

**EL JARDÍN DE LAS DESGRACIAS: CRÍTICA AL
CAMPO INTELECTUAL EN “EL JARDÍN DE AL
LADO” DE JOSÉ DONOSO Y “DESGRACIA “DE J. M.
COETZEE**

**THE MISFORTUNE'S GARDEN: CRITICAL TO
INTELECTUAL FIELD IN “EL JARDÍN DE AL LADO”
OF JOSÉ DONOSO AND “DISGRACE” OF J. M.
COETZEE**

Dr. © Oscar Rosales Neira
Universidad de Playa Ancha, Chile.
oscar.rosales@alumnos.upla.cl

Resumen:

Este artículo tiene por finalidad realizar una lectura comparada de las novelas El Jardín de al Lado (1981), de José Donoso (1924-1996), y Desgracia (1999), de John Coetzee (1940), abordando determinados elementos de sus tramas como ejercicios de crítica que ambos autores realizan frente a las tácticas represivas que despliega el Campo Literario para condicionar el ejercicio de la escritura a la influencia determinante de factores ajenos a los procesos creativos. Partiendo de las nociones de Campo Intelectual y Campo Literario elaboradas por Pierre Bourdieu, en las dos ficciones analizadas la presencia de los códigos del Campo Literario resultan definitivos, convirtiéndose en atributos constitutivos de la estética del artista que busca validarse a partir de la Modernidad.

Palabras clave: Campo Literario, Campo de Poder, Estética de la Creación, Modernidad.

Abstract:

*This paper aims to conduct a comparative reading of the novels *The Garden Next Door* (1981), of Jose Donoso (1924-1996) and *Disgrace* (1999) of John Coetzee (1940), addressing specific elements of their frames as exercises critical that both authors made against the repressive tactics that displays the Literary Field to condition the exercise of writing the determining influence of factors other than the creative process. Based on the notions of Field Power and Literary Field developed by Pierre Bourdieu, in both fiction analyzed the presence of Literary Field codes they are definitive, becoming constituent attributes the aesthetics of the artist seeking validated from modernity.*

Keywords: *Literary Field, Field Power, Aesthetic Creation, Modernity.*

Introducción

A partir del siglo XVIII, se producen cambios cruciales en los procesos de producción y recepción de la obra literaria. Estos comenzaron con la relevancia que adquirió en el proceso de publicación la figura del editor, continuaron con la penetración de las lógicas de mercantilización y se fueron haciendo cada vez más complejos con la integración decisiva de críticos, academias, establecimiento de premios y otros elementos que configuraron un nuevo escenario con implicancias directas en la labor del escritor, demandándole estrategias creativas diferentes. A toda esta red de influencias que se tejen y enfrentan en torno a la gestación y circulación de los bienes simbólicos, Pierre Bourdieu la definió como Campo Intelectual, el cual ocupa una posición al interior de un Campo de Poder (que es el que congrega al poder económico, político y religioso). El sociólogo francés plantea que el abordar los proyectos creadores desde una óptica basada en una sociología intelectual y artística, implica comprender

estos procesos de producción insertos en un sistema de relaciones que median entre el autor y la sociedad, incidiendo en los métodos de gestación de la obra y condicionando la recepción de la misma en ciertas esferas. En síntesis, el análisis de una obra implicaría entenderla ya no como un fenómeno aislado, sino como una forma de expresión inserta al interior de un sistema social. Explica Bourdieu:

[...] es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido) (*Campo de poder* 9).

El autor de *Las Reglas del Arte* (1992), aclara que los elementos que conforman este entramado social no pueden reducirse a una sumatoria de factores aislados y neutros, ya que la estructura del campo intelectual se asemeja a la de un campo magnético y las líneas de fuerza que lo constituyen, “[...] esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (*Campo de poder* 9). A través de la dinámica del enfrentamiento, de la lucha, el Campo Intelectual se delimita a sí mismo, generando con este proceso el conjunto de reglas que regirán las obras de arte que aspiran a la validación y el reconocimiento social y, por ende, el creador que quiera alcanzar este estado deberá someterse a estas exigencias, al punto de tener que adaptar las necesidades personales cristalizadas en su trabajo a las

exigencias sociales prefijadas por los detentores de lo considerado estéticamente válido¹. En otras palabras, es posible sostener que desde el Campo Intelectual se genera un canon cuyas características específicas conformarán un Campo Literario. La socióloga Mabel Moraña, al analizar la aplicabilidad de los postulados de Bourdieu en América Latina, reconoce que éstos enfrentan una serie de dificultades de tipo político, social y cultural que superan los modelos propuestos por el francés, pero asimismo reconoce que tuvieron una gran influencia en el continente:

La idea de campo permite, asimismo, la comprensión diacrónico/sincrónica del modo en que actores y programas de acción se van desarrollando de acuerdo a sistemas de intereses que pasan por la vinculación con las instituciones, la búsqueda de prestigio, la traducción de capital simbólico en capital económico, los efectos de formas diversas de violencia simbólica, etc. (Moraña 15).

Este proceso, con sus respectivas variantes y alcances, se manifiesta en la producción de las distintas expresiones de

¹ La tesis del Campo Intelectual de Bourdieu puede confrontarse con lo desarrollado por Peter Bürger en *Teoría de la Vanguardia*, donde advierte la existencia de un subsistema social artístico que se manifiesta con el surgimiento de la sociedad burguesa, momento en el cual el arte adquiere una autonomía que libera a las obras de su función de aplicación social. Este principio de autonomía, sin embargo, está regulado por la *institución arte*, la cual tiene una gravitación definitiva en los procesos de elaboración, recepción y finalidad de la obra de arte: “Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinen esencialmente la recepción de las obras” (62). Los artistas de vanguardia se rebelarán contra esta institución, pues la separación del arte de la praxis vital estaba generando lo que a sus ojos era un arte sin consecuencias (en el ámbito social).

la literatura a nivel global. Un estudio de tipo comparativo resulta adecuado para poner a prueba la propiedad y vigencia de la teoría de Bourdieu, en este caso, desde el análisis de dos obras escritas en períodos y lugares diferentes, estableciendo vasos comunicantes entre un momento clave de la narrativa latinoamericana, como fue el *Boom* y el espacio de escritura postcolonial.

