

## La relevancia del pormenor narrativo en *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta

The relevance of the narrative detail in *Ardiente paciencia* by Antonio Skármeta

**Autor:** Pablo Fuentes Retamal<sup>i</sup>

**Filiación:** Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

**Email:** pfuentesr@udec.cl

### Resumen

Este artículo propone una lectura de *Ardiente paciencia* (1985) de Antonio Skármeta, a partir del estudio de las catálisis o pormenores de la narración. Estas unidades mínimas están repletas de significación y sentido, pues establecen puntos de anclaje que articulan el relato a nivel político, simbólico e ideológico.

De este modo, en aspectos tan ínfimos como los colores que decoran los objetos, el uso de bigotes, las prendas que visten los personajes, entre otros, no sólo se halla la presencia del poder, sino que también encontramos confrontación y resistencia a los discursos hegemónicos.

**Palabras clave:** Antonio Skármeta, *Ardiente paciencia*, pormenores narrativos, catálisis, literatura chilena.

### Abstract

This article suggests an interpretation of *Ardiente Paciencia* (1985) by Antonio Skármeta, from the catalyses or narration details. These minor components are full of significance and sense, because they establish anchor points that articulate the text at the political, symbolic and ideological level.

In this way, in very negligible aspects such as the colours that decorate the objects, the fact of wearing a moustache, the pieces of clothing worn by the characters,

among others, we cannot only find power, but also confrontation and resistance to the hegemonic speech.

**Keywords:** Antonio Skármeta, Ardiente paciencia, narrative details, catalyses, details, Chilean literature.

—Perdoná -dijo-. Es un detalle importante.

—Me alegro de que te des cuenta.

—Me doy cuenta.

Antonio Skármeta, La insurrección.

Las primeras décadas de la narrativa skarmetiana bosquejan particularidades estéticas y literarias que se suscitan, a razón de la contingencia política chilena. La primera etapa comprende los relatos escritos con anterioridad al Golpe de Estado, vale decir, *El entusiasmo*<sup>ii</sup> (1967), *Tiro libre*<sup>iii</sup> (1973) y *Soñé que la nieve ardía*<sup>iv</sup> (1974). Estas narraciones se enmarcan en el contexto de las reformas sociales impulsadas por el Presidente Eduardo Frei Montalva, la articulación de la Unidad Popular y el gobierno del Presidente Salvador Allende.

El segundo periodo de la narrativa skarmetiana se origina tras el Golpe de Estado (1973). Los sucesos históricos que marcan esta fase son las políticas represivas impuestas por la dictadura de Pinochet, las dificultades vividas por los chilenos en el exilio y las repercusiones políticas de la revolución nicaragüense (Epple 110). En este segundo bloque se inscriben las novelas *No pasó nada* (1980), *La insurrección* (1982) y *Ardiente paciencia*<sup>v</sup> (1985).

*No pasó nada* describe las oportunidades que ofrece Berlín a un joven chileno en el destierro. Este relato, de matices autobiográficos, narra las vicisitudes de Luis, un personaje juvenil cuyo aprendizaje vital explora las opciones de inserción que otorga

el exilio (Epple 114). *La insurrección* se sitúa en Nicaragua, específicamente en la ciudad de León, durante la revuelta sandinista. Este relato no convoca a grandes héroes, sino que a hombres comunes y corrientes unidos por una circunstancia y un propósito especial: liberarse de la dictadura de Anastasio Somoza (Rivera 32). *Ardiente paciencia* pormenoriza la vida de Mario Jiménez, un joven cartero que cambia sus aperos de pescador por una nutrida correspondencia dirigida al único habitante de Isla Negra<sup>vi</sup> que recibe cartas: el poeta Pablo Neruda (García-Corales 58). Antonio Skármeta rememora en este relato el “Chile democrático que vivió y disfrutó desde niño hasta que se produjo el Golpe de Estado” (Skármeta, *Wiken* 16). *Ardiente paciencia* ha sido traducida a treinta idiomas y se reedita cada año, “se enseña en colegios y universidades, y la historia ha sido adaptada a la radio y al teatro: existen más de cien versiones en el mundo” (Skármeta, *Wiken* 15).

