

Walter Hoefler E.*

EL PARADERO DE JUAN BALBONTÍN O LA LEGALIDAD NARRATIVA DEL TRÁFICO DE INFLUENCIAS

Tanto por razones teóricas, como por la evidente utilización significativa y como modalidad de una estrategia textual predominante, se generó en torno a 1975 un interés por sistematizar la función de los paratextos en literatura, es decir de aquello que constituye una suerte de paramento, de adosado limítrofe o que sirve de dudoso umbral al texto propiamente tal. Se incluyen los títulos, subtítulos, nombre del autor, portadas, textos de solapa, dedicatorias, epígrafes, prólogos, acotaciones y notas entre otros. Estos elementos están antes, junto o después del texto, constituyen parte del libro, están incorporados a él, a diferencia de los epitextos que son en general las aclaraciones, las entrevistas, las declaraciones o proclamas que los autores hacen al margen para aclarar o enfatizar sus posiciones frente a la literatura.

Nadie ignora el texto de Genette (Genette, 1984), las reflexiones y propuestas de Iván Carrasco, en especial su consideración de títulos, notas y dedicatorias (Carrasco, 1979 y 1984), así como las más tempranas incisiones de Jaime

* Universidad de La Serena

Concha aplicadas a D'Halmar (Concha, 1972), así como algunas aplicaciones de Eduardo Barraza y Patricia Monarca, referidas a José Donoso (Barraza, 1995) y a Juan Luis Martínez (Monarca, 1998). Esto no se inventó, sino surgió con anterioridad de la necesidad de comprender y explicar ciertos textos, en particular los de Borges, en que se opera lúdicamente con la ambigüedad técnico-ficcional de sus propuestas narrativas y el uso sugestivo también en la poesía de los setenta de estos elementos.

Desde el punto de vista teórico esta recurrencia se vincula a) con la ruptura de la dimensión ficcional, generando una incertidumbre a su límite o umbral y los referentes internos y sus referentes externos o presupuestos; b) como una manera explícita de asumir la identificación de las fuentes o de las intertextualidades, el diálogo con la tradición; c) como una estrategia de postergación, de ocultamiento, de protección, incluso como un salvoconducto en tiempos de proscripciones, de circulación limitada, y d) quizás como una manifestación en tiempos difíciles de la coexistencia a modo de pacto textual, entre la actividad literaria o creativa, y la actividad crítica, filológica o pretendidamente científica.

Así pretendo reconsiderar la obra *El paradero* de Juan Balbontín, llamando la atención sobre su reducido volumen, apenas sesenta páginas, 15 de las cuales están ocupadas por prólogos alógrafos, firmados por Raúl Zurita, "Un testimonio sobre *El paradero* de Juan Balbontín", págs. 5-7; "Entre lo público y lo privado" por Diamela Eltit, págs. 52-54, y finalmente, precedido por una página en blanco, un texto sin título, que va de la página 56 a la 60, de Eugenia Brito, al que el "Índice" le atribuye el título de "Comentario".

La única mención de recepción que encontramos es una entrada en el catastro de la producción novelística de 1975 a 1989 de M.A. Jofré (Jofré, 1991), registro que propone, a pesar de su brevísima magnitud, su consideración como novela. No encontré otras, incluyendo visita a la sección de

referencias críticas, sospechando quizás de alguna recepción en revistas marginales o diarios de provincia. Es probable que el autor previera una escasa recepción y se curara en salud, proveyéndose de lectores prestigiosos, los cuales amilanaron a otros posibles lectores críticos.