En esta tarea, se considerarán los planteamientos que hicieron René Wellek y Austin Warren en *Teoría Literaria* (1953), obra en la cual reconocen la universalidad de las literaturas en tanto éstas permiten proyectar, a una escala supranacional, las problemáticas específicas que se establecen en las literaturas locales. De este modo, el carácter reduccionista de las mismas es *superado* mediante la intertextualidad y la influencia que va de lo universal a lo local y viceversa, traspasando las barreras geográficas, idiomáticas y culturales: “La literatura universal y las nacionales se presuponen mutuamente. Una conversión europea queda modificada en cada país: hay también centros de irradiación a los diferentes países, y figuras excéntricas e individualmente grandes que realzan una tradición nacional sobre otra” (Wellek y Warren 65).

Desde esta perspectiva, resulta pertinente proponer un análisis comparado de las novelas *El Jardín de al Lado* (1981) de José Donoso (1924-1996), y *Desgracia* (1999), de J.M. Coetzee (1940). Este diálogo de tipo comparativo se sostiene en varias coincidencias temáticas y estilísticas desarrolladas por ambos autores, como por ejemplo la presencia de protagonistas que representan el dilema que sufren dos intelectuales caídos en desgracia, problemáticas asociadas a estados de marginación y exilio, y procesos de enmascaramiento de la identidad. No obstante lo anterior, lo que aquí interesa abordar es la exposición y crítica que ambos escritores hacen a las dinámicas propias del Campo Literario

e Intelectual en el cual se ve inserto su trabajo creativo. En los relatos esto se manifiesta a través de la denuncia que los personajes Julio Méndez y David Lurie realizan de las presiones que este factor de alcance sociológico impone en la producción artística, generando condiciones de creación adversas que implican la agresiva intromisión e influencia de elementos ajenos, impuestos por las agencias normativas. Bajo esta perspectiva, se sostiene que *El Jardín de al Lado* y *Desgracia* pueden ser leídas como textos que denuncian los procesos de violencia simbólica que gatillan el enmascaramiento que debe sufrir el artista para ocupar un lugar al interior del Campo Intelectual, dejando como única alternativa para la creación válida el autoexilio del mismo.

Para poner en evidencia esta tesis, se procederá al análisis de elementos claves en la conformación del Campo Intelectual y el Campo Literario y lo que de ellos deriva, temas que son expuestos en ambas novelas, a saber la figura del Editor como ente censor, el problema del ejercicio de escritura bajo una serie de condicionantes extraliterarios, la crisis identitaria que experimenta la figura del artista y las nuevas estrategias de difusión y circulación. A través de la comparación de distintos pasajes de *Jardín de al lado* y *Desgracia*, se demostrará cómo el escritor chileno y el sudafricano exponen, con semejanzas y diferencias, una problemática que es posible detectar en las obras mencionadas.

Cabe consignar que no se ha llevado a cabo anteriormente un análisis de las estrategias que despliega el Campo Intelectual y su incidencia en el proceso creativo a partir de las novelas que conforman el corpus de este artículo, siendo hasta el momento el trabajo de Grínor Rojo en “Donoso conversa con donoso sobre la posibilidad de escribir la "gran novela del golpe": *El jardín de al lado*”, el que más ha relacionado esta obra del Premio Nacional de Literatura

1990 con las teorías desarrolladas por Pierre Bourdieu, enfocándose en la condición que el autor de *Coronación* (1957) vivió en el exilio, la metaficción y la problematización de la novela chilena vinculada a los sucesos post golpe militar de 1973².

Escritores y Campo Literario: El Club de la Pelea

Ya se mencionó que el juego de oposiciones, la lógica de los enfrentamientos, es lo que define la condición de un Campo Literario, determinándolo como:

[...] un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas (Bourdieu, *El Campo Literario* 2).

Tanto en *Jardín de al Lado* como en *Desgracia*, es posible apreciar el juego del choque de las oposiciones, el

² Rojo se refiere al conflicto creativo interno que debe superar Donoso tras el Golpe de Estado en Chile, al tener que decidir entre escribir una novela que denuncie los horrores que se perpetraban en la nación bajo el yugo militar o seguir la ruta más experimental trazada con *El obsceno pájaro de la noche* (1970): "Como intelectual, como artista chileno, mi sospecha es que Donoso sintió que tenía que pronunciarse frente a tales sucesos. El problema era en qué podía consistir ese pronunciamiento y cómo objetivarlo en su quehacer, aunque sin traicionar con ello las esencias de la que él estimaba era una vocación no negociable. Este es el quid de su novela. Todo en ella arranca de ahí y ahí es donde al fin de cuentas va a parar" (Rojo 114). Esta problemática se resuelve a través de la creación del personaje de Julio Méndez, ente ficcional que es "sacrificado" para exorcizar los fantasmas ético-literarios que acosaban a Donoso en ese momento.

cual se materializa a través de la pugna entre escritor y editor, en la primera, y el enfrentamiento entre profesor y academia en el caso de la segunda. Roger Chartier establece que las incipientes tensiones entre la figura del escritor y el editor, como actores o fuerzas que interactúan en el Campo Literario, se dieron cuando los primeros buscaron asegurar su condición de profesionales, exigiendo mejores contratos a sus editores producto del manejo de los derechos de autor. Esta pugna se suscitaba a raíz de la decisiva preponderancia que iba adquiriendo el editor en la generación de un libro y en la expansión de sus áreas de injerencia:

Es él quien se encarga de reunir el conjunto de selecciones que deben hacerse para publicar un libro: elección del texto, elección del formato, elección en cierto sentido a través de la publicidad y de la difusión, lo que significa que el editor desempeña un papel central para unificar todos los procesos que hacen de un texto un libro. (67-68).

En la obra de Donoso, este es el dilema que sufre Julio Méndez, escritor chileno exiliado en España, que pretende concretar la novela definitiva del Golpe de Estado de 1973, pero que fracasa en su afán al ser víctima de los constantes rechazos de Núria Monclús, figura clave dentro del mercado editorial del país ibérico, con la capacidad de convertir en un éxito a cualquier escritor que contara con su bendición y que publicara bajo su alero³. Esta mujer encarna

³ Bourdieu confirma que la figura del editor llegó para desplazar a la del antiguo mecenas o benefactor, resaltando el rol clave que tuvieron en la configuración de la literatura Europea del Siglo XVIII en adelante: “De hecho, ¿quién podría imaginarse la literatura inglesa de ese siglo sin un Dodsley o la alemana del siglo siguiente sin un Cotta! Editoriales como éstas se van convirtiendo en una especie de autoridades. Cuando Cotta, por ejemplo, logró reunir en su editorial una serie de los más selectos

la esfera de poder al interior del Campo Literario en toda su magnitud, pues llega al punto de "sugerirle" a Méndez que reescriba completamente su texto, tras rechazar un primer borrador, obligándole a dejar de lado sus intenciones artísticas personales. Tras esa negativa y reconociendo la influencia de esta mujer inspirada en la figura de Carmen Balcells, el escritor identifica a la editora como un obstáculo de connotaciones terroríficas que inhibirá su proceso creativo:

¿Y yo? ¿Si recupero mi facultad de sentir placer en vez de aceptar pasivo mi ciudadanía en esa provincia tan extrañamente reglamentada que es la del fracaso personal, sumada a la prolongación del fracaso de todo a lo que apostamos, podré adquirir la libertad para escribir otra o la misma novela, resplandeciente porque aunque analice la crueldad y enfoque la injusticia, el placer de la belleza no estará ausente de ella? No: aunque saque ahora mismo mis papeles de la maleta, la figura de Núria Monclús con la telaraña velándole los ojos y la espada de fuego en su mano ensangrentada se interpondrá entre yo y el placer. (Donoso, *El jardín* 73).

El escritor se lanza entonces al proceso de enmascarar su producción bajo los códigos impuestos por el Campo Literario, que en ese momento imponía la escritura del *Boom Latinoamericano* como el canon a seguir. Ángel Rama⁴, al

espíritus clásicos, durante varios decenios fue casi una garantía de inmortalidad el hecho de que a un escritor le imprimieran algo en sus prensas" (Bourdieu, *Campo Intelectual* 12).

⁴ Al momento de identificar las figuras desde las cuales irradiaron en América Latina las ideas de Bourdieu, Moraña, reconoce al respecto la labor crítica y editorial desempeñada por Ángel Rama, como la *Enciclopedia Uruguaya* y la *Biblioteca Ayacucho*, ya que: "Todos estos

hacer un análisis retrospectivo de las características de este momento de la literatura latinoamericana, identifica la conjugación de varios factores extraliterarios que se agencian directamente con las estrategias de Campo Literario descritas por Bourdieu y que obligan al escritor a adscribir a pautas de creación y de conducta que no le son propias. Siguiendo los planteamientos de Walter Benjamin en torno a las transformaciones y la pérdida del aura que sufrió el arte con las nuevas técnicas de reproducción propias de la Revolución Industrial, el ensayista uruguayo entrega claves que permiten entender ciertas actitudes que debe asumir el artista como estrategias para entrar en el juego que significa ocupar una posición al interior de los campos de producción en el contexto del nuevo escenario:

No sólo es legítimo interrogarse sobre las opciones del *boom*, entendido como un proceso que se superpone a la producción literaria, sino también sobre su acción desembozada o subterránea en la producción de nuevas obras y así mismo sobre sus efectos en el mismo comportamiento del escritor como hombre público que es. Revisando en Baudelaire la irrupción de las corrientes artepuristas, Walter Benjamin, en una de sus “iluminaciones”, reconoció el estrecho vínculo que los comportamientos dandystas mostraban con la situación del poeta en la nueva sociedad masiva instaurada por la revolución industrial: en su fértil análisis, el escritor no estaba desgajado de la sociedad sino que reaccionaba

proyectos manifiestan plena conciencia de la existencia del campo literario en los términos definidos por Bourdieu, y de la necesidad de consolidar teórica y críticamente el campo de la crítica como un espacio específico, definido por sus propias dinámicas, intereses y luchas intestinas” (85).

ante sus características específicas y sus pulsiones, adoptando actitudes y desarrollando formas que eran respuestas personales dentro de un campo de fuerzas ya establecido. (Rama 164)

El padecimiento de David Lurie en *Desgracia*, a raíz de la aventura que tiene con una de sus alumnas, deja en evidencia el mismo tema fondo: La pugna que debe sostener el yo del creador al interior de un Campo Intelectual y el poder que detentan algunos de sus integrantes por la posición que ocupan al interior del mismo. De hecho, el profesor universitario siempre asumió y defendió su *affaire* como un acto poético, como una manifestación de algo sublime y transformador, más allá de las normas de conducta fijadas, en este caso, por la Academia, negándose a ser parte de la puesta en marcha de un eufemismo institucional que permitiera resolver el caso sin generar consecuencias mayores para el *status quo* del órgano educativo. La mayor defensa de Lurie consiste en reclamar su derecho a practicar sus impulsos como una manifestación de autenticidad, negándose a enmascarar las motivaciones de su proceder:

Permítanme hacer mi confesión [...] Baste decir que Eros entró en escena. Y después de esa aparición yo ya no fui el mismo antes [...] Quiero decir que yo ya no fui el mismo de siempre. Dejé de ser un divorciado de cincuenta y dos años de edad y sin nada que hacer en esta vida. Me convertí en un sirviente de Eros. (Coetzee 70)

El protagonista de Donoso encarna una frustración similar: La imposibilidad de ser él mismo, escribiendo lo que desea. En su estudio sobre las primeras novelas que integran la obra *donosiana*, Miguel Ángel Náter subraya que este impulso de autenticidad tiene que ver con la influencia del

existencialismo levantado sobre la base de la filosofía de Martin Heidegger:

Celeste Kostopolus ha vinculado la obra de Donoso con la filosofía de Martin Heidegger, específicamente con la formulación del “ser auténtico”. En la obra de Donoso, afirma, la angustia individual ante la existencia humana se muestra en una atmósfera de miedo, corrupción y temor, presentándose el tema de la destrucción como crisis en la pugna entre el ser y el entorno, cómo los personajes luchan contra el mundo exterior que los corroe (Náter 134).

La reificación del Yo

Grínor Rojo señala que *El Jardín de al lado* expone, con retazos autobiográficos, el dilema que tuvo que enfrentar José Donoso al verse obligado a replantear su proyecto creativo tras el cisma que provocó la dictadura en Chile. Las circunstancias de la época determinaban que era tiempo de escribir, aunque fuera de manera alegórica, sobre los crímenes, las represiones y los abusos que se cometían en Latinoamérica en ese momento. Cualquier otro intento de una novela ajena a esas temáticas podía ser considerado como una aberración. Rojo reconoce en este dilema la contradicción que sufre el novelista entre el querer hacer y el hacer, algo muy propio del choque de fuerzas que se provocan en el seno del Campo Intelectual: “El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” (Bourdieu, *Campo de poder* 35).