Los atributos literarios de *Ardiente paciencia* posibilitan su tránsito a otros soportes y géneros, por ejemplo, el argumento de la novela fue requerido para guiones radiofónicos, cinematográficos y teatrales. Skármeta rodó en 1984 una versión para cine que fue premiada en los festivales de Huelva y Biarritz. El director Michael Radford realizó una segunda adaptación cinematográfica, en 1994, titulada *El cartero (y Pablo Neruda)* que fue galardonada internacionalmente<sup>vii</sup>. Estas cualidades estéticas justifican la incorporación de esta novela en el índice elaborado por el periódico *El país* (2001)<sup>viii</sup> para las cien mejores novelas escritas en lengua española en el siglo veinte.

La crítica literaria reconoce los méritos de *Ardiente paciencia*, en este sentido Guillermo García-Corales indica que esta novela forma “una actividad cultural que entra en interlocución con los discursos estéticos precedentes y, al mismo tiempo, reacciona frente a una época donde el régimen autoritario chileno ejerce un fuerte dominio” (14). Edmond Cros valora las potencialidades de este relato, señalando que sus personajes convocan “un discurso de la memoria sobre un proceso inexorable que, poco a poco, lleva hacia los territorios olvidados” (153). La valoración de Grínor Rojo para *Ardiente paciencia* se proyecta en el mismo sentido,

Fuentes Retamal, Pablo. “La relevancia del pormenor narrativo en *Ardiente Paciencia* de Antonio Skármeta”. *Revista Laboratorio N°18* (Julio 2018). Web.

indicando que su autor asume una conciencia política revolucionaria que reclama un puesto en la primera línea de las luchas populares (Cit. en Álvarez-Rubio 80). Finalmente, Mario Rodríguez reitera el compromiso político y social de Skármeta, apuntando que el autor añade “significados inéditos y complejos a su importantísima tarea en el desarrollo de la narrativa nacional” (403). Otros autores destacan el influjo de Skármeta en las nuevas generaciones hispanoamericanas. El mexicano Juan Villoro cita entre sus preferencias literarias *Ardiente paciencia*, pues estima que esta novela establece un “cruce de caminos entre José Agustín y Julio Cortázar, por un lado, la visión de los jóvenes, el mundo del rock, del cine, y por el otro la literatura” (Cit. en Arenas y Olivares 227).

A pesar de los elogios recibidos, consideramos que *Ardiente paciencia* no ha sido pensada con la profundidad y exhaustividad que se merece, pues las miradas críticas convergen en la exploración de un mismo aspecto: la figura del poeta Pablo Neruda. En este sentido, Guillermo García-Corales analiza *Ardiente paciencia* desde los elementos carnalescos en el marco de las conceptualizaciones teóricas de Bajtín. El crítico sugiere que la novela parodia la imagen solemne del poeta para inscribirla en un contexto popular que provoca la abolición de las jerarquías y de la alta cultura. De este modo, el cartero y el vate comparten un mismo espacio, alternando entre la "desacralización" y la "admiración" (55). Mónica Lamaître continúa en esta línea investigativa, apuntando que la risa y el carnaval rescatan en *Ardiente paciencia* la dimensión humana de la catástrofe social y política que se avecina. Pablo Neruda desempeña un rol preponderante en este cometido, pues el poeta máximo de América Latina se apropia y juega con el lenguaje popular para desatar la ironía e introducir lúdicamente la crítica (91). Ana Chouciño analiza los procedimientos narrativos que privilegia el narrador para ofrecer una versión inédita de Neruda, entendiendo que el poeta es un símbolo del pueblo, cuya lucha e importancia trasciende el ámbito público, político y literario (120). Finalmente, Grínor Rojo aborda la novela de Skármeta, a partir de la relación amical forjada por Neruda

y el cartero. Este vínculo sugiere un pacto metafórico que celebra bodas entre Poesía y Pueblo (104).

Únicamente el trabajo de Edmond Cros ofrece una perspectiva de estudio diferente, pues aborda *Ardiente paciencia* desde la mirada cinematográfica, precisando los mecanismos que privilegió el director, Michael Radford, en la adaptación del argumento de esta novela. Este análisis señala que el film trastorna las coordenadas espacio-temporales propuestas en el relato, ampliando el periodo de vida de Neruda para, así, convocar en la memoria del espectador un contexto biográfico mayor (153-154).

