile, class, etc. leave an indelible mark.

KEY WORDS: *José Donoso, Nemesio Antúnez, Iconic Paratext, Literature And Visual Arts, Iconotext.*

A MODO DE EXCUSA Y JUSTIFICACIÓN

Intimacy
was poured with grapefruit juice at breakfast;
seeing two double features in a row.
Such alliteration of our hearts
impossible again
(... remember
that cook's crow we heard
one morning in New York)

José Donoso, "Farewell",
(To Nemesio and Inez, who have left)
November 11, 1950. Princeton

No cabe duda que José Donoso (1924-1996) y Nemesio Antúnez (1918-1993) fueron unos de los más importantes artistas chilenos del siglo XX en sus respectivas disciplinas. Sentencia que no sólo se sostiene en la enorme influencia que ambos tuvieron en su quehacer renovador y la profunda huella que han dejado en la cultura chilena, sino también en el germen inoculado en las generaciones nuevas que aprehendieron de ellos rigor, trabajo, disciplina, conciencia política y un profundo conocimiento artístico que los instalaron como voces y figuras que seguir. Fundamental para el nacimiento de la nueva narrativa chilena (Olivárez 1997) fueron los talleres literarios de José Donoso por donde pasaron, entre otros, Alberto Fuguet, Gonzalo Contreras, Carlos Franz, Sonia Montecino, Jaime Collyer, Roberto Brodsky y Marco Antonio de la Parra. Del mismo modo la creación del Taller 99 de grabado es todo un hito en la gestión de arte de Nemesio Antúnez, espacio creativo por el cual pasaron artistas visuales que revitalizaron las escena

plástica nacional de la segunda mitad del siglo XX. Creadores como Eduardo Vilches, Pedro Millar, Santos Chávez, Dinora Doudtchitzky, Jaime Cruz, Roser Bru, Lea Kleiner y Mario Toral, entre muchos otros, han sido determinantes en el desarrollo de las artes visuales y en la búsqueda y consolidación de nuevos lenguajes a través de la impresión.

Nuestro interés por ambas figuras no pasa exclusivamente por la amistad que los unió durante décadas, ni por el elogio mutuo que se prodigaron, sino también por su trabajo conjunto en proyectos editoriales como los que recordaremos en las siguientes páginas.

PEPE Y NEMO EN NEW YORK

Los permanentes viajes de ida y vuelta a Chile, el exilio, New York, las multitudes, la cordillera, los rastros del poder, su interés por la tribu, las parejas de amantes, la soledad, la burguesía, la nación, la política, los tránsitos y desplazamientos, el cine, la radio, la música, la academia, el taller, el arte unieron a estas dos magníficas figuras de la cultura chilena y latinoamericana. El régimen escópico de ambas producciones artísticas se circunscribe a una especie de impresión epocal frente a los sucesos tanto colectivos como particulares. Ante estos, ambos sienten una exigencia ética ineludible que se incorpora en sus obras como en sus prácticas no disciplinarias o “civiles”.

La inquietud de Antúnez por las masas, las multitudes estáticas (City Dwellers) y la soledad de su entorno, contrasta con los personajes solitarios y enajenados o las historias mínimas que representa Donoso, que sin embargo tienen un claro interés por representar un colectivo (la clase, la(s) nación(es), la experiencia del exilio y los traumas sociales producidos por el poder omnímodo) que representa una minoría o un grupo de borde que, al menos en la actualización particular de la obra plástica o literaria, se ubica en el centro del interés y de la exhibición que permite una mirada política (Ranciere 2011).

Las colaboraciones entre Donoso y Antúnez comienzan a pergeñarse durante su encuentro en New York, durante la década del 50, mientras el escritor estudiaba literatura inglesa en Princeton y el estudiante de arquitectura y pintor se fascinaba con la técnica del grabado impartida por el maestro Stanley William Hayter (1901-1988) en el Atelier 17. A primera vista, si observamos las obras de ambos por aquellos tiempos, podremos reconocer una cierta afinidad temática, pero también procedimental y narrativa. Antúnez se encuentra produciendo óleos de multitudes, rondas, volantines, cordilleras, formas orgánicas, bicicletas (1988: 48)², es decir, temáticamente estaba trabajando aún con estímulos realidad vernáculos; al tiempo que Donoso estaba trabajando el relato que supere al criollismo con insipientes acercamientos al relato irrealista (Fuentes 2004). Ello a partir de

² Para obtener una descripción general de las preocupaciones plásticas de Antúnez en el tiempo vertiginoso de su formación y consolidación, recomendamos “Calendario de temas, lugares y fechas” en *Carta aérea* (1988).

textos como “Dinamarquero”, “El charleston”, “Santelices” y “Ana María”, relatos en que evidencia su preocupación por las clases medias y bajas, en oposición a los cuentos —de la misma época— en que exhibe personajes de clases altas y acomodadas como “Paseo”, “Veraneo”, “China” y “El hombrecito”.

El trabajo en el plano limitado del grabado y de los límites materiales del género cuento denotan una capacidad de síntesis, creatividad y expresión frente al apremio de la frontera y del límite que irá evolucionando con el tiempo en la monumentalidad del trabajo de ambos: los murales, por ejemplo, en el caso de Antúnez y de la novela en Donoso. “Sol, Mar, Sal” (1957) mural de 10 x 7 metros en el Liceo de Hombres de Topopilla (Chile), “Carbón, Mar, Lluvia” (1958) mural de 9 x 6 metros en el Liceo Público de Coronel (Chile), “Sol” (1961) mural de 8 x 10 metros en el Teatro Nilo de Santiago (Chile), “Corazón de los Andes” (1966) mural de 2 x 4 metros en el Edificio de Naciones Unidas de Nueva York (USA), “Mosaico blanco y negro” (1973) de 12 x 6 metros en Edificio UNCTAD III de Santiago (Chile), entre otros. En tanto, José Donoso, a partir de *Coronación* (1957), comenzó a incursionar en la novela de largo aliento y espesor: *Este domingo* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978), *El jardín de al lado* (1981) y *La desesperanza* (1986), entre otras.

El encanto por las artes visuales en la obra de José Donoso puede evidenciarse, no sólo en el cuidado y precisión en el acto de escoger el paratexto más adecuado para revestir sus ficciones³, sino también en un interés temático evidente, por ejemplo, en *La desesperanza* en el momento en que se análoga la ciudad con el cuadro *La isla de los muertos* (1886) de Arnold Böcklin, o la figura de Marco Ruiz Gallardo el curador *in progress* de la obra de Felipe Larco en *Naturaleza muerta con cachimba*, las descripciones de las nubes en claroscuro en *El Mocho*, o en la figura del imbunche en *El obsceno pájaro de la noche* que se nos representa verbalmente en la línea de los monstruos de Francis

³ Buena parte de sus primeras ediciones, como las nuevas republicadas por Alfaguara, mantienen una fuerte vinculación con el mundo del arte, elecciones que dejan en evidencia la mirada curatorial de conjunto y la consciencia del escritor del mutuo entendimiento y articulación entre artes hermanas. Sin ir más lejos, en *Este domingo* (1966), su segunda novela, la portada conoca una obra de Egon Schiele llamada *Mujer arrodillada semidesnuda* (1917. Lápiz y ténpera sobre papel, 28 x 45 cm.), en *El obsceno pájaro de la noche* (1970), no se acredita la portada, sin embargo, ese saco roto y arrugado en fondo negro tienen una enorme fuerza plástica, en *Tres novelitas burguesas* (1973) la imagen de cubierta —al igual que la primera edición de Seix Barral para *Coronación* (1968)— es de Nuria Pompeia, en *El jardín de al lado* (1981) se utiliza una obra del surrealista René Magritte llamada *Los amantes* (1928. Óleo sobre lienzo, 54,2 x 73 cm.), en *La desesperanza* (1986), la portada reproduce una obra de Arnold Böcklin llamada *La isla de los muertos* (1886, detalle. Óleo sobre tela, 80 x 150 cm) y en *El Mocho* (novela póstuma, 1997) se utiliza una obra de Lucien Lévy-Dhurmer llamada *La borrasca* (1896).