La utilización del término “restricciones sociales”, emanadas desde un Campo Intelectual, permite homologar, conservando las proporciones, la figura del editor con la del censor, pues además “[...] los censores que controlan los límites de la política y de la estética son los mismos” (Coetzee, *Contra la censura* 9). Esta manifestación desbordada del rol del editor produce una nefasta consecuencia en los procesos creativos del artista, el cual, a raíz de verse presa de un estado que el sudafricano identifica con la paranoia, tendrá siempre sobre su hombro la figura del censor, aunque no esté ahí, vigilando todo lo que hace. Esta situación, más que con una patología, tiene que ver con el hecho que: “En el plano individual, es más probable que la lucha con el censor adquiera en la vida interior del escritor una importancia que como mínimo lo distraiga de su verdadera ocupación, en el peor de los casos fascine e incluso pervierta su imaginación [...] bajo la censura no florece la literatura” (Coetzee, *Contra la censura* 25-26). Cuando se llega a este punto, es posible afirmar que se despliega uno de los dispositivos de la violencia simbólica⁵ más peligrosos y efectivos de los que dispone el Campo Literario, logrando despojar a la figura del creador de su yo artístico, para funcionar ya no de acuerdo a sus más íntimos impulsos, sino siguiendo lo que dictan las reglas del mundo del mercado

⁵ Se toma aquí el concepto de Violencia Simbólica establecido por Bourdieu en *La Dominación Masculina* (1998), donde se define como aquello que se manifiesta cuando: “Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales [...] La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación), cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo, o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural” (50-51).

económico⁶. Tanto el protagonista de Donoso como el de Coetzee se resisten a transar sus proyectos y su integridad en aras de la imposición del ente que ocupa la posición dominante al interior del Campo. Al reflexionar sobre el enmascaramiento que se le exige de su novela, Julio Méndez se reafirma contestándose a sí mismo:

¿Qué quería que hiciera con mi novela? ¿Un guiso de *nouveau roman*, de telquelismo de barrocos adjetivos y una pedantería indigesta de citas de autores prestigiosísimos por antiguos y desconocidos, condimentado con la pimienta de un “compromiso social”, o un “compromiso político”, epidérmico, frívolo, pero que sirviera de anzuelo para los compradores? No. No. Yo era otra cosa. (Donoso 30).

⁶ En cuanto al comportamiento del mercado literario durante el período del *Boom*, Ángel Rama sostiene la injerencia y preponderancia definitiva de los factores económicos y comerciales, al punto que llega a afirmar que para entender las transformaciones socioculturales y artísticas del continente, resulta más útil analizar las transformaciones económico-sociales que germinaron en el tras la segunda posguerra que las cuestiones ideológicas propias de los movimientos políticos: “Son, obviamente, las fuerzas que operan dentro de un mercado económico, que coinciden a veces con valores artísticos pero no son movidas por ellos, las que actúan en los cortos plazos trabajando sobre los beneficios del impacto, operan dentro de los sistemas de comunicación masiva manejando diestramente el imaginario de las poblaciones mediante una incesante, devorante movilidad. Venden a la par oro y barro, mezclados y por igual, aunque el primero dispone de la ventaja de permanecer más allá del momentáneo fulgor, aun cuando deba rendirle parcial culto adaptándose a algunas de sus imperiosas condiciones, como es la permanente variación de asuntos y de enfoques, el trabajo sobre la excitabilidad del presente, la absorción de las corrientes de la hora, la adecuación a las pautas internacionales de circulación de los productos, etcétera” (Rama 178).

David Lurie adopta idéntica postura cuando se niega a entregar una confesión ante la comisión disciplinaria que lo enjuicia: “-Lo que yo perciba y el modo en que lo perciba es asunto mío, Farodia, y no suyo –dice-. Con franqueza, entiendo que lo que desean de mí no es una respuesta, sino una confesión. Pues bien: no he de confesar” (Coetzee, *Desgracia* 68). No obstante la negativa de ambos intelectuales, la violencia simbólica ejercida por las agencias normativas seguirá su curso, siendo validada ya no por su acción directa, sino por su instalación en el proceso creativo de los personajes, desencadenando en ellos un estado de angustia y paranoia que es el punto de partida para diferentes estados de degradación personal. El deterioro físico, el sentimiento de fracaso y zozobra son los que desbordan a Méndez y Lurie desde el momento en que entran en la pugna (a nivel exterior e interior) con el Campo Intelectual, estados que, siguiendo a Bourdieu, son propios del padecimiento de violencia simbólica, pues ésta se inscribe en los cuerpos y su poder se sustenta e irradia a través de lo que el sociólogo denomina la “magia del poder simbólico”, la cual consiste en que los dominados contribuyen en el proceso de su dominación, muchas veces sin saberlo, fortaleciendo así la frontera que los separa de los dominadores. Los actos prácticos de conocimiento y reconocimiento de esta “frontera mágica” adoptan:

[...] a menudo la forma de *emociones corporales* –vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad- o de *pasiones y sentimientos* –amor, admiración, respeto-; emociones a veces aún más dolorosas cuando se traducen en manifestaciones visibles, como el rubor, la confusión verbal, la torpeza, el temblor, la ira o la rabia impotente. (Bourdieu *La Dominación Masculina* 55).

Los sentimientos y reflexiones que expresa el personaje de Donoso, tras sufrir los embates del Campo Literario representados en la figura dominante de la editora, son bastante ilustrativos a este respecto: “Era triste sentirse humillado al reconocer la derrota en sus manos, culpable y vulnerable por el odio y el terror que la Monclús me inspiraba. Quizás sentí con tanta fuerza todo esto en la ocasión de ese rechazo” (Donoso, *El jardín de al lado*, 29). Todas estas emociones evidencian diversas maneras de someterse al ente y opinión dominantes, desencadenando el conflicto interior cuando el sometido se descubre a sí mismo como cómplice de las restricciones y censuras propias de las estructuras sociales.

En su ensayo *Contra la censura. Ensayo sobre la pasión de silenciar* (1996), Coetzee analiza la gravedad de la paranoia generada en el escritor por la presencia del censor, partiendo de la base de las explicaciones de Freud acerca de los procesos creativos del artista que se producen gracias a su capacidad de explorar la multiplicidad de yoes que habitan en su interior, siendo capaz de traducir esta experiencia a los códigos y lenguajes estéticos precisos. Es una experiencia de tipo transaccional (en la medida que el artista se sirve de esos yoes para su trabajo) y un proceso sumamente privado. Cuando esta dinámica interior se ve invadida, el Premio Nobel de Literatura 2003 plantea como posibilidad que ocurra un curioso fenómeno creativo que sería el fruto del ejercicio de la violencia simbólica:

[...] imagínese lo que sucederá si en esta transacción se introduce de manera enérgica e innegable otra “*figura del lector*” el censor calvo y vestido de oscuro, con su boca fruncida, su lápiz rojo, su irritabilidad y su actitud e reprobación [...] entonces el equilibrio del drama interior cuidadosamente

construido resultara destruido en su totalidad, y destruido de un modo que es difícil de arreglar, y que cuanto más trata uno de ignorar (reprimir) al censor, más se envanece este. (59).