Como vemos, los análisis críticos precisados son convergentes, pues, únicamente, valoran la importancia y trascendencia de la figura nerudiana en el relato. Esta preocupación excesiva por el vate eclipsó otras aristas de la narración que también requieren un análisis minucioso. Por consiguiente, proponemos una nueva lectura de *Ardiente paciencia* capaz de iluminar aquellas zonas del relato que aún permanecen a oscuras.

Nuestra propuesta crítica surge desde las palabras de Antonio Skármeta, quien al ser consultado acerca del procedimiento escritural que empleó en *Ardiente paciencia*, responde lo siguiente:

Ese ha sido siempre mi sistema narrativo. Es decir, radicar la narración en un mundo donde aparentemente no hay nada fuera de él: un universo pequeño y absoluto (...) es decir, ir reduciendo la perspectiva para concentrarse sobre un punto y desde ese punto saltar a un concepto trascendente. (Cit. en Piña 160)

A partir de aquellas pequeñeces que menciona el autor se proyecta todo un universo narrativo. Skármeta también explica en esta entrevista cómo influyó en la escritura de *Ardiente paciencia* su trabajo en el guion cinematográfico de esta novela:

Influyó mucho, porque la versión final (de *Ardiente paciencia*) fue escrita después de haber montado la película. Debido a que el rodaje era de bajo presupuesto, me vi obligado a dejar de lado todos los efectos épicos que estaban previstos en el guion original, entonces, cuando escribí definitivamente la novela, ya sabía que la magia, el secreto, consistía en reducir el mundo a la tensión entre los dos protagonistas, y

que de esa tensión surgiera todo un mundo infinitamente más rico. En fin, renuncié a una novela de 500 páginas y opté por una de 200. (Cit. en Piña 180)

La disminución en el número de páginas de *Ardiente paciencia* reitera el privilegio que otorga Skármeta a “un punto convergente” del relato para, desde allí, proyectar significados sobre “un concepto trascendente”.

Algunas vivencias del autor durante la niñez remiten en su proyecto escritural a lo minúsculo y pequeño, así lo señala Skármeta para algunos episodios de vida que, más tarde, fueron referidos en *Ardiente paciencia*:

Para mí, la vivencia del barrio fue determinante, porque tuve la experiencia de pertenecer a una pandilla, a una patota, con todos sus valores, sus bibliotecas, su tráfico de revistas. (...) Todo ese mundo pleno fue clave en mi escritura posterior, por el siguiente tema estético: en mis relatos aparece habitualmente la totalización de un universo en un microcosmos. (...) Creo que esa característica proviene justamente del microcosmos que era el barrio. (Cit. en Piña 160)

Es interesante que Skármeta insista en privilegiar los elementos mínimos del relato, mientras la crítica literaria permanece indiferente a esta predilección estética. Por consiguiente, estimamos necesario completar aquel vacío crítico y proponer una lectura de *Ardiente paciencia*, a partir del estudio de los detalles en la narración, es decir, aquellas unidades mínimas del relato que Ronald Barthes denominó *catálisis*. De esta manera, nuestra propuesta crítica sugiere que los pormenores narrativos en *Ardiente paciencia* establecen puntos de anclaje que estructuran el relato, erigiendo articulaciones profundas que se sitúan más allá de lo meramente temático y posibilitan vinculaciones a nivel político, simbólico e ideológico.

Recordemos que Barthes distingue, en *El efecto de realidad* (1968), dos unidades en el relato: las denominadas “funciones cardinales”, que constituyen las verdaderas bisagras del relato, y las llamadas “catálisis”, que completan los espacios vacíos entre aquellas funciones primeras (179). A simple vista, pareciese que las catálisis no son más que detalles, en apariencia inútiles, que únicamente

elevan el coste de la información narrativa; sin embargo, tales anotaciones son de gran relevancia, pues otorgan verosimilitud al relato (180).

Para demostrar la preponderancia de las catálisis, Barthes se vale de un fragmento de *Un corazón sencillo*, de Gustave Flaubert, puntualmente aquel pasaje que describe la sala de madame Aubain: “Un pequeño vestíbulo separaba la cocina de la sala donde madame Aubain se pasaba el día entero, sentada junto a la ventana en un sillón de paja (...). Un piano viejo soportaba, bajo un barómetro, una pirámide de cajas y cartones” (en Barthes 186).