Bacon. A ello no podemos dejar de recordar su prolífero trabajo en artículos y crónicas periodísticas dedicadas a pintores, exposiciones y problemas de orden estético.

ACERCA DE LOS PARATEXTOS... ICÓNICOS

La portada impresa sobre papel o cartón es un hecho reciente que parece remontarse a principios del siglo XIX. En la edad clásica, los libros se presentaban con una encuadernación de cuero mudo, la indicación sumaria del título y a veces el nombre del autor aparecía en el lomo (Gerard Genette).

Para comenzar este recorrido conviene señalar una idea basal de enorme importancia y que dice relación con que las imágenes convocadas en un entorno narrativo son elementos periféricos, piezas y trazos auxiliares que acompañan e influyen, en múltiples y heterogéneos niveles al manuscrito que escoltan. Gerard Genette en la introducción a *Umbrales* (2001)⁴ será categórico al declarar que toda obra literaria (y por extensión artística) se encuentra rodeada de elementos de distinta naturaleza que contribuyen a su constitución.

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y prolonga precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en un sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos de nuestro tiempo) de un libro (Genette, 2001 : 7).

⁴ El destacado teórico y académico francés Gérard Genette (1930-2018), conocido por sus aportes a la narratología a partir fundamentalmente de la operacionalización del concepto intertextualidad, transtextualidad, metalepsis, architextualidad, entre otros, define “umbrales” o “paratextos”, como elementos que circulan alrededor, acompañan y determinan coordenadas específicas del texto u obra principal, sin embargo, que no forma parte del texto u obra en sí misma. Bajo esta premisa entiende como umbrales todas aquellos elementos periféricos al texto u obra que contribuyen a su constitución. De ahí que estudie los prólogos, epígrafes, títulos, prefacios y postfacios. Estos espacios de ingreso o acceso al mundo narrado son de suma importancia para lograr una adecuada recepción e interpretación de la obra, ya que actúan como mediadores entre autor, la obra y el lector.

La propuesta de Genette es capital, tanto como la desestimación tradicional de esta materia en los estudios literarios. La exégesis de los paratextos, entonces, va más allá del reconocimiento de esa “coquetterie” (Genette, 1987: 218) autoral o de aquella arrogancia ilustrada exhibida en la conformación del texto –ahora entendido en términos más amplios y complejos– sino más bien nos lleva a entenderlos como “periferia indispensable” (Alvarado 2010), elementos por los cuales un texto se hace libro: “Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel á ses lectures, et plus généralement au public” (Genette, 1987: 7).

Estos umbrales producen una singular convergencia de efectos en el lector quien prepara su ánimo para emprender la empresa de ingreso a un universo multisensorial en que resuenan las imágenes, la tipografía, la utilización de la hoja en blanco, los epígrafes, los títulos, paletas de colores, etc. Desde la perspectiva de nuestro interés las resonancias icónicas o plásticas sumadas al tratamiento explícito de la fábula no puede sino exigir una lectura que tenga presente ambos elementos (letra e imagen), es decir, una lectura iconotextual.

En “Portada y anexos”, tercer segmento del capítulo uno “El peritexto editorial”, nuestro autor subraya la importancia de la toma de decisiones respecto de la elección de materiales, del “montaje”, de la enunciación de los créditos, el diseño, etc. en la planificación y producción de obra. Con ello otorga un rol preponderante a la labor que podemos denominar curatorial del autor/es asociada a la manufactura del libro: “Una simple elección del color del papel de la portada puede indicar un tipo de libros” (Genette, 2001: 26). Por lo tanto, poner atención a elementos anteriores al texto, anteriores a la ficción y al despliegue de la fábula, viene a ponderar el carácter de objeto artístico material de la novela o de otras manifestaciones creativas vehiculadas con el objeto libro. De algún modo, esa categoría tan cara al mundo de las artes visuales –el libro de artista, asociado a materializaciones iconotextuales en abismo– se amplía desde el momento en que ponemos atención en esa serie de indicios de naturaleza no puramente textual que asedian las posibilidades significativas de la letra de molde. La novela, entonces, se erige como un espacio en que progresivamente se incorporan elementos paratextuales a tener en cuenta para su tratamiento, actividad que pone en entredicho la discusión acerca de los asedios críticos puramente disciplinarios. Maite Alvarado en *Paratexto* (2010) apunta que “Todo libro, cualquiera sea su materia, su género, el público potencial, cuenta con un conjunto de herramientas que rodean al texto y que permiten a los destinatarios realizar conjeturas acerca de lo que encontrarán una vez que decidan internarse en sus páginas” (Contraportada). Del mismo modo Roger Chartier en “Du Livre au lire”, parte del volumen *Pratiques de a lectura* (1997) reconoce que estos elementos aledaños curatoriales en el texto intencionan una lectura correcta, la única diferencia que tenemos con el destacado

crítico de la historia del libro es que aquella decisión dependa en exclusiva del editor⁵, ya que los autores contemporáneos tienen tanta conciencia de la construcción de su obra que mantienen el riguroso control de su producción, a pesar de las exigencias de editores, diseñadores o agentes literarios.

NEMESIO ANTÚNEZ: DIÁLOGO CON LA TRIBU

Curiosa afinidad la que acerca al pintor y al escritor, en la medida que ambos utilizan el concepto tribu para argumentar sus proyectos de registro memorial. El destacado narrador desde un género profundamente testimonial como lo es *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996) y el grabador desde su programa radial “Arte desde New York”.

Durante su estadía diplomática en USA, hacia finales de los años 60, Nemesio Antúnez, a esa altura ya un importante e influyente artista visual y difusor de las artes, mantuvo en el aire el programa radial “Arte desde Nueva York” (NWYW – Radio New York Worldwide). El artista devenido en conductor, cada domingo y por treinta minutos informaba y comentaba la actividad cultural vinculada con artistas y creadores Latinoamericanos, además de realizar entrevistas a hombres y mujeres de la cultura que se encontraban de paso por *the melting pot*. Su seducción por la radio aparecería luego de la lectura de Marshall McLuhan y su “La radio: el tambor de la tribu” (*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964), en que el pensador canadiense determina la radio como un medio caliente que tiene la capacidad de convocar al colectivo, por lo tanto, superar el individualismo. La radio, entonces, se convirtió en el tambor de la tribu, caja de resonancia que posibilitaba que aquellos artistas latinoamericanos exhibieran su quehacer, su tradición, su memoria, su historia, su arte⁶.

⁵ “On peut en effet définir comme relevant de la mise en texte les consignes, explicites ou du implicites, qu’un auteur inscrit dans son œuvre afin d’en produire la lecture correcte, i.e. celle qui sera conforme à son intention... Mais ces premières instructions sont croisées par d’autres, portées par les formes typographiques elles-mêmes: la disposition et le découpage du texte, sa typographie, son illustration. Ces procédures de mise en livre ne relèvent plus de l’écriture mais de l’imprimerie, sont décidées non par l’auteur mais par le libraire-éditeur, et peuvent suggérer des lectures différentes d’un même texte” (Chartier, 1997: 283-284). “Se puede definir como relevantes de la puesta en texto las consignas, explícitas o implícitas, que un autor inscribe en su obra a fin de producir una lectura correcta de ella, conforme a su intención... Pero esas primeras instrucciones están cruzadas por otras, encarnadas en las propias formas tipográficas: la disposición del texto, su tipografía, su ilustración. Estos procedimientos de puesta en libro no dependen de la escritura sino de la impresión, no son decididos por el autor sino por el librero-editor, y pueden sugerir lecturas diferentes de un mismo texto” (traducción propia).