Donoso y Coetzee grafican las consecuencias de esta situación bajo la forma del bloqueo creativo que afecta a sus protagonistas: La imposibilidad de completar una novela, en uno, y la incapacidad de terminar una ópera, en el otro. Este estado en el que caen puede interpretarse como la consecuencia extrema de la intromisión del censor en el trabajo del artista (una especie de castración creativa) o como la demostración de la lógica de la dinámica del Campo Literario, en cuyo choque interno de fuerzas siempre lograrán imponerse los términos del ente dominante sobre el dominado, pues Méndez y Lurie son incapaces de proseguir sus respectivas obras cuando tratan de hacerlo siguiendo las reglas que se les imponen. Al personaje de Donoso le pena su obra inconclusa, siempre bajo la sombra de la figura de Núria Monclús⁷, la cual ya es uno de los motivos por los cuales siente en su fuero interno el deseo de finalizar la tarea:

⁷ Sobre la apreciación de la figura del editor por parte de José Donoso, recomiendo leer su crónica "El fantasma de un editor", incluida en el volumen recopilatorio *Artículos de incierta necesidad* (1998). Ahí claramente coincide con Bourdieu en valorar el trabajo del *editors* como artífice de grandes movimientos literarios y de las obras más excelsas que ha legado el mundo de las letras —el escritor chileno, por ejemplo, pondera la labor de Max Perkins, que trabajaba como editor para la firma Charles Scribner, como responsable de la novela americana del siglo XX y figura esencial para que un libro como *El Gran Gatsby* alcanzara las cotas de calidad e impacto que ya todos conocemos-, pero sitúa su labor en las sombras (de ahí su metaforización del editor como un espectro, como presencia que "pena positivamente" la tarea creativa) y les atribuye poderes y capacidades que lo llevan a calificarlos como "[...] demiurgos apasionados y comprometidos, intermediarios entre el autor y la "casa" por un lado, y entre el autor y el público otro" (Donoso 377). Además de la clara función de mediación que le atribuye a este personaje clave del

Antes de salir me interceptó la presencia de mi máquina sobre la mesa del comedor; permanecía igual que ayer, no, que anteayer, no, que hacía cuatro días, rodeada del desorden de mis papeles. ¿Y si para derrotar de una vez por todas a Gloria y a Pato [...] y a Núria Monclús que me había recibido para darme un veredicto negativo después de una entrevista que duró diez minutos [...], si me pusiera a la máquina ahora mismo y escribiera y escribiera y escribiera, día y noche, noche y día, consumiendo café, anfetaminas, vino,

mundo editorial, también lo sitúa en los procesos creativos, atribuyéndole casi un rol de coautoría en el proceso de escritura, que estaría justificado en el hecho que el escritor sería una de las “posesiones” y preocupaciones del editor; asegura Donoso que “El “editor” particular de cada autor no sólo lee el manuscrito y decide su publicación, sino que aconseja sobre el título, elige o encarga la portada, escribe la solapa, da instrucciones en los vendedores, planea la estrategia publicitaria adecuada a cada libro de cada uno de “sus” autores, sugiere cortes, agregados, propone trabajar más cierto personaje o atenuar otro, reescribir cierto trozo, consigue adelantos más o menos sustanciosos para el autor, lo invita a restaurantes de lujo o a su casa cuando está de paso por la capital, se interesa por la vida privada (tanto económica como sentimental) de su escritor” (177-178). Sobre sus relaciones particulares con su editor, el representante chileno del *Boom* declara en el mismo artículo citado que “En el caso específico del que estas líneas escribe, su “editor” en Knopf le dijo que si no acertaba en cien páginas una de sus novelas más largas, no se publicaría. Durante meses este escritor sostuvo una feroz batalla epistolar con su editor, defensa y ataque, párrafo por párrafo, hasta que el editor transó en cortar sólo treinta páginas, cuidadosamente elegidas línea por línea, en un curioso trabajo simbiótico de amistad, compenetración y odio” (178). Donoso, desde su personal punto de vista, concluye que la tarea del *editors* no compromete la integridad y la unidad de la obra, pues para él la novela no tiene carácter monolítico ni intocable y la soledad del escritor, como genio creativo autosuficiente, solo sería una forma de arrogancia. Por tanto, la crítica que levanta del editor en *El jardín de al lado* es claramente en tono irónico, pero no deja de ser un ácido vehículo para exponer y denostar prácticas editoriales que fraguaron durante el fenómeno del *Boom*.

cognac, con tal de rehacer mi novela y llevarla más allá de todas las expectativas de Núria Monclús? (Donoso 28-29).

Es interesante la clara consignación que el autor chileno hace de la pugna que surge entre las figuras del escritor y el editor al interior del Campo Literario; es importante también notar que, además de su esposa (que representa para él la confirmación de su estado de derrota), se propone vencer a su hijo, quien encarna al prototipo del artista que opta por moverse fuera de las reglas del Campo Intelectual, viajando por el mundo para practicar el "arte por el arte".

En el caso de David Lurie, su incapacidad creativa deja al descubierto la pérdida del contacto primitivo del artista con sus yoes interiores, representados en los personajes de su obra, al punto de perder su esencia original por la presencia de elementos ajenos:

El proyecto no avanza. Todo lo que logra precisar son fragmentos sueltos. La primera palabra del primer acto se le resiste todavía; las primeras notas siguen siendo tan esquivas como las hilachas de humo. Algunas veces teme que los personajes de la historia, que durante más de un año han sido sus fantasmales acompañantes, comiencen a apagarse poco a poco [...] La pérdida de todos ellos lo llena de desesperación, una desesperación tan gris, tan uniforme, tan carente de importancia en un planteamiento más amplio como un simple dolor de cabeza. (Coetzee, *Desgracia* 178).