Aquel piano, barómetro, cajas y cartones no cumplen otra función más que señalar: “nosotros somos lo real” (Barthes 186). En síntesis, aquellos “detalles en apariencia inútiles” son aspectos de máxima consideración para la narración, pues aportan unidades de verosimilitud que denotan directamente lo real.

Michel Foucault también se refirió a la preponderancia de los detalles. En *Vigilar y castigar* (1975), el filósofo francés señala que “la mecánica del poder” concibe en los pormenores una acumulación de procesos minúsculos que convergen en beneficio de un diseño mayor (136). De esta manera, al describir una microfísica, es necesario fijar la mirada en detalles y minucias que, mediante un funcionamiento coherente y organizado, aportan sentido a lo ínfimo e insignificante.

### **La eminencia del pormenor narrativo en *Ardiente paciencia***

El narrador de *Ardiente paciencia* privilegia ciertos colores en su relato para bosquejar el espectro político chileno en el marco de la elección del Presidente Salvador Allende. En este sentido, no es gratuita la tonalidad que se escoge para colorear a uno u otro segmento político.

El diputado Labbé, representante de la “derecha en la zona” (*Ardiente paciencia* 41), ingresa a la novela en una camioneta cuyos altoparlantes proclaman su apoyo a la candidatura de Jorge Alessandri. Las consignas pregonadas en patrocinio del postulante oligarca son: “A parar al marxismo con el candidato de Chile (...) Un hombre con experiencia en el gobierno” (41). En medio de estos anuncios, Mario

Jiménez, el cartero que protagoniza el relato, recibe un curioso obsequio de manos del diputado Labbé, un álbum cuyas cubiertas fueron tapizadas con cuero teñido de color azul:

Mas entonces, el diputado con un gesto principesco le ordenó a su asistente que extrajera algo del maletín de cuero. Lo que salió a brillar bajo el sol de la caleta fue un álbum forrado en cuero azul con dos letras en polvo dorado. (...) Un hondo cariño alcanzó hasta los ojos de Labbé al pasarle el álbum y decirle:

—Toma, muchacho. (43)

Erradamente, podríamos pensar que el azul es un detalle irrelevante en el argumento de la novela; por el contrario, tras revisar la genealogía política de este color, sostenemos que esta tonalidad se ha empleado por las clases acomodadas para distinguir su ideario político; por ejemplo, en el siglo XVII, los *Tories* utilizaron este color para diferenciarse en el espectro político británico. Más tarde, en el siglo XX, la División Azul española se valió de este color para representar su ideario político, al igual que lo hizo el Partido Demócrata en los Estados Unidos.

Antonio Skármeta, en *La insurrección*, vinculó el azul con el espectro político conservador. En esta novela las atrocidades cometidas por el dictador Anastasio Somoza están pintadas de azul: “Se acostó sobre el respaldo de la silla, y cruzando las manos tras la nuca atisbó verticalmente el trozo de cielo que el último bombardeo somocista había abierto en el techo. Sintió la calma de ese azul objetivo y tenaz” (15).

En lo que respecta a la narrativa latinoamericana, podemos referir un pasaje de la novela *Amalia* (1851) de José Mármol, donde el azul decora la habitación de la acaudalada protagonista, una viuda rica asentada en una finca en las afueras de Tucumán:

Toda la alcoba estaba tapizada con papel aterciopelado (...), matizado con estambres dorados, que representaban caprichos de luz entre nubes ligeramente azuladas (...). Al otro lado de la cama se hallaba una otomana cubierta de

terciopelo azul (...). A los pies de la cama se veía un gran sillón, forrado en terciopelo del mismo color. (18-9)

Estas elecciones cromáticas demuestran que Michel Foucault está en lo cierto al sostener que el poder hace presa en detalles. Efectivamente, el poder se vale de técnicas minuciosas para otorgar sentido a lo ínfimo e insignificante.