⁶ “Y fue al escuchar, por enésima vez, este sonido cuando pensé en Marshall McLuhan y su idea de la radio como “el tambor de la tribu”. En su teoría la radio es un medio caliente que provoca

En el contexto de la contracultura norteamericana, un programa como el de Antúnez rostrificaba las inquietudes artísticas de los creadores latinoamericanos en un momento de marasmo cultural activo, de un giro epistémico, alternativo a la cultura dominante y sus valores, a sus disciplinas, a sus tradicionales prácticas políticas, económicas y sociales⁷. Amalia Cross, investigadora del Centro de Estudios de Arte (Fundación Cultural CedA), en “El tambor de la tribu – Sobre el programa de radio ‘Arte desde Nueva York’ de Nemesio Antúnez, 1967-1968” (Boletín 11 de 2022), describe la iniciativa radial de Antúnez como una especie de continuación de la vida diplomática del artista chileno ya que la rica red o círculo de amistades con quienes se reunía a charlar sobre la actividad artística latinoamericana y los mecanismos de su mayor y efectiva difusión se trasladan ahora al locutorio de la WNYW: “Un par de años después, esas conversaciones pasaron a tener lugar en la radio, respondiendo a la necesidad de difundir el arte latinoamericano en Nueva York, amplificar sus hitos y dar a conocer a los artistas ante millones de radioescuchas hispanoparlantes” (Cross, 2022: 8)⁸.

lo contrario al individualismo, es decir, que tiene la capacidad de convocar a una colectividad. En esta experiencia, según McLuhan, “las profundidades subliminales de la radio están cargadas de los ecos retumbantes de los cuernos tribales y de los antiguos tambores”. Y en ella sobrevive “la antigua experiencia de la red de vínculos de profunda implicación tribal” que hace que una tribu, en este caso una amplia comunidad de latinoamericanos, se reconozca como tal y se comunique por medio del sonido y la voz” (Antúnez en Cross, 2022: 13-14).

⁷ En el Archivo de la Fundación Nemesio Antúnez (Santiago, Chile), se conservan 53 capítulos que salieron al aire entre febrero de 1967 y junio de 1968. Los archivos de audio digital se encuentran albergados y disponibles en la web del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, ubicado físicamente en la comuna de Cerrillos de Santiago. Dichos archivos formaron parte de la exposición *Arte desde Nueva York: Al aire con Nemesio Antúnez*. La URL disponible para el acceso directo a los podcast es la siguiente <https://centronacionaldearte.cultura.gob.cl/noticias/arte-desde-nueva-york-al-aire-con-nemesio-antunez-2/>

⁸ Por las ondas radiales de “Arte en Nueva York” pasaron múltiples entrevistados, desde el cineasta argentino Leopoldo Torres Nilsson, pasando por el coreógrafo alemán Ernst Uthoff, el artista visual chileno Santos Chávez, el compositor argentino Alberto Ginastera, el peruano Celso Garrido Lecca y el chileno Juan Orrego Salas, el historiador chileno/español Leopoldo Castedo, el pintor y coleccionista peruano Manuel Checa Solari, la periodista estadounidense Rita Guibert, el pintor peruano Fernando Szyszlo y los poetas chilenos Armando Uribe Arce y Nicanor Parra, entre otros. Por cierto, no estuvo ausente la difusión de la actividades culturales del momento, desde comentarios a la “Annual Exhibition 1966: contemporary sculpture and prints” del Whitney Museum of American Art a un concierto de Claudio Arrau, el comentario de las obras “Marat-Sade” (teatro) de Peter Weiss y “Blow-up” de Michelangelo Antonioni, reseña a las exposiciones de Fernando Botero y Roberto Matta, a la presentación de un concierto de Claudio Arrau, la exposición “El Rostro de Chile” en el edificio de la Pepsi Cola Company, la descripción y análisis del pintor norteamericano Edward Hopper (1882-1967) como artista enviado por USA a la Bienal de San

El programa número 12 de la serie estuvo dedicado a una entrevista a José Donoso, amigo, animador y colaborador cercano con quien mantendría una actividad conjunta que se materializó en la utilización de algunas de sus obras plásticas como el más importante paratexto icónico de cualquier libro impreso: su portada. Sin embargo, el trabajo como ilustrador de Antúnez no sólo se reduce a la colaboración amical con José Donoso, fundamentalmente en *Dos cuentos* (1956) y *Coronación* (1957), sino también en la portada del libro *Balada de Reading* (1949) de Oscar Wilde (10 dibujos, Editorial Neire, Santiago), *La cueca larga* (1950) de Nicanor Parra (Editorial Universitaria, Santiago), *Canción de amor para tu sueño de paz* (1955) de Práxedes Urrutia (Editora Austral, Santiago), la portada de *La vereda del viento* (1957) de Gilberto Llanos (Ediciones Guardia Vieja, Santiago), *El Aullido* (1958) de Allen Ginsberg (dibujos Editorial Universitaria, Santiago), *Poesía Chilena Actual* (1981) de varios autores (dibujos, Ediciones Ganimedes, Santiago), *Poemas* (1984) de Humberto Díaz Casanueva (20 dibujos, Editorial Universitaria, Santiago), *Tango* (1987) de Mauricio Redolés (dibujos, Editorial Eléctrica Chilena), entre muchos otros proyectos colaborativos.

JOSÉ DONOSO: LA PALABRA PICTÓRICA

El 26 de junio de 1960, en páginas de la extinta revista *Ercilla*, José Donoso publica “Antúnez busca a Chile por dentro”, escrito que Cecilia García Huidobro clasifica dentro de “Retratos de una generación” en el volumen *José Donoso. El escritor intruso. Artículos, crónicas y entrevistas* (2004). En este texto el destacado narrador explicita su aprecio por la figura del artista visual, por la figura del compañero y del amigo, a través de un juicio reversible. Vale decir, que lo dicho es compartido vital y existencialmente por el sujeto de enunciación como por el sujeto del enunciado: “Su versión de Chile es una versión personal, lírica y emotiva, en la cual el objeto mismo representado se halla deformado por el contenido emocional, hasta aproximarlos a lo abstracto” (Donoso, 2004: 51). Este carácter reflejo de la descripción periodística emparenta más aún los lazos amicales entre las dos grandes figuras de la cultura chilena. En el programa “Arte en Nueva York” aludido arriba, ambos artistas dialogan en un tono muy ameno y cercano apelando inclusive al canónico tópico de la falsa modestia. Antúnez, a propósito de *Coronación* y su publicación en Estados Unidos, le dice a Donoso: “...esa novela, no sé si tú recuerdas que yo tuve el privilegio de hacer la portada”, a lo que el escritor responde contundentemente

Pablo de 1967, comentario de la retrospectiva de Jackson Pollock en el Museum of Modern Art y el comentario del catálogo de la exposición “The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960’s” en el Guggenheim, entre otras.

“como en muchas otras cosas mías has hecho la portada”, a lo que el conductor retruca: “ha sido un honor colaborar contigo en ese sentido” (1’56” al 2’07”)⁹.