No podemos pasar por alto que uno de los prólogos antecede a la obra, y dos se sitúan después de finalizar el relato autorial propiamente tal. En común tienen el ser de autores distintos al del texto, no siendo entidades ficticias ni apócrifas, ni tampoco el o un personaje, como ocurría en *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi. Antes se diría que se trata de un remedo de una edición anotada o de una edición crítica. Los tres autores han adquirido con el paso del tiempo un protagonismo estelar en las letras chilenas actuales, culminando con el Premio Nacional de Literatura 2000, para el primero de los citados. Siendo la segunda autora una de las novelistas consagradas, en especial por la crítica académica extranjera, con la canonización de una de sus novelas, *El cuarto mundo* de 1988, (uno de "los proyectos narrativos más radicales"), por el crítico Julio Ortega. (Ortega, 1999 :7). Eugenia Brito tampoco lo hace mal, con varios libros de poesía y de crítica. Los tres coinciden en tanto firman remitiendo a que la lectura original la hicieron más de diez años antes de este cierre editorial, el año 1989. El libro habría estado finalizado en 1976, para Zurita. "A finales de los setenta, Balbontín, había concluido su trabajo literario.", acota Eltit. "A ya casi diez años de lectura de *El paradero... la novela me parece una de las más interesantes producciones literarias escritas en Chile bajo la dictadura.*", agrega Brito. Coinciden los tres en el carácter revalorativo y de rescate de su experiencia de lectura. Brito denota el hecho de haber sido escrita bajo la dictadura, como una marca singular. Los tres prologuistas aceptaron certificar y acompañar el texto. Todos fechan en agosto de 1989. Zurita en Temuco, Eltit y Brito en Santiago. La provincia y la capital se ratifican.

Estos prólogos cumplen algunas de las funciones tradicionalmente atribuidas a aquellos. El primero da cuenta de su origen y el contexto de producción y de recepción anterior a la publicación, dando también la fecha de su escritura: “en medio de una noche circular, leí este libro. Era el año 1976...” (Balbontín, 1989: 5). Zurita continúa hablando de “sombras” e “imágenes”, de “lealtades que el tiempo jamás repetiría”. Arqueología emocional entonces que mitifica y exalta la experiencia, pero que es también memoria discreta de esos puntos altos de la represión y del consabido apagón cultural, que era, deseo y consigna, borrosa manera de proyectar a toda la cultura esas sombras que a tantos embargaban. Y Zurita, confirma con un oxímoron perifrástico cómo eran esos años: “Y espanta precisamente porque fue hermoso...” (Balbontín, 1989: 6) y termina: “este libro nocturno me preserva, nos resguarda y enaltece”. Parece un final complaciente, la palmada amistosa en la espalda del amigo que arriesga una publicación tardía, 14 o más años después. El testimonio lo finaliza en agosto de 1989, antes del plebiscito que da origen a la transición, es decir todavía en tiempos de incertidumbre y de temor.

La nota de Diamela Eltit corresponde casi a un esbozo de estudio, doblemente honesta se diría, porque arriesga aquí reconocer un antecedente de su propia escritura, de desarrollo coetáneo, lo que no desmerece sino enaltece, y además titula con una definición tópica de ella: *Entre lo privado y lo público*. En este sentido su participación tiene también un sesgo solidario que confirma una original manera de enfrentar esta tarea y que redefine algo la historia oficial del grupo CADA, al mismo tiempo que este libro se entromete como un acto de clausura y de apertura, entre la borrosa sobrevivencia de la escritura skarmetiana, la desafiante emergencia de CADA, y como recatada confrontación martiriológica con la ostentosa aparición del posterior boom de la narrativa nacional.

Para Brito, desde la proyección topográfica “*se organiza un narrador, que a partir de la espera, elabora un registro de la perturbada vida social chilena*” (Brito, 1989: 56) Resume la obra como “*lectura de la vida urbana chilena*”. La resistencia se organiza desde la enfermedad: la neurosis, y su cura será la espera erótica. Esta lectura aguda queda mutilada por una falla imprentaria integrada también al sentido de la precariedad lectiva. Intervenciones del azar que refrendan las dificultades generales.

Un distingo grueso respecto de la producción literaria chilena durante la dictadura atribuía a la poesía el sentido de un género de la resistencia, también más democrático y compartido, frente a la novela “*cuya lectura requiere dinero y tiempo libre*”, y que a partir de 1990, gracias a lectores que “*se caracterizan mayoritariamente por su neoliberalismo, su paternalismo político y su marcada conciencia de clase, muy poco favorable a una sociedad igualitaria*”. (Bergenthal, 2000: 224). En este sentido habrá que confrontar su andadura textual considerando el paso desde una discursividad lírica a una discursividad narrativa, la una ratificada por la persistencia isotópica, la otra por el narrador. Debe advertirse que el libro no tiene la constancia de titulación técnica, interna. Hay como un intento de descuido calculado, de ruptura de las convenciones editoriales del libro. Todo esto me parece significativo, considerando que este libro se publica un poco antes que se pusiera en movimiento lo que la crítica ha llamado el mini-boom de la narrativa nacional, orquestado y desarrollado principalmente por las sucursales de prestigiosas editoriales españolas. Este descuido y precariedad extensiva a todo el despliegue diagramático son las marcas ostensibles de un riesgo.