Volviendo a *Ardiente paciencia*, los opositores políticos del candidato Alessandri son los conglomerados de izquierdas que apoyan la candidatura de Salvador Allende. Estos segmentos políticos, entre cuyos adherentes se inscribe Pablo Neruda, son coloreados con rojo:

El mismo camión rojo que se había llevado a Neruda dos meses antes, lo trajo de vuelta a su refugio (...) el vehículo venía forrado en carteles de un hombre con rostro de padre severo, pero con tierno y noble pecho de palomo. Debajo de cada uno de ellos, decía su nombre: Salvador Allende. (56)

Esta predilección cromática se repite una vez que el poeta obsequia sus obras completas a Mario Jiménez. Curiosamente, esta antología fue revestida con cuero, el mismo material que decora el agasajo del diputado Labbé; sin embargo, las fundas del obsequio nerudiano fueron teñidas con rojo: “No tuvo consuelo ni cuando el poeta, tras abrazarlo, le obsequiara con cierta pompa la edición Losada en papel biblia y dos volúmenes encuadernados en cuero rojo de sus Obras completas” (40). Pablo Soler apunta en *El enigma de los símbolos* (2013) que el rojo es la tonalidad representativa de la Segunda Internacional, y, en 1918, fue proclamado un color representativo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y de las banderas de los Partidos Comunistas del mundo. Este investigador añade que el rojo es “el color de la rebelión” (26).

En este contexto es interesante destacar un pasaje de *La insurrección*, puntualmente, aquel en que un grupo de jóvenes sandinistas confeccionan una tela con consignas escritas en rojo para manifestar su repudio a la dictadura de Somoza: “los jóvenes desplegaron el lienzo. Letras rojas sobre el fondo blanco: «No más muerte en León, que se vaya el dictador»” (154).

El azul y el rojo, en su condición de colores primarios, representan los polos políticos que disputaron el sillón presidencial chileno en los años setenta. El narrador skarmetiano añade a estos bandos ideológicos una tonalidad intermedia: el “rosa”. Este matiz cumple el propósito de referir aquellas opciones políticas de centro, es decir, las ideologías intermedias que recogen postulados de izquierda y derecha. De este modo, no es gratuito que el narrador escoja el nombre “Rosa” para nominar a la madre de Beatriz, quien se define simpatizante demócratacristiana. La afinidad política de esta mujer se evidencia en la carta que dirige a Neruda:

Quien le escribe es Rosa, viuda de González, nueva concesionaria de la hostería de la caleta, admiradora de su poesía, y simpatizante demócrata-cristiana. Aunque no hubiera votado por usted, ni votaré por Allende en las próximas elecciones, le pido como madre, como chilena, y como vecina de Isla Negra, una cita urgente para hablar con usted... (59)

Recordemos que el Partido Demócrata Cristiano se ubica en el centro del espectro político chileno. El historiador Carlos Huneeus esboza un panorama de esta ideología, indicando que este conglomerado “siempre ha sido un partido genuinamente centrista (...) ha ocupado el centro del espectro político” (Cit. en Mainwaring y Scully 187).

Considerando lo propuesto, sostenemos que los matices que decoran *Ardiente paciencia* rebasan la simple tarea de “colorear” una sección del relato, pues aquellas tonalidades articulan los significados ideológicos de la narración. En palabras de Phillipe Hamon, los componentes cromáticos articulan “los valores simbólicos e ideológicos del relato” (Cit. en Pimentel 28).

La triada cromática —azul, rojo y rosa— bosqueja el espectro político chileno de los años setenta, pues en aquellos entonces “la derecha, el centro y la izquierda representaban cada uno alrededor de un tercio del electorado, todos embarcados en posiciones políticas irreconciliables” (Milos 29).

La óptica de reflexión que proponemos invita a pensar los componentes cromáticos que el narrador skarmetiano privilegia en la coloración de los personajes jóvenes

que protagonizan *Ardiente paciencia*. Mario Jiménez y Beatriz González son personajes que, al comienzo de las acciones narrativas, no han definido sus tendencias políticas; a razón de esta indeterminación, el narrador no tiene más opción que pintarlos de blanco, ergo Mario es pormenorizado con una chaqueta incolora: “los jeans infectados por manchas de aceite del engranaje de la bicicleta, la chaqueta descolorida” (30). Páginas más adelante, el propio Neruda se encarga de visibilizar la afinidad del protagonista con los accesorios blancos: “Ya te veo repartiendo cartas con un bastón blanco” (66). En sincronía con las prendas que viste Mario, su enamorada, Beatriz, se arroja con una camiseta blanca:

Una muchacha de unos diecisiete años con un pelo castaño enrulado y deshecho por la brisa, unos ojos marrones tristes y seguros, rotundos como ciruelas, un cuello que se deslizaba hacia unos senos maliciosamente oprimidos por esa camiseta blanca. (38)

La reiteración del blanco es un procedimiento narrativo que propicia la construcción de personajes coherentes con los valores simbólicos que propone el narrador. En palabras del Luz Pimentel, este recurso descriptivo constituye un “crisol donde se forjan los valores ideológicos del relato” (47).