En el proceso de composición de la ópera del personaje de Coetzee no se expresa la omnipotente presencia de una figura de la talla de Núria Monclús, pero sí el fuerte deseo de reconocimiento, de posibilidad de retorno a la sociedad y a los círculos de los cuales fue marginado debido a la facturación de una obra magna, anhelo que estará sometido y condicionado a las lógicas de los campos ya tratados, lógicas que en *Desgracia* son designadas como las *manías del arte*. Cuando Lurie renuncia a su empeño, reconoce la autoridad de los eruditos, que también pueden entenderse como nominación de los estudiosos del arte, en la consagración de una obra:

Suspira. Habría sido agradable disfrutar de un regreso triunfal a la sociedad en calidad de actor de una excéntrica ópera de cámara, pero no podrá ser. [...] En cuanto al reconocimiento, lo deja en manos de los eruditos del futuro si es que para entonces aún quedan eruditos. De hecho, él no percibirá esa nota en caso de que suene, pues demasiado sabe acerca del arte y de las manías de arte, de modo que no cabe esperar tal cosa, ni siquiera si llega a sonar. (Coetzee 264-265).

De acuerdo al papel que se atribuye a los eruditos en la consagración de la obra de arte, esa figura que menciona el escritor sudafricano se puede tomar también como la de los “entendidos” o los críticos, de acuerdo a lo planteado por el autor de *Hombre Lento* (2005) en su volumen de ensayos *Costas Extrañas* (2001), donde asegura que a la crítica le cabe un papel central en la definición de las producciones artísticas que se pueden considerar bajo la categoría de clásico, pues es a través de la resistencia que la obra sea capaz de sostener en el tiempo frente a los embates y cuestionamientos provenientes del ámbito de la crítica, que

ésta definirá su condición de clásico. Enfocado de esta forma el asunto, Coetzee postula a la crítica adversa más como un aliado que como un enemigo en el proceso de construcción de aquellas obras que integrarán el gran canon universal.

Sin embargo, para lograr asumir esas derrotas frente a la crítica como victorias en el proceso de consolidación, en algún momento debe producirse el ingreso al Campo Literario y entrar en su flujo de oposiciones. Ese es justamente el paso que le cuesta dar a ambos protagonistas tras verse expulsados de los circuitos que integraban inicialmente, donde gozaban de una moderada posición de poder (Méndez en el escenario literario nacional tras recibir el espaldarazo de una crítica favorable de Hernán del Solar y Lurie como especialista en la obra del poeta William Wordsworth, avalado por la publicación de un libro sobre el autor).

La personalidad como arte

La gran paradoja con connotaciones de dilema sin salida que ofrecen Donoso y Coetzee en la trama de las dos ficciones analizadas, consiste en que si bien resistir la influencia del Campo Intelectual presupone la contaminación del proceso creativo, bajo una forma de paranoia que automáticamente instala la mirada supervisora del ente regulador como agente que influye en la codificación de la obra, afectando la integridad y privacidad del yo del creador, el aceptar las reglas de juego para validarse en el mercado de circulación de bienes simbólicos también presupone enmascarar el yo de las más diversas formas. En las dos novelas estudiadas, el énfasis se pone especialmente en la conminación que se hace a los protagonistas para ventilar aspectos de su vida privada como elementos que incidirán favorablemente en la recepción del producto estético, algo muy propio de las estrategias desplegadas por el Campo

Literario al someterse a las lógicas de marketing del mercado económico. De acuerdo a lo planteado por Bourdieu, esta demanda del público que, ya no conforme sólo con la obra, exige también la presencia del autor como personaje, tiene su origen en el hecho que el artista está inmerso en un sistema de redes sociales donde los receptores se forman una imagen de él y a la vez se la retornan, viéndose éste obligado a corresponder a ese reflejo si desea mantener su posición al interior del Campo:

El artista puede aceptar o repudiar a este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta representación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene, en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia. (Bourdieu 18).

Los editores y agentes de las casas editoras supieron sacar partido de este fenómeno introduciendo las técnicas de la publicidad para aumentar la venta de libros a través de la exposición pública de la vida de los autores y validándolos como referentes para opinar en las más diversas áreas. Ángel Rama, al hacer un análisis retrospectivo de las características del *Boom*, momento de la literatura Latinoamericana en el que identifica la conjugación de varios factores extraliterarios que se agencian directamente con las estrategias de Campo Literario descritas por Bourdieu, señala que esta tendencia tuvo eco gracias al surgimiento de nuevos órganos de difusión (magazines de variedades) y formatos periodísticos (como la entrevista literaria) que buscaban mostrar a los escritores en una dimensión más personal:

La visibilidad pública del escritor se vio favorecida en los casos de los escritores intelectuales; parte del desplazamiento que ha llevado a la cultura universal a alejarse del dístico latino "Esconde tu vida" para proponer otro que diga "Presenta tu vida" o "Publica tu vida". El siglo XX ha conocido un nuevo tramo de tal evolución que es mucho más discutible y que Harold Rosenberg ha caracterizado como la atracción pública por el escritor más que por la obra. Los escritores de todo tipo, intelectuales o artistas, aficionados o profesionales, fueron violentamente reclamados por una curiosidad pública que puso el acento en lo personal y que no vaciló en abalanzarse sobre la privacidad. (Rama 204).

Sin embargo, la sobreexplotación de esta estrategia generó consecuencias directas en los procesos de producción artística: Los escritores al intentar responder eficientemente ante la demanda del público, muchas veces entregaron a sus editores obras que no cumplían con los estándares de calidad de las publicaciones que les habían otorgado el reconocimiento. Rama pone en tela de juicio, por ejemplo, la calidad de obras como *Octaedro*, de Julio Cortázar. En cuanto a la abundante presencia de los literatos en las páginas de la prensa hablando no siempre de literatura, muchos críticos alzaron la voz asegurando que el fenómeno del *Boom* era un artificio inflado por los medios. Donoso, al rememorar esta circunstancia del movimiento que también integró, critica que esto produjo una imagen errada de un conjunto de escritores que realmente tenían como mérito el haber publicado una serie de obras brillantes que instalaron la literatura latinoamericana en el concierto global. En su *Historia Personal del Boom* (1972) escribe:

Así se inventó el *Boom*: así los sacaron del mundo de la literatura y lo introdujeron en el mundo de la publicidad y la bulla, así han mantenido ante el público su supuesta unidad, prodigándole la propaganda gratuita que se acusa a sus miembros de ser tan diestros, ya que como *capos* de *mafia* manejarían el *pool* de secretos que aseguran el éxito. (Donoso 15).