En el retrato verbal que confecciona el escritor sobre su amigo Nemo, reconocemos también el delineamiento de una especie de autoretrato ya que los juicios respecto de la labor artística de Antúnez dan cuenta de su propio oficio de pintar con palabras. Hacia el final del artículo, Donoso cita una declaración de Antúnez referente a su trabajo, palabras que del todo justas podrían entenderse perfectamente como propias, como una declaración de su propuesta plástica/verbal: “Las formas que muchos ven como manchas azules o caligrafías negras, tienen para mí un correlativo en el mundo real, porque yo parto siempre de una emoción sentida ante lo real, piedras, bosques, playas o pájaro. Por mucho que las deforme, nunca dejan de ser para mí lo que causaron mi emoción” (Donoso, 2004: 51).

Esto es lo que emparenta la obra de Donoso y Antúnez. La reflexión sobre la identidad, la máscara, el disfraz, la apariencia, el orden impuesto y el desorden por venir, la tensión entre razón y locura, entre imaginación y realidad, todas ellas materializaciones ficcionales que se sostienen en la consolidación de un sistema narrativo de imágenes de intensidad inusitada que pulatinamente lo va alejando de ese realismo a seca –cercano al criollismo en sus primeros años– para llevarlo a otros lugares: al surrealismo (Vidal 1972), a la destrucción del referente (Cornejo Polar 1975), inclusive hasta el antirrealismo (Swanson 1988). Hugo Achugar dirá con justa razón que “José Donoso ha narrado las miserias éticas y sociales del hombre y de la mujer, ha narrado también sus patéticas fantasías y, aunque menos, su fugaz esplendor” (Achugar, 1995: 1562). Esta dimensión utópica degradada (Schoennenbeck 2020) se distribuye a partir de una preocupación plástica escópica en que el narrador convive, convoca y construye mundos con gran raigambre visual y con grados variables de intensidad icónica, ello a medida que el contacto con el mundo de las artes es más cercano.

En la revisión de la crítica también es posible notar un reconocimiento variable del influjo de lo plástico en la monumental obra de José Donoso, el que tradicionalmente es supeditado a una categoría analítica que no se detiene in extenso en las tramas iconotextuales. Sin embargo, existen algunos hitos que vale la pena mencionar, como el trabajo de Berta López Morales (1994) quien se detiene a reflexionar sobre el influjo de la imagen de portada de *El jardín de al lado* (1981) en que se utiliza la obra *Los amantes* de René

⁹ La relación de ambos se fue alimentando en el tiempo a partir de cartas, e inclusive poemas que hoy, gracias a la plataforma de la fundación Antúnez, podemos leer y revisar en línea. “Farewell”, por ejemplo, es un poema escrito por Donoso el 11 de noviembre de 1950 al tiempo que Antúnez deja New York con su primera esposa Inés Figueroa Tagle (1924-2019), en él manifiesta la pesadumbre de la partida y el melancólico recuerdo de vivencias compartidas. Se encuentra disponible para leer y descargar en: <https://fundacionnemesioantunez.org/archivo/carta-de-jose-donos-a-nemesio-antunez-11-de-noviembre-de-1950/>

Magritte como paratexto equívoco, en el sentido que genera un horizonte de expectativas que desaparece en el acto de lectura. La seducción por la imagen plástica, entonces, toma un giro inesperado a pesar del incremento icónico mayor que percibimos en sus alusiones al paisaje, la composición, los colores, retratos y pintores, etc. Pilar García (2012), en tanto, percibe el despliegue de la naturaleza muerta en *Casa de campo* (1978), modalidad de paisaje petrificado al que llega luego de una interesante reflexión respecto de la articulación entre naturaleza–arte/artificio–paisaje donde el componente icónico o plástico es asumido como herramienta constructiva de la ficción. Sebastián Schoennenbeck (2015, 2020), por su parte, ingresa en el centro mismo de la preocupación plástica exhibida en la obra narrativa de José Donoso a partir de sus ensayos sobre el paisaje y una materialización bien definida como el jardín. De manera que la observación minuciosa de la obra del narrador deja en evidencia la conciencia disciplinaria del escritor respecto de las posibilidades expresivas de las artes visuales capaces de alinearse procedimentalmente con la literatura, con los paisajes, con los retratos que las palabras ponen ante los ojos. Andrés Ferrada (2022) en su reflexión sobre el paisaje en la obra de José Donoso inclusive llega más lejos al constatar lo que denomina paisaje acústico, dimensión o sustrato que también puebla la escritura cronística de nuestro autor y que se concibe desde la visualidad.

IMAGENTEXTO EN EL TALLER. DOS ACERCAMIENTOS INCOMPLETOS

Recién llegado de su experiencia de formación en New York, Nemesio Antúnez crea un atelier de grabado en su casa de Guardia Vieja N°99, lugar que se constituiría en una especie de laboratorio artístico donde se desarrollaría, no sólo la investigación y aplicación de técnicas y recursos del insipiente arte del grabado en Chile, sino también un lugar bullente de creatividad, energía y fascinación por una actividad que se impondría en las décadas siguientes como una escena imprescindible en el desarrollo de la cultura chilena.

A continuación nos detendremos en dos proyectos iconotextuales emprendidos por Donoso y Antúnez: *Dos cuentos* (1956), volumen que reúne los relatos “El hombrecito” y “Ana María” junto a 3 grabados a buril del artista quien creara, expresamente para este proyecto, las Ediciones Guardia Vieja; y, *Coronación* (1957), primera novela de Donoso al cuidado de la editorial chilena Nascimento y en cuya ilustración de portada encontramos un grabado sin nombre de Antúnez¹⁰.

Aunque el dibujo y la escritura pertenecen al mundo gráfico, ambas esferas han sido compartimentadas probablemente en un ejercicio pedagógico de comprensión de uno y otro sistema mimético. William John Thomas Mitchell, en su *Teoría de la imagen* (2009),

¹⁰ La primera edición internacional de esta afamada novela fue publicada por Seix Barral en 1968, la portada en esta ocasión fue compuesta a partir de una obra de la dibujante y humorista gráfica catalana Nuria Pompeia.

circunscribe la reflexión en esta zona vital de comunión entre artes hermanas al análisis de lo que denomina “el problema imagen/texto”. Perspectiva epistemológica que no rehúye la polémica cuando subraya que “esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí”, es decir, considera que “todos los medios son mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes ‘puramente’ visuales o verbales” (12). Todas las artes son artes compuestas, todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos.

El medio de la *escritura* deconstruye la posibilidad de una imagen pura y de un texto puro, así como la oposición entre las (letras) “literales” y las (imágenes) “figurativas” de las que depende. La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la “imagentexto” encarnada (89).

En este contexto, el pequeño volumen de 45 páginas sin numerar, edición de 500 ejemplares, confeccionado por ambos artistas en la prensa del Taller 99 durante diciembre de 1956, se erige como un proyecto iconotextual, que no será el primero ni el último en colaboración, que canaliza una propuesta plástica literaria, por lo tanto, artística, común a los dos creadores. En el colofón del volumen leemos “La edición consta de 500 ejemplares numerados del 1 al 500 con tres grabados a buril de Nemesio Antúnez. Estos has sido impresos a mano por Antúnez y Donoso en la prensa del Taller 99 con la colaboración de miembros de este taller” (Donoso, 1956: s/n).

Una breve mirada material al objeto libro nos proporciona información adicional respecto de la concepción del volumen y de la proyección visual sobre los textos que componen el objeto. La sobrecubierta al corte reproduce una estampa de motivo vulgar y cotidiano, como lo es una escena de trabajo de construcción que rápidamente asociamos al mundo narrativo exhibido en “El hombrecito”, esa clase de sujetos de servicio. En una habitación, al centro con un leve desplazamiento a la izquierda vemos una escalera de tijera en que al pie se ubica un balde con argolla, frente a ella en el suelo un martillo y una serie de clavos desperdigados en el suelo contrastan con una especie de ovillo de alambre de púas desde el cual se distribuye un hilo que se despliega circularmente en el plano, mientras en el fondo una ventana apenas sobre el piso pareciera observar la situación desde el costado derecho (ver figura 1).