*Ardiente paciencia* se enmarca, contextualmente, en la dictadura de Augusto Pinochet. Para entender cómo opera el poder en este periodo es necesario estudiar sus complejas redes y estrategias. Siguiendo a Foucault en *Vigilar y castigar* (1975), el poder ejerce una vigilancia y transformación permanente en la sociedad disciplinaria, de modo que los individuos son continuamente normalizados y controlados (187).

El arte de la luz y de lo visible supone un lugar de privilegio en el ejercicio de la disciplina. En este sentido es importante atender la iniciativa electoral del diputado Labbé que promete “extender el servicio eléctrico hasta la caleta” (41). La luminosidad que conlleva esta propuesta impide que algún espacio permanezca a oscuras, facilitando el control y el registro de los menores movimientos, en donde

cada sujeto está constantemente localizado, examinado y distribuido entre otros individuos.

El trazado eléctrico que ofrece Labbé contrasta con el “único farol” (114) que ilumina, en aquellos entonces, las calles del balneario. Este proyecto de índole panóptica es una máquina que sostiene las relaciones de poder, haciendo posible la vigilancia y la experimentación sobre los hombres (Foucault, *Vigilar* 187). Además de las luminarias públicas, un semáforo figura entre las ofertas de campaña que promete el diputado oligarca. Este ofrecimiento provoca desconcierto en el narrador, pues no se condice con las necesidades viales del lugar:

Lentamente se iba acercando a cumplir su juramento como constaba con la inauguración de un desconcertante semáforo –aunque con los tres colores reglamentarios- en el cruce de tierra por donde transitaba el camión que recogía pescados, la bicicleta de Mario Jiménez, burros perros y aturdidas gallinas. (41)

De acuerdo con la descripción que propone el narrador para el espacio diegético, aquel semáforo es un dispositivo que cumple una función panóptica, pues figura una estrategia de control cuya finalidad es destacar el anonimato del poder, subrayando que en las sociedades disciplinarias los más mínimos movimientos son regulados. Según los planteamientos de Foucault, el semáforo someterá a los habitantes de Isla Negra a una normalización y vigilancia permanente para, así, fabricar “cuerpos dóciles” (273).

En un régimen disciplinario la individualización es descendente, vale decir, a medida que el poder se vuelve anónimo adquiere mayor funcionalidad (Foucault, *Vigilar* 178). De acuerdo con esta observación, es interesante atender que, una vez derrocado el gobierno del Presidente Allende, los agentes de la dictadura se valen de artificios para mantener sus identidades en secreto; por ejemplo, se desplazan en automóviles negros sin matriculas que permitan su registro:

Hacia las cinco de la madrugada, oyó frenar autos ante la puerta. (...) alguien que asomaba la cabeza por la ventana de uno de los dos autos sin patente. (...) El joven

del impermeable no tocó a Mario. Sólo se limitó a indicarle la dirección del Fiat negro. (131-132).

No obstante, el anonimato en que se movilizan los agentes de la dictadura es interesante destacar un pormenor narrativo que convoca a quienes colman la ciudad de vigilancia y registro. El bigote que portan estos personajes es un detalle que anuncia su tarea disciplinaria:

Al asomarse a la ventana, un hombre de bigotes le hizo un gesto indicándole que saliera. (...) Junto al hombre de bigotes, semicalvo, había otro muy joven de pelo corto, impermeable, y un nudo de corbata abundante.

— ¿Usted es Mario Jiménez? -preguntó el hombre de bigotes.

—Sí, señor.

— ¿Mario Jiménez, de profesión cartero?

—Cartero, señor.

(...)

— ¿Nacido el siete de febrero de 1952?

—Sí, señor.

El joven miró al hombre mayor, y fue éste quien le habló a Mario:

—Bien. Tiene que acompañarnos.

(...)

—Es para hacerle unas preguntas -dijo el hombre de bigotes poniéndose un cigarrillo en los labios y palpándose luego los bolsillos, como si buscara fósforos.

(...)

—Después, puede volver a casa -dijo el hombre de bigotes.