Ninguna editorial de prestigio legítima, respalda o sostiene esta publicación. “*El financiamiento de esta edición de 500 ejemplares se obtuvo mediante la suscripción de 80 personas, 80 amigos a los cuales doy públicas gracias.*”

La portada cubre también la contraportada, una foto de La Moneda iluminada, como preparada para una gran fiesta. El cielo oscuro en la parte superior sostiene los grandes tipos del título. *El paradero* es un lugar de detención y de continuidades, opera como un referente activo y pasivo y al mismo tiempo como un límite y centro de la relación entre espacio público y privado. Espacio de soledad y de encuentro. Su carga simbólica o axiológica estará determinada por el énfasis puesto en las actividades de llegada o de partida, salvando además la analogía precaria con las estaciones o los aeropuertos. El nombre del autor, más discreto y reducido a un quinto del tamaño del título casi parece sostenerse como una barandilla imaginaria sobre las mínimas columnas de una balaustrada decorativa. Un ojo experto en automóviles podría reconocer la data de la fotografía. El espacio público, reducido a un estacionamiento en tinieblas pareciera estar en funciones, aunque en una semipenumbra, destacándose apenas una figura, una sombra. El mínimo grosor del librito hasta hace pensar en un folleto, una tarjeta de invitación basta para asistir a una fiesta prematura del plebiscito o una temprana y equívoca adhesión gubernamental, antes que una evocación del viejo edificio mancillado. La impresión en blanco y negro sugiere un filme *underground* o de bajo presupuesto.

Las contratapas en blanco, sostienen apenas en su borde inferior izquierdo y derecho, los nombres del fotógrafo y del editor. Una ojeada incluso displaciente a todo el libro deja advertir una gran cantidad de hojas en blanco, pero además ligeras manchas azules como de tinta desperdigada o huellas capilares de una circulación intravenosa amoratada y algunas tachaduras negras como huellas de una censura tosca, nada sutil. Todo esto se lee como una arqueología de tiempos difíciles para una emergencia literaria, salvo quizás esos prólogos que pesan como anclas demasiado pesadas para esta débil y aparente barca vanguardista a punto de hundirse.

Hay una dedicatoria, y que precede al texto propiamente tal, y que proyecta la traza elíptica de su contingencia temporal, hasta cerrarse con la fecha consignada por Brito.

"A mi hijo, Rodrigo Augusto nacido el dos de Septiembre de 1973" (Balbontín, 1989: 8).

Esta implica significativamente dos cosas: a) formulación de un destinatario ideal, lector posible, pero preciso aquí: un hijo, lo que significa complementariamente cierta voluntad testamentaria, aquí te dejo esto para que sepas quién fui, qué me correspondió vivir. De este modo este destinatario se erige en un garante moral finalístico que le da sentido al relato como compleción de un circuito; b) pero el hijo a la fecha de escritura, no tenía más de cuatro años, pero su nombre no era indiferente al destino nominal del país. Bautizado antes del golpe militar es una señal histórica de ciertos designios, inscripción identitaria que los nombres acarrearán aquí por su historia. Nombres que en una atmósfera políticamente intensa citan exclusiones como evidencias. Legado de la tradición hispánica y romana, apunta al "Dios, qué buen vasallo, si oviesen buen señor!" (Poema, 1960: 54), es decir, nombra al vasallo como al gran señor, en tradiciones que no se habían topado, pero que sí se toparían, designios misteriosos que conjuran los deseos potestarios, pero que quedarían como posible e irónica casualidad, mañoseado ingenuamente como un posible salvoconducto, dado que la famosa historia reciente, era todavía menos que recentísima. Hasta ahí los indicios preambulatorios

Considerado ya el efectivo cuerpo textual, donde empieza el relato, donde se pasa del afuera de lo cotidiano al adentro ficcional, no podemos dejar de pensar en el narrador-protagonista de *El pozo* de Onetti, pero este enunciador innominado no está encerrado en un cuarto, entre cuatro paredes, desde las cuales sólo emerge como conciencia escritural, hipnagógica, onírica o visionaria, sino que está en tris de andar, de caminar, de decidirse a caminar, recordando

en eso a los personajes de los cuentos skarmetianos que están también como en tránsito por una historia que es a medias escenario real o escenario de un teatro del mundo, y que constituyen la tradición más próxima desde la cual emerge también este relato:

"Todas las noches y no por complejo de Cenicienta esperaba media hora la medianoche" (Balbontín, 1989:10).