Figura 1. Antúnez, Nemesio, 1918-1993 [Portada de libro José Donoso] [estampa]: Nemesio Antúnez. Archivo de Láminas y Estampas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/649/w3-article-620518.html>. Accedido en 23/11/2023.

Esta imagen fechada en 1941, por la Biblioteca Nacional Digital, es un paratexto fundamental para la comprensión del volumen que se tiene en las manos. En primera instancia, el horizonte de expectativas del lector se quiebra, ya que se encuentra con un libro de relatos no infantiles –a pesar del nombre de los relatos “El hombrecito” y “Ana María” que podrían confundir en una instancia anterior a la lectura– cuya presentación no convencional debido a que la imagen no se encuentra dentro de la portada, sino que la imagen es la portada¹¹. Una perturbación mayor provocada por este umbral primario, el

¹¹ Gerard Genett es contundente en el aprecio de aspectos anteriores al texto como determinantes de una experiencia de lectura y de la puesta en valor de lo literario que como hemos dicho antes se ha transformado desde el momento en que se interviene con imágenes, las “imágenes pese a todo”, parafraseando a Didi Huberman nos ayudan a complementar, a sostener y a documentar aquello problemático. En *Umbrales* sentencia: “Una simple elección del color del papel de la portada puede indicar un tipo de libros. A principios de siglo las portadas amarillas eran sinónimo de libros franceses licenciosos; recuerdo el aire escandalizado con el que un pastor protestante interpelaba, en un ferrocarril, a una de mis amigas; ‘Señora, ¿usted no sabe que Dios la ve mientras lee ese libro

cual busca producir un efecto de garantía de calidad del manuscrito (Genette, 2001: 25 y ss) de manera que el volumen pareciera cobrar otro estatus. La reproducción sin aire, sin blanco que lo recorte y enmarque, abraza el texto de manera que ese hilo de púas pareciera traspasar su materialidad icónica para amarrar, para cercar, para otorgar unidad a la obra más allá de la evidente materialidad del cartón y papel platinado impreso que no consigna autoría. Ya en el interior del texto, el hilo de alambre de púas inscrito, impreso y estampado a buril –o mediante una incisión– cobra sentido en el relato “Ana María”, donde su aparición enfatiza el carácter demarcador y de separación, no sólo simbólica, del espacio de la menor de edad y el anciano trabajador, sino también del convencionalismo peligrosamente puesto en tensión en las páginas que exhiben la relación de una pequeña y un viejo que pierde su matrimonio por la inmersión de la figura de la niña en su vida conyugal. Los lazos con el interior, entonces, se comienzan naturalmente a extender.

En esta misma línea los grabados dispuestos en las páginas interiores no declaran título, por lo tanto, atendiendo a su ubicación en el volumen entendemos que ilustran a los personajes aludidos en los títulos. Generamos lazos directos entre relato y grabado, aun cuando no comparten el mismo plano: texto e imagen se exhiben en soledad, decisión curatorial, contrariamente a lo pudiéramos creer, exagera el carácter unitario del volumen, el cual cobra cuerpo y densidad al respirar y fluir frente a los espacios en blanco que enmarcan tanto el texto como los grabados. En estos últimos la ubicación en la página derecha centrados y levemente desplazado hacia arriba y la página izquierda vacía asume una intencionalidad plástica que deja expuesto el grabado con toda su fuerza expresiva, a lo que Paul Eluard, ahora en relación con la poesía de vanguardia, denomina “márgenes de silencio”.

“El hombrecito” y “Ana María” son cuentos que retoman el tema del conflicto entre infancia y mundo adulto. El primero se encuentra marcado por una dedicatoria, paratexto relevante porque traspasa los límites de la ficción y cifra la misma desde el momento en que el autor tiene en mente un/a lector/a ideal. En el caso que nos ocupa, la dedicatoria señala “Para Inés Figueroa”, quien en el momento de la publicación era la primera esposa de Antúnez con quien compartiera en su estadía en New York. La necesidad de conseguir un hombre para los mandados y el trabajo de mantención de una familia acomodada, resume *grosso modo* la línea de desarrollo de la fábula más bien vulgar, común y ordinaria.

Juan Vizcarra, el hombrecito ideal hasta que la bebida lo hizo desaparecer, paulatinamente asume un rol de referente para los niños que se sentían desplazados por sus padres quienes mantenían preocupaciones que no los incluían: “Yo ya no existía para ellos.

amarillo!’. Esta significación maldita, indecente, es la razón por la cual Aubrey Beardsley tituló a su revista *The Yellow Book*”. Más sutilmente, y más específicamente, la traducción francesa del *Doctor Fausto* de Thomas Mann (Albin Michel, 1962) llevaba no hace mucho en la portada un papel ligeramente sellado con una partitura musical” (Genette, 2001: 26).

La “China” roncaba hecha un ovillo desmesurado frente a la chimenea. Sin que nadie lo notara, reuní mis papeles y subí a mi cuarto en puntillas” (Donoso, 1991: 236). El grabado correspondiente (ver figura 2) enfatiza esa soledad y desconexión existencial que los niños de casa experimentan durante su desarrollo y su preparación para salir al exterior y así valerse por sí mismos. La ventana, lieto motivo de la proyección al futuro y de la salida del espacio hospitalario, imprime una suerte de angustia de quien se encuentra “sufriendo” el cobijo y el calor familiar. En niño aparece velado por una cortina que lo momifica en el pequeño y marginal lugar que se le asigna en el grabado al costado izquierdo apenas asomándose al mundo exterior.

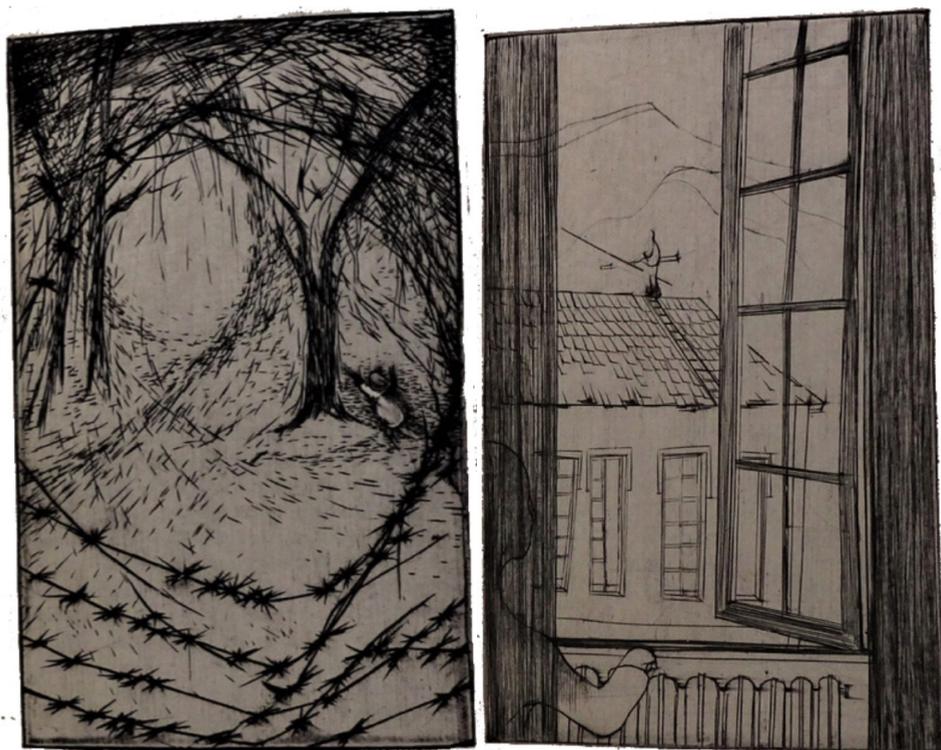


Figura 2. Antúnez, Nemesio, 1918-1993. Grabados a buril, el primero incorporado en el relato “Ana María” y el segundo en “El hombrecito”. En *Dos cuentos* (Santiago: Ediciones Guardia Vieja, 1956), texto sin numerar, 500 ejemplares. Sin existencias, disponible en <https://www.iberlibro.com/primer-edicion-firmada/Dos-Cuentos-Donoso-Jose-Ediciones-Guardia/30965650800/bd>. Accedido en 27/11/2023.