Si bien el responsable de *Casa de Campo* (1978) critica duramente esta falsa imagen que se levantó del grupo de escritores que conformaron el denominado *Boom*, en el *Jardín de al lado* retrata irónicamente este tipo de personaje, sintetizando en la figura del escritor Marcelo Chiriboga⁸ todas las excentricidades de quienes se entregaban a este juego de la publicidad con miras a las ventas, estrategia que Donoso atribuyó a aquellas editoriales que buscaban sumar nuevos nombres al *Boom* con la finalidad de seguir explotando económicamente el fenómeno⁹. Julio Méndez

⁸ Marcelo Chiriboga estaría inspirado en el escritor Carlos Fuentes, para Donoso el verdadero arquitecto del Boom, hombre de gran influencia que se movía con dominio y libertad a través de este Campo. Pilar Donoso refiere una anécdota muy reveladora sobre la relación de Fuentes con los medios de comunicación y la publicidad, cuando recuerda que una vez en Francia casi la detuvieron junto a unas amigas por confundirlas con prostitutas, cuando en realidad iban acompañando a sus parejas escritores a una fiesta. Finalmente, todo fue un malentendido, pero luego de eso, cuenta la compañera de Donoso: “Al enterarse de lo ocurrido, Carlos nos regañó, diciéndonos que deberíamos haber dejado que nos llevaran lo comisaría, pues el escándalo periodístico que esto hubiera provocado habría sin duda servido de gran promoción para su obra y para el libro de Pepe, que no tardaría en salir traducido al francés” (Donoso *Historia Personal del Boom* 164).

⁹ José Donoso enfatiza que esta práctica termina desvirtuando y desdibujando aún más al Boom: “Durante los últimos años, sobre todo, este *Boom* se ha ido transformando en un adornado carro de farándula, de

tiene una gran admiración por Chiriboga, pues es el intelectual más posicionado dentro del Campo que él mismo aspira a ocupar; es su referente.

Marcelo Chiriboga, el más insolentemente célebre de todos los integrantes del dudoso *boom*. Su novela, *La caja sin secreto*, es como la Biblia, como el Quijote, sus ediciones alcanzan millones en todas las lenguas, incluso en armenio, ruso y japonés, figura pública casi *pop*, entre política y cinematográfica [...] este escritor delicado y fuerte a la vez, que habla de igual a igual con el Papa y con Brigitte Bardot, con Fidel Castro, Carolina de Mónaco o García Márquez, y cuyos pronunciamientos sobre política, o sobre cine, o sobre moda causan tempestades. (*Donoso Jardín de al lado* 137-138).

En la novela de Coetzee, el papel gravitante de los medios como entes capaces de levantar o destruir carreras, queda en evidencia cuando se ventila públicamente el juicio disciplinario del protagonista y las causas del mismo. Es en ese momento que trasciende que el mismo intelectual enjuiciado había publicado un libro. Lamentablemente, las circunstancias en que este hecho se da a conocer no son las más afortunadas: "Profesor imputado por acoso sexual, reza el titular [...] Lurie (53 años), autor de un libro sobre William

forma un poco indefinida, bastante mal trecho y de mala reputación, a que sin embargo todo trata de subirse, o por lo menos al que muchos editores y críticos tratan de empujar, para que trepen a él, a los novelista nuevos, premiando a cualquier novela latinoamericana y mixtificando al público al anexarla, muchas veces sin que el escritor lo sepa o los desee, al *boom* ya tan sobrepoblado que sus contornos son imposible de fijar o definir" (Donoso 126).

Wordsworth, el poeta de la naturaleza'. William Wordsworth (1770-1850), el poeta de la naturaleza. David Lurie (1945-?), comentarista y desgraciado discípulo del susodicho William Wordsworth" (Coetzee 61-62).

De acuerdo a lo planteado en la historia de las novelas aquí analizadas, las opciones parecen ser enmascarar la obra, enmascarar la personalidad o ambas. ¿Existirá alguna alternativa para quien busca poner en circulación un bien de tipo artístico y garantizar el efecto estético derivado de su recepción, sin caer presa de las estrategias y violencias simbólicas del Campo Intelectual? La respuesta que entregan ambos autores, es situarse en la periferia del Campo.

El Jardín del Margen

Si bien Julio Méndez no triunfa en su cometido, su papel dentro de la narrativa *donosiana* se alza como la respuesta que el autor nacional encontró para salir de la encrucijada que le planteaba la historia y el Campo Intelectual (en este caso de los escritores en el exilio), entregando una novela que preservó los caminos que había transitado en sus anteriores obras y que trazó el derrotero que seguiría en su producción posterior, sin renunciar a su proyecto personal. Grínor Rojo afirma:

Quiero decir que *Méndez es una contrafigura* de Donoso, que es esa identidad personal y artística que Donoso construyó como su *alter ego* posible pero indeseable, rodeado y forzado a tomar una "posición" de entre aquellas (o de entre la opciones de "posiciones", es lo que diría Bourdieu) que el campo literario chileno de la época de la dictadura le planteaba con urgencia ética, pero tratando de no favorecer a ninguna. Exorcizar el peligro de dar un paso

en falso, de olvidarse de sí y de su proyecto entregándose a los riesgos de una causa a lo mejor muy decente, pero cuya materialización literaria a él le resultaba difícil de procesar y que lo habría anulado como el escritor que venía siendo y que no estaba dispuesto a dejar de ser en el futuro, era pues una necesidad y su novela fue la encargada de cumplir con ese cometido. (125).

El protagonista de Donoso finalmente encuentra su libertad en los callejones de Marrakesh, lugar donde se caen todas las máscaras y se vive libremente, sin seguir reglas de ningún tipo y donde cada cual es quien quiere ser. Sólo en ese espacio el novelista se ve libre de las presiones del ojo censor de su editora y que lo tenían sumido en la angustia del fracaso. Coetzee también hace que su protagonista, una vez ha sido expulsado de la Academia, se desplace desde la ciudad a la granja de su hija situada en el campo. Su estancamiento creativo además se termina cuando decide no comulgar con las convenciones de la tradición y se determina a crear una ópera absolutamente *Sui Géneris*, en la cual desplaza al protagonista e incluye los aullidos de un perro: “¿Será capaz de atreverse a eso: introducir un perro en la ópera, permitirle que hilvane su propio lamento y que lo lance al cielo entre las estrofas de Teresa, perdidamente enamorada? ¿Por qué no? ¿Seguro que en una obras jamás se representará está permitido todo?” (Coetzee 265-266).