Pulsión de un relato que dialoga con una tradición entre la trivialización del *Märchen*, puesto que *La Cenicienta* responde tanto a la fuente Perrault como a los hermanos Grimm, caracterizándose por ser un relato que mantiene sus rasgos casi intactos: la madastra que engañando al marido, discrimina a la hijastra, aunque hermosa, y favorece a sus propias hijas, las que carecen de atributos, debiendo recurrirse a un dador mágico y que opera compensatoriamente estableciendo una posibilidad mágica acotada para que la hija desfavorecida pueda realizarse, pero quedando siempre sujeta a un plazo en que esos dones se pierden. Es esta secuencia la que aquí se traslada a los ambiguos efectos de un plazo, que es tanto la temporalidad de una cita, como el inicio de una prohibición.

Tampoco habría que olvidar que uno de los relatos más prestigiosos, más leídos de la tradición chilena, de la generación anterior, era *La Cenicienta en San Francisco* de Antonio Skármeta. Efectivamente, sin pretender aquí una suerte de cotejo con ese relato, recurriendo sólo a la memoria de la incidencia que los cuentos de Skármeta tenían, eran dos aspectos los que se destacaban: una situación de apertura en que el relato no ostentaba la autorreferencia, la modalidad de la narración, sino que se disimulaba como una continuidad de la historia, como un ingreso desde la coyuntura o la existencia, como que los personajes fueran sorprendidos en un acto dinámico de cruce, de inicio, de acción. Esto mismo conducía normalmente a considerar dichos relatos como ritos de pasaje o de iniciación, con un sentido optimista y de realización, por

eso los cuentos skarmetianos tenían una cierta extensión, tendían a la forma de *nouvelle*.

Pienso que en tal sentido aquí se clausura ese dinamismo de actantes que ingresan al relato como fuerzas vitales. En este relato no se dice nada sobre intenciones, sobre acciones futuras, más bien se describe una suerte de parálisis, de tensión, de espera, pesa más un recuerdo no definido, la reflexión se intensifica remarcando un plazo de tiempo de media hora, como intentando darle sustancia, llenarla, como intentar llenar un tiempo vacío, como un rito de pasaje no definido, una experiencia latente o posible, pero sin definición. Tampoco se sabe qué se espera: hombre, mujer, acontecimientos. Efectivamente se pulsán las opciones sólo como para desecharlas, decirlas para no realizarlas. Se pulsa o se tecléa también la opción de la prisión como proyección próxima o posible, de nuevo sólo para desecharla. Sin embargo, hay algo: quien habla, habla de otro que es al mismo tiempo aparentemente él mismo, pero que percibe los retazos de alguien a quien espera: "*falda verde*", "*chaquetón negro*", siempre en el mismo lugar: "*Alameda abajo*", "*Caminaba por la Alameda*", una topografía por entonces real, pero también con su inercia simbólica.

El sobredimensionamiento de los paratextos prologales, sea los antepuestos o los pospuestos, no sólo tienen el alcance funcional tradicional que a estos textos se les atribuye o que ellos mismos pueden asumir, sino que aquí, por su conjunto y su sobredimensión le conceden al texto otro carácter, llegando incluso a cambiar el concepto de literatura en juego. Se trata aquí de una estética de la recepción solidaria, que acompaña y resguarda al texto al legitimarlo. Al mismo tiempo surte el efecto de un condominio literario, de una ocupación colectiva del espacio literario, en que sus lectores, aunque se trate aquí a su modo de lectores privilegiados, intervienen, se posicionan también en un proceso que cuenta con la recepción.