El exterior inmediato, referido en las ventanas, los techos y la veleta de puntos cardinales es la antesala del espacio enorme e insondable del más allá del vecindario, referenciado en las montañas monolíticas del fondo de la composición, ese mundo exterior al que inexorablemente deberá enfrentar el infante teniendo herramientas o no. El niño que apenas se asoma se sostiene fuertemente con su mano en el marco de la ventana como buscando no caer al precipicio exterior. Su presencia marginal en el plano de la obra lo hace aparecer como fuera de escala: la hoja de la ventana abierta hacia el exterior es delgada, enorme e inmersiva, semejante a las que se ven cerradas en las casas del frente en cuyo techo se observa una escalera que lleva a la veleta en una clara alusión al trabajo de los hombrecitos en la mantención de las casas de familias acomodadas o aristocráticas. La necesidad de tener un buen hombrecito para estas faenas exacerba la condición de inutilidad de los miembros del clan, no sólo en el plano conyugal y parental, sino también en el plano de la acción cotidiana, por ello, creemos, que la figura de Vizcarra impacta tan fuertemente en los infantes que se sienten seducidos por su impronta.

Los hermanos, entonces, frente a esa desafección parental ven en Juan Vizcarra la posibilidad de creer en las capacidades del mundo adulto para entregarles herramientas de vida. El narrador personaje, en las últimas líneas del relato, ya de adulto, comprende la influencia del hombrecito en su vida:

A veces pienso que lo buscaré. No puedo olvidar la cancioncilla maliciosa que silbaba al entrar a casa en la mañana, ni la destreza con que esos dedos colorados y romos hicieron brotar en la vida ante mis maravillados ojos de niño. Pienso buscarlo..., no sé para qué. Pero los años pasan. Ahora sólo muy de tarde en tarde llego a preguntarme: “¿Qué será de Juan Vizcarra?” (Donoso, 1991: 246).

La inadecuación física y existencial de los infantes se magnifica gráfica y sutilmente en la composición del grabado que acompaña al relato. La mirada de conjunto que desarrolla la narración verbal se acota en la imagen impresa en el papel, de tal manera que la composición en su totalidad contraviene el relato de formación de que hemos sido testigos.

En “Ana María” el grabado correspondiente (ver figura 2) dista enormemente del grabado de “El hombrecito”, este último registra el paisaje en términos miméticos, realista, cuya realidad es identificable de inmediato. Sin embargo, la imagen que acompaña a “Ana María” es más abstracta, enrevesada y sombría, en ella podemos identificar con mucho esfuerzo el componente humano, representado en el juego de la niña que observamos enpequeñecido en el centro derecho del plano.

Compuesto a manera de tríptico, la primera parte del relato corresponde al encuentro del viejo y Ana María, la segunda da cuenta –al igual que en “El hombrecito”– de esa desconexión absoluta entre mundo adulto e infantil, y, en la tercera se retoma la historia de Ana María y el viejo quienes deciden desaparecer.

La atmosfera de confusión, pesadumbre y soledad en que aparece la niña, sorprende al adulto: “‘Qué raro que dejen a una niña tan chica sola en un jardín tan grande’ pensó

el viejo...” (Donoso, 1991: 183). Este desconcierto llega a tal nivel que al poco andar se transforma en una obsesión. La niña de tres años, aquella que en ocasiones divisaba de “lejos, casi desnuda, siempre sola, flotando en esa isla de luz vegetal” (Donoso, 1991: 186), sacude la estabilidad del matrimonio, fundamentalmente porque la esposa del viejo comienza a percibir a esa mujer como rival. El jardín, el abandono y desamparo, la ingenuidad de la niña, el cerco alambrado, la distancia física y temporal se agudizan al retomar la observación del grabado en que la pequeña Ana María pareciera estar encerrada en un jardín profusamente delimitado por los alambres de púas que en su composición circular genera una especie de foco o lente a su alrededor, sobre unos árboles donde aparece un cuerpo diminuto.

El relato da cuenta de la escena a partir de una ékfrasis¹² o descripción vívida del grabado: “La niña era, en realidad pequeñísima, llegaría apenas a los tres años, y era como una molécula que flotara un instante, desapareciendo luego, entre los troncos de los castaños y los nogales, allá en el fondo de la perspectiva azul vertida por el follaje” (Donoso, 1991: 183). El espacio parental profundamente degradado desde el que huye Ana María ofrece un repulsivo retrato de suciedad, abandono, descuido y desprecio por la pequeña, ya que sus padres se encuentran absortos en sus deseos más básicos: comer e intimar. La niña, entonces, representa un obstáculo para sus padres, por lo tanto, la huida de la pequeña al jardín, a la calle, al mundo no es más que una forma implícitamente consensuada de mutua liberación del rol social asignado a unos y otros.

La trasgresión del rol familiar anticipa la posibilidad de una transgresión mayor por la cual transita el relato, sin embargo, el aprecio del viejo albañil por la niña se desplaza a otro plano, a un plano existencial donde Ana María se transforma en la última posibilidad de aferrarse a la vida, de tener algo por qué vivir: “Pero mañana, cuando su mujer ya no existiera, iría a despedirse de la niñita. Después nada importaba. Quizá lo mejor fuera irse a algún sitio desierto, a un cerro, por ejemplo, y esperar la noche para morir. Estaba seguro de que con sólo encorvarse en el suelo y desearlo, la muerte vendría” (Donoso, 1991: 198-199). La muerte y la desaparición, el tránsito más allá del jardín sombrío y lúgubre separado por una alambrada ondulante y espesa, como la referida en el grabado, es superada en el momento en que Ana María lo guía más allá, al otro lado de la vida.

¹² Claus Clüver en *Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal Texts* (1997) define este recurso literario como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema signico no verbal” (Clüver, 1997: 26). James Heffernan, en tanto, la define en concreto como “una representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1993: 3). Peter Wagner (1996), Luz Aurora Pimentel 2012 y W.J.T. Mitchell (1994) la entenderán como la descripción vívida de una obra de artes visuales.

Y tomando al viejo de la mano lo hizo caminar fuera de la sombra del sauce, al calor brutal del mediodía de verano. Lo iba guiando, llevándose lo, y le decía:

– Mamos..., mamos...

El viejo la siguió” (Donoso, 1991: 201).

En tanto, en *Coronación* (1957) su portada evidencia una condición fantasmagórica de la fachada de una casona burguesa en franco deterioro (ver figura 3). La tipografía del título de la obra como de su autor siguen el patrón irregular y ondulante semejante a un afiche de película de terror de los años 40. Genette, en el texto citado, afirmará lo siguiente sobre la tipografía: “Estas consideraciones pueden parecer fútiles o marginales, pero hay casos en los que la realización gráfica es inseparable del propósito literario” (Genette, 2001: 34). Ese ambiente de pesadumbre, hastío y encierro, como buen umbral icónico, permea o antepone sus condiciones para enfrentar el acto de lectura de un texto que transita por esos derroteros con intensidades fluctuantes.