La necesidad de un lugar donde está permitido todo; por lo menos en lo que a la creación artística se refiere. Un espacio con estas características hace posible que el yo artístico se manifiesta en su completa autenticidad, libre de artificios: “Porque ésa es la promesa del espacio "creado" por el arte puro, la promesa de un espacio "libre", según el modelo que va de Darío a Coré y a Lewis Carroll, y que

apunta no al cómo las cosas son sino al cómo tendrían que ser” (121). Sin embargo, este anhelo expone también otra consecuencia de la violencia simbólica que se da cuando se logran superar las restricciones impuestas por las agencias normativas: la vocación y la autoexclusión. Bourdieu señala que este proceso es complejo, pues para vencer las imposiciones de la violencia simbólica no basta con un mero esfuerzo de la voluntad, pero cuando se logra, entran en movimiento los engranajes que garantizan su eficacia al estar íntimamente inscrita como forma de coerción en lo más íntimo de los cuerpos:

Observamos así que, cuando las presiones externas son abolidas y las libertades formales –derecho de voto, derecho a la educación, acceso a todas las profesiones, incluidas las políticas- se han adquirido, la autoexclusión y la “vocación” (que “actúa” tanto de manera negativa como positiva) acuden a tomar el relevo de la exclusión expresa. (Bourdieu, *La dominación masculina*, 55-56).

Eso es lo que plantea finalmente el exilio de Méndez y la marginación de Lurie (quién además ejerce una vocación al realizar el voluntariado en una precaria clínica para perros moribundos). La consecuencia de vulnerar las reglas del arte y el anhelo de un espacio de creación que en los tiempos actuales resultaría casi utópico, considerando la compleja red de relaciones e intereses que se mueven en torno al mundo del arte. La denuncia expuesta por ambos autores cumplen con la función de abrir un espacio de reflexión para entender los procesos creativos e intelectuales insertos en el aparataje social y político que los rodea y evidenciar las presiones y manipulaciones a las cuales están expuestos, exponiendo la marca que las estrategias del Campo Intelectual y Literario

dejan, casi a modo de símbolo de pecado original, en cada bien simbólico.

Conclusiones

El análisis comparado de las novelas *El Jardín del al lado*, de José Donoso, y *Desgracia*, de John Coetzee, bajo la teoría de los Campos Intelectuales y Campos Literarios aportada por Pierre Bourdieu, ofrece una rica y atractiva cantera para evidenciar las estrategias mediante las cuales opera este órgano socio-cultural que resulta decisivo en la determinación de los cánones intelectuales y artísticos de períodos específicos. En ambas novelas queda de manifiesto que el choque de fuerzas, la lógica del enfrentamiento, es el factor principal que agita la vida al interior del Campo y que la resistencia a sus exigencias puede constituirse como un factor que incide, mediante la violencia simbólica, directa e indirectamente en los procesos creativos del artista, por muy privados que estos puedan llegar a ser. Tanto Donoso como Coetzee son escritores que tuvieron que enfrentar la maquinaria de la censura, editorial y política, respectivamente, por lo tanto, sus propuestas escriturales constituyen una interesante alegorización del comportamiento de los entes que regulan la circulación del capital simbólico y del enfrentamiento que se da entre el artista y la sociedad. Dentro de las estrategias que el Campo Intelectual despliega para mantener dentro de sus lineamientos toda producción artística, se alza como un tema no menor la capacidad del censor para instalarse al interior de los procesos creativos de manera sutil e indirecta, logrando su victoria incluso en las propuestas estéticas más vanguardistas, las que muchas veces se organizan y producen pensadas como tácticas para enfrentar las estrategias del Campo. Esta dinámica constituiría la mayor forma de violencia simbólica del Campo Intelectual. En el caso de la novela del escritor chileno, esto queda de manifiesto en el inesperado final que

tiene la historia, el cual deja al descubierto la insospechada autoría de Gloria en toda la obra, constatando así que el Campo Intelectual estuvo intervenido de principio a fin por una agencia insólita y externa de principio a fin (ente que sí consigue concretar con éxito aquello en lo que Méndez falla al lograr crear una novela asumiendo los parámetros impuestos por el Campo Literario, conquistando así una posición al interior del mismo que le hace merecedora del beneplácito y generosidad del editor).

Lo que se desprende del estudio de las dos novelas consideradas, podría servir de punto de partida para examinar la vigencia de las prácticas sociales que inciden en los procesos artísticos. Las nuevas políticas de Derechos Humanos y Libertad de Expresión, la posibilidad de la autoedición a través de casas editoriales alternativas, las plataformas digitales gratuitas como nuevos medios de difusión, la llegada del e-book, la exposición de la vida privada a través de las redes sociales y muchos otros factores sin duda han modificado los actores, comportamientos y estrategias del Campo Intelectual y Literario, ofreciéndose como contra-dispositivos que contribuyen, en parte, en la materialización de ese “espacio ideal” para la creación plena que en los márgenes buscaban Julio Méndez y David Lurie.

Por último, el análisis en el ámbito académico nacional del trabajo literario de J.M. Coetzee, ya sea desde una mirada más monográfica o desde un ejercicio comparativo, también se hace muy necesario, pues aunque ha pasado más de una década desde que fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura y varias de sus novelas han sido traducidas al castellano, es muy escasa la producción intelectual que en habla hispana se ha elaborado en torno a su obra.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor. 2002. Impreso.
- *La Dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama. 1998. Impreso.
- ."El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". Publicado en *Criterios*, La Habana, n° 25-28, enero 1989-diciembre 1990. 20-42. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona. Ediciones Península. 1997. Impreso.
- Coetzee, J. M. *Desgracia*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2012. Impreso.
- .*Contra la censura. Ensayo sobre la pasión de silenciar*. Barcelona: Editorial Debate, 2012. Impreso.
- . *Costas extrañas*. Barcelona: Editorial Debate, 2004. Impreso.
- Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso. Impreso.
- Donoso. José. *El jardín de al lado*. Barcelona. Seix Barral, 1981. Impreso.
- . *Artículos de incierta necesidad*. Santiago: Alfaguara, 1998. Impreso.
- . *Historia personal del "boom"*. Santiago: Alfaguara, 1998. Impreso.
- Moraña, Mabel. *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio. 2014. Impreso.
- Náter, Miguel Ángel. *José Donoso. Entre la esfinge y la quimera*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso.
- Rama, Ángel. "El boom en perspectiva". Publicado en *Signos Literarios* 1 enero-junio, (2005): 161-208. Impreso.
- Rojó, Grinor. "Donoso conversa con Donoso sobre la

posibilidad de escribir la ‘gran novela del golpe’: El jardín de al lado”. *Revista Chilena de Literatura* 83 (2013):113-135. Impreso.

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