A su modo es un reposicionamiento arqueológico de una parte del Colectivo de Arte CADA, del que Zurita, Eltit y Brito formaban parte, invitados aquí por Balbontín, a esta *vernissage* pospuesta. Por lo tanto podríamos perfectamente hablar de una acción de arte, en que el texto literario, junto con serlo, restituye un proceso accional y que se realiza al margen de un circuito editorial establecido, si no antes precario, casi clandestino, que no oculta ni omite las huellas de su incierta eficacia. La literatura se posiciona como un proceso vanguardista, con su modalidad de emergencia polémica. El texto ejemplifica la imposibilidad de una realización normal del arte.

Otro aspecto a considerar es la inscripción genérica de este texto. Zurita, que introduce, lo define como "libro nocturno", Eltit y Brito la llaman sin preocuparse por fundamentarlo: "novela". El cuerpo textual no incluye autorreferencias, el relato sólo se consagra autodiegéticamente, se inscribe en lo que la tradición llama relato biográfico, pero un relato de lo accional, no distanciada. Lo que se representa es una suerte de rito social, de espera, casi se diría una cita doble: con una persona y con el tiempo. El tiempo podrá permitir la cita, pero también diferirla, además es un tiempo condicionado a un plazo: "media hora".

Digamos que este plazo se sustenta en un intertexto que opera como correlato y al mismo tiempo como un remanente paródico de relato infantil, el conocido cuento *La cenicienta*, con quien se equipara el personaje narrador. Espacio y tiempo están obsesivamente acotados, del mismo modo, como expectativa el personaje. Todo ocurre siempre en una media hora anterior a la medianoche, adjetivación recurrente que hace de la vida también una suerte de media vida, acotamiento que efectivamente tiene el carácter de un coto doble, esta intervención en el espacio público de prohibiciones que provienen de la propia conciencia pero también de agentes externos. El agente externo es alegóricamente algo que no

dicho se parece casualmente al toque de queda, el impedimento interno está en el hecho de aceptar esta correlación alegórica del relato de Perrault. Pero hasta ahí las afinidades con ese relato que implican además una suerte de acuerdo social sujeto a una veda, la pertenencia de personajes a distintos niveles de legitimación, sujetos a restricciones en su accionar.

Por otra parte, el nivel obsesivo de las observaciones y acciones del personaje, que transforman los hechos y las acciones en recurrencias circulares, pero en las que siempre existe una expectativa de ruptura, o sea un eterno retorno que instaura también la posibilidad de una diferencia, semeja la insistencia isotópica o los reenvíos permanentes de un anaforismo poético; antes que frente a un sujeto narrativo nos encontramos con un hablante lírico, aunque con andadura narrativa. Es este hibridismo singular, que incluye opiniones paratextuales en contradicción con los paradigmas enunciados, lo que permite llamar a este relato quizás una novela, como el perfecto cajón de sastre de sus aparentes retazos textuales. Una obra que bien vale la pena releer y rescatar.

BIBLIOGRAFÍA

Balbontín, Juan, *El paradero*, s.l., s.e., (1989), 60 pp.

Barraza, Eduardo (1995), "El discurso paratextual en *El jardín de al lado* de José Donoso", en: *Revista Chilena de Literatura*: 46 (Santiago de Chile), 139-144

Bergenthal, Karin (2000), "El mini-boom de la nueva narrativa chilena", en: *Crisis, apocalipsis y utopías*, XXXI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Santiago de Chile, Instituto de Letras,

Pontificia Universidad Católica de Chile, 224-229.

- Carrasco, Iván (1979), "Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas", en: *Estudios Filológicos* 14 (Valdivia), págs. 129-137
- Carrasco, Iván (1984), "Los títulos en el texto poético", en: *Estudios Filológicos* 19 (Valdivia), págs. 69-80.
- Concha, Jaime (1972), "*Juana Lucero*: Inconsciente y clase social", en: *Estudios Filológicos* 8 (Valdivia), págs. 11-12 especialmente.
- Genette, Gérard (1987), *Seuil* (Paratexte), París, Edition du Seuil.
- Jofré B., Manuel A. (1989), "*Novela chilena contemporánea. Un fragmento de su historia*", en: *Logos*, 1 (La Serena), Seg. Sem., págs, 23-41.
- Monarca, Patricia (1998), *Juan Luis Martínez: el juego de las contradicciones*, Santiago de Chile, Ril Editores, Dibam, Centro de Investigaciones Barros Arana
- Poema del Mío Cid* (1960), Santiago de Chile, Zig-Zag.