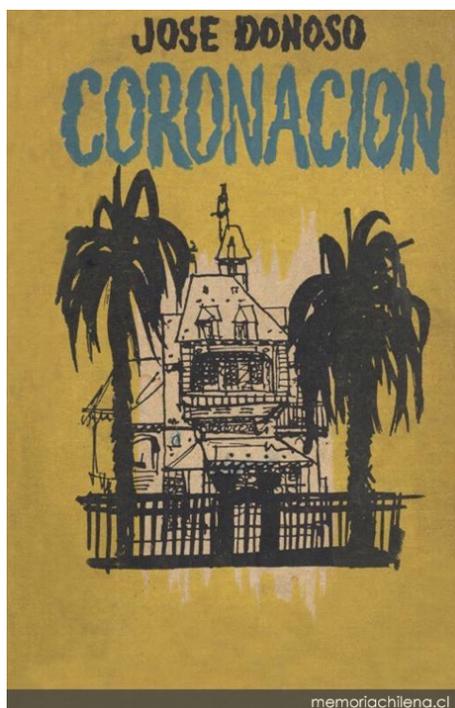


Figura 3. Antúnez, Nemesio, 1918-1993. Portada de *Coronación*: novela, 1957 . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-73147.html> . Accedido en 23/11/2023.

La llamativa imagen de la casona entre dos palmeras va delinorado anticipatoriamente un clima y una densidad que invita a ingresar, a transitar, a fisgonear en su interior para descubrir un secreto. El espacio decadente ya instalado en el horizonte de expectativas del lector avisado, ve confirmada en las primeras líneas la llamada y la invitación de ingreso al texto: “Rosario mantuvo la puerta de par en par mientras el muchacho apoyaba la bicicleta en los peldaños” (Donoso, 1995: 13). Esta enorme casa entre tinieblas se erige como punto de ingreso a un espacio extremadamente normado, claustrofóbico y ruinoso. La paleta de colores de la portada, también aportan en la conformación de un clima que enfatiza precisamente esta condición de ruina, condición de espacio vital venido a menos que contrasta con el título del texto (coronación: acción y efecto de coronar), actividad o acción propia de los espacios aristocráticos, reales y de abolengo realizada en el contexto de festividades en castillos, catedrales o semejantes. El dominio de la sombra en el paisaje carga aún más de sin sentido las acciones de los personajes quienes se encuentran en permanente tensión con un pasado movedizo, con un tiempo lleno de grises que imposibilita, como le señala Carlos Gros a su amigo Andrés, construirse una vida propia no mediatizada por su mediocre existencia. El doctor, como siempre sincero apunta: “No te puedo prestar mi vida para que te fabriques una ficción de vida...” (Donoso, 1995: 95)¹³.

La coronación de Elisa Grey de Ábalos se concibe y se produce en un espacio de intimidad protegida (Bachelard, 2000: 27), la casa se percibe como un lugar fantasmagórico donde “todo era miserable, disfrazado de riqueza por las sombras y el miedo” (Donoso, 1995: 223)¹⁴. Ya en la primera parte de la novela denominada “El regalo”, advertimos no solamente juicios de valor respecto del espacio hospitalario que no es tal para Andrés, Elisa y Estela, sino también una écfrasis que enlaza directamente el paratexto icónico anterior a la actualización del mundo narrado:

¹³ El momento en que se produce esta acción es cuando Andrés, de visita en casa del doctor, le pregunta sobre el estado de salud de la nonagenaria, a lo que responde sin intermediaciones ni eufemismos: “Misiá Elisa morirá este año casi sin duda. Ninguna realidad, y nada más que unos recuerdos muy pobres, la suplantarán. Tu vida no tendrá centro. Yo soy tu único amigo, pero te lo aseguro, mi querido Andrés, que a pesar del gran cariño que te tengo, verte en mi casa más de una o quizás dos veces por semana llegaría a ser un estorbo para mí y para la Adriana. No te puedo prestar mi vida para que te fabriques una ficción de vida...” (Donoso, 1995: 95).

¹⁴ Bachelard agrega y subraya que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. Veremos, ... cómo la imaginación trabaja en ese sentido cuando el ser ha encontrado el menor albergue: veremos a la imaginación construir «muros» con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas” (Bachelard, 2000: 28).

Era verdad que tanto la casa como sus habitantes estaban viejos y rodeados de olvido, pero quizás gracias a ese vaso de vino o a la generosa hora del sol sobre la fachada, a don Andrés le fue fácil desechar pensamientos melancólicos. La casa donde misiá Elisa Grey de Ábalos vivía con sus dos ancianas criadas, Lourdes y Rosario, era un chalet adornado con balcones, perillas y escalinatas, en medio de un vasto jardín húmedo con **dos palmeras, una a cada lado de la entrada. Además de los dos pisos, arriba había otro piso oculto por mansardas confitadas con un sinfín de torrecitas almenadas y recortes de madera.** La casa tenía un defecto: estaba orientada con tan poco acierto que la fachada recibía luz escasas horas porque el sol aparecía detrás de ella en la mañana, y en la tarde la sombra del cerro vecino caía temprano” (Donoso, 1995: 16) (*el énfasis es nuestro*).

La incorporación de las palmeras en la imagen de portada es al menos sugestiva. Por un lado, pueden ser entendidas como signo de distinción, de clase y estatus social pero, por otro, también entendemos que su incorporación marca una especie de esnobismo propio/impropio de la clase aristocrática chilena que representan tipológicamente los personajes del volumen. La imagen/obra de Antúnez pone en escena desde el relato plástico la singularidad de la ficción asociada a las palmeras que podrían incluso entenderse como un estereotipo vinculado con el deber ser/tener de la clase aristocrática.

El fondo amarillo de la imagen –casi fluorescente– es inquietante, fundamentalmente porque copa la extensión de la portada y recorta la imagen y sus componentes de manera que percibimos tres capas o tres profundidades: la del color amarillo en un primer y extenso plano, la reja negra en el plano medio y, en el fondo la casa sombría que además aparece contrastando con una especie de mancha o decoloración del amarillo. En esta sentido coincidimos con Bachelard cuando subraya: “Estar al abrigo bajo un color, ¿no es acaso llevar al colmo, hasta la imprudencia, la tranquilidad de habitar? La sombra es también una habitación” (Bachelard, 2000: 125).

Las dos palmeras y la reja domiciliaria comparten el plano medio y aportan dramatismo al ser interpretadas como la puerta de acceso a la casa, a ese universo íntimo, convencional y sumamente normado donde nos encontraremos con personajes *sui generis* que transitan en un tiempo fracturado, en un presente ruinoso en que las sombras de pasado asedian el presente y lo hacen ver más adusto aún. En la tercera parte de la novela, “La coronación”, leemos: “Desde la calle en sombras, a través de los árboles del jardín, Mario y René observaban las ventanas iluminadas de la casa. En los visillos de una ventana del segundo piso vieron dibujarse extrañas figuras danzando y haciéndose reverencias” (Donoso, 1995: 259). Lo fantasmagórico exhibido gráficamente en el paratexto de entrada a la novela se vincula, se enlaza y se articula permanentemente en el juego de luz y sombra que recorre la fábula y en el delineamiento o trazo inconcluso de los personajes siempre en fuga.

En “La coronación”, tercera parte de la novela, podemos notar como las sombras, la falta de luminosidad, se inscribe fundamentalmente en la casona de Misia Elisita y en zonas aledañas al influjo familiar. En una breve descripción de la casa del doctor Gross podemos notar el contraste entre uno y otro espacio: “El vestíbulo de su casa, como de costumbre, estaba iluminado. Pero la luz no era cruel como en casa de Andrés, porque aquí los objetos eran completados por la claridad, y bajo ella adquirirían significación al dejarse reconocer” (Donoso, 1995: 205).

Al igual que el paratexto en que se imprime el frontis de la casona, los ventanales, la buhardilla, el techo y una especie de cúpula sobre el punto más alto de la casa apuntando al cielo, se construyen con trazos en línea rectas grabadas a partir de achurado, es decir, buscando precisamente ese efecto de falta de límite franco, de un estado de deterioro que manifiesta el presente de una familia aristocrática en decadencia y degradación. La novela, entonces, proyectada en la casa intenta reivindicar el prestigio o abolengo de una familia aparentemente adinerada, sin embargo, el texto insiste en la conformación de un espacio fantasmagórico, de tránsito, de grises y, por lo tanto, de incertidumbres. En “El regalo”, primera parte de la novela, reconocemos que el imperio de la locura es lo que proyecta la configuración de un espacio espectral.

– Arteriosclerosis cerebral, dicen los médicos; le dio muy temprano. Y aunque ahora es más una persona maniática que loca, se irá poniendo cada vez peor... y todo lo que durante años ha mantenido guardado por miedo o inseguridad o vergüenza, al debilitarse la esclusa de su conciencia irrumpe en su vida, llenándola de presencias fantasmales” (Donoso, 1995: 29-30).

En esta condiciones, entonces, es perfectamente posible que el deterioro y la generalizado, aludido desde el umbral icónico de la novela de Donoso, sea atribuido al estado de insania que transforma la casa en ruinas en un hospital psiquiátrico o, dicho eufemísticamente, en una casa de reposo.

El estado de misia Elisita empeoró con los años. Ya no gritaba, es cierto. En cambio escupía insultos silbantes, acusaciones monstruosas a todos, aun a las sombras que se deslizaban por las paredes de su alcoba, de la cual ya no salía a la vuelta del decenio, viéndose obligada a guardar cama casi permanentemente” (Donoso, 1995: 31).

La casa, entendida como espacio hospitalario, acogedor, sostendor de certezas y refugio existencial se resignifica a partir del delineamiento inestable de quienes circulan por ella. Más bien se erige como un lugar donde esconderse, evadirse de la realidad, aquella alterada por el imperio de la locura de Elisa, pero también de la percepción de mundo que tiene Andrés, quien polemiza con su clase desde el momento en que sus únicas preocupaciones se reducen a coleccionar bastones y leer la enciclopedia francesa.

La casa de los Ábalos protege a Andrés, lo resguarda de los reproches respecto de los convencionalismos sociales asociados a un hombre de 50 años, que debiera estar casado, tener familia, trabajo y una vida productiva resuelta. La improductividad de Elisa, como la de Andrés, son las que los transforman en fantasmas, en harapos, en sujetos ruinosos que circulan por una casa fortificada por palmeras y una reja de modo que la distancia y el encierro provocan la autoexclusión del medio social. La abuela y el nieto, entonces, buscan mantener distancia de la contaminación exterior, contaminación que se encuentra asociada a la clase menesterosa, a los representantes del margen que los rodean, a quienes temen pero por quienes también sienten seducción.

“ESPERO QUE NUESTRAS SANGRES SIGAN SIENDO DESIGUALES”¹⁵

Como hemos podido notar el trabajo compartido entre José Donoso y Nemesio Antúnez requiere una atención mayor, fundamentalmente porque comparten un ideario curatorial posible de rastrear en su abundante producción. Desde la trinchera disciplinaria, pero también de la interartística, nos han testamentado una bella y contundente obra que, parafraseando a Borges, las generaciones de los hombres, urgidos por diversas razones, observaremos y leeremos con fervor y con una misteriosa lealtad.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. “Donoso, José”. *Diccionario enciclopédico de la letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monteávila Editores, 1995: 1556-1563.
- Alvarado, Maite. *Paratexto*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- Andaur Labbé, Patricia y Véliz García, Paula. *Taller 99. Memoria colectiva del grabado en Chile*. Santiago: Ediciones UC / Fundación Actual, 2018.
- Antúnez, Nemesio. *Carta Aerea*. Santiago: Editorial Los Ándes, 1988.
- . *Ilustrado por Antúnez*. Santiago: Fundación Nemesio Antúnez, 2019. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/645/w3-article-624734.html>. Accedido en 26/8/2023.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Chartier, Roger, Éditions Payot/Rivages. “Du livre au lire”. *Sociologie de la communication*, volumen 1 n°1. (1997): 271-290.

¹⁵ “I hope our bloods remain lop-sided”, antepenúltimo verso de “Farewell”, poema dedicado a Nemesio Antúnez, al dejar New York en 1950.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_004357302_1997_mon_1_1_3842

- Chesack, Laura. *José Donoso. Escritura y subversión del significado*. Madrid: Verbum, 1997.
- Clüver, Claus. “Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal Texts”. U. B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling (edit) *Interart poetics. Essays on the interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 1997: 19-34.
- Cornejo Polar, Antonio. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Cross, Amalia. *Boletín 11: El tambor de la tribu. Sobre el programa de radio “Arte desde Nueva York” de Nemesio Antúnez, 1967-1968*. Santiago: Fundación CEdA, 2022.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Donoso, José. *Dos cuentos*. Santiago: Guardia Vieja, 1956.
- . *Coronación*. Santiago: Nascimento, 1957.
- . *Coronación*. Santiago: Alfaguara, 1995.
- . *Cuentos*. Santiago: Seix Barral, 1991.
- Ferrada, Andrés. *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso*. Santiago: Universitaria, 2022.
- Fuentes, Carlos. “José Donoso. Maestro de un irrealismo prodigioso”. *José Donoso: El Escribidor intruso*. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2004.
- García, Pilar. “Alegorías del paisaje petrificado: *Casa de campo*”. *Artelogie* 3 (2012). URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/7276>
- Genette, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Genette, Gerard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Gobierno de Chile. *Nemesio Antúnez 100 años. Cuaderno Pedagógico*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018.
- Heffernan, J. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres: The University of Chicago, 1993.
- Hernández Fernandez, Rafael. “Degradación y decancia sociales en latinoamérica. La mirada de José Donoso”. *Tebeto* 5, 2 (1992): 457-470.
- López Morales, Berta. “La portada de *El jardín de al lado*. El umbral de una seducción”. *Acta Literaria* (1994): 69-67.
- Miller, Loyd Arthur. *La técnica del punto de vista en José Donoso*. Arizona: The University of Arizona, 1980.
- Mitchell, W. J. T. “Ekphrasis and the other”. *Picture theory*. Chicago, EE.UU: University of Chicago Press, 1994: 151-182.
- Olivárez, Carlos. *Nueva narrativa chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.

- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal”. *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores, 2012: 307-350.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Schoennenbeck, Sebastián. *Ensayos sobre el patio y el jardín. Couve. Wacquez. Donoso*. Santiago: Orjikh Ediciones, 2020.
- . *José Donosos: paisajes, rutas y fugas*. Santiago: Orjikh Ediciones, 2015.
- Swanson, Philip. *José Donoso, the “boom” and Beyond*. Liverpool: Francis Cairns, 1988.
- Taller 99*. Santiago: Cal ediciones, 1982. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124546.html> . Accedido en 26/8/2023.
- Vial Lecaros, Ximena. *Cuando conocí a Nemesio... Biografía oral sobre la vida de Nemesio Antúnez*. Santiago: Ediciones Taller 99, 2019.
- Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona: Ediciones Aubí, 1972.
- Wagner, Peter. *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín/ New York: Walter de Gruyter, 1996.
- Wagner, Peter. *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution*. Great Britain: The Alden Press, 1995.