(...).

—Contesta un par de preguntas y después vuelve a casa -dijo el hombre de bigotes

(...)

Mario vio que el hombre de los bigotes se levantaba avivando la brasa del cigarrillo con una honda aspiración, y que le hacía un gesto al joven del impermeable, para que avanzaran. (131-132)

La predilección del narrador por el bigote no es un mero capricho estético, por el contrario, esta decisión ha sido pensada minuciosamente. Los mostachos son atuendos comunes en el Ejército de Chile, sin embargo, es necesario precisar que la tropa y los suboficiales pueden llevar mostachos pequeños, a su vez, los veteranos y oficiales de alta graduación portan bigotes espesos (Fuentes 9). Esta disposición castrense cobra sentido en la novela *La insurrección*, específicamente en la caracterización de un oficial: “el capitán Flores grita por los barrios (...) entre sus bigotes ásperos y vez que grita la bala dialoga, y los soldados ametrallan en carrusel, ciegos de pólvora” (165).

En otras novelas chilenas, también contextualizadas en la dictadura, el bigote es un pormenor narrativo que describe la gradación militar; por ejemplo, *Revolución en Chile* (1962) de Sillie Utternut<sup>ix</sup> utiliza este recurso descriptivo:

- ¿Militar? –aventuré-
- ¿No se nota? –fue su altiva respuesta.
- Lo miré: en efecto, su bigote indicaba por lo menos grado de Coronel.
- ¿De modo –precisé- que usted desea una dictadura miliar?
- No queda otro camino. (62)

El historiador Cristián Gazmuri indica que, desde la década del veinte hasta los años sesenta, el bigote fue una moda habitual entre varones chilenos. Probablemente esta predilección estética se debe a la influencia ejercida por algunos mandatarios, por ejemplo, “los mostachos desenfadados de Juan Luis Sanfuentes o los bigotitos recortados de Ibáñez, Allende y Aguirre Cerda (...) todavía se usa en las Fuerza Armadas” (249).

Volviendo a *Ardiente paciencia*, la vigilancia y control dispuestos por la dictadura configuran una ciudad que constituye una utopía disciplinaria, donde todo es visible, controlable, transparente y expuesto a la mirada (Foucault, *Vigilar* 182). De esta manera, es interesante apuntar que el protagonista, antes de iniciar su jornada laboral, se detiene para cepillar su indómita melena: “Mario se rastrilló la melena

con los dedos y, cogiendo el jersey mariner, saltó por la ventana hacia la motoneta. Voy a buscar la correspondencia” (117).

Las precauciones estéticas de Mario con su cabello contrastan con las conductas internalizadas por los agentes de la dictadura para este mismo pormenor narrativo. En este sentido, los representantes de la disciplina son descritos con cabelleras que se condicen con sus funciones de orden: “Junto al hombre de bigotes, semicalvo, había otro muy joven de pelo corto, impermeable, y un nudo de corbata abundante” (131).

Antonio Skármeta se refirió a las implicancias del cabello en *No pasó nada*, relato en el que este detalle cumple un rol diferenciador. Por una parte, distingue a quienes, en sus ansias por regresar del exilio, están dispuestos a someterse al control disciplinario; a la vez que bosqueja a los compatriotas rebeldes que prefieren resistir los embates de la dictadura en el destierro. En el segmento disciplinado se inscribe la madre del protagonista, quien ansía recuperar sus condiciones de vida anteriores: “No sé cómo lo he salvado (la melena) de las tijeras de la mami, que le tienen unas ganas bárbaras. Para mi vieja el ideal de cabro es con el rape milico” (55-56). En el bloque rebelde apuntamos a aquellos chilenos que construyen la resistencia. Estos refugiados políticos lucen cabelleras que dialogan con su espíritu rebelde:

El papi se me instaló al lado y me dijo que tenía que ir a la marcha y gritar como todos y no olvidarme nunca de por qué estábamos aquí. (...) después me desenredé el pelo con la peineta me metí las manos en la mata y me lo despeiné. Yo creo que la gente peinada se ve muy desabrida. (43)

Siempre anda viendo de dónde sacar plata para la Resistencia y entre broma y broma se ve juntando su buen conchito. Cuando llegué hasta el lado del papi, le tendí la mano y le dije: “estuviste descueve, viejo”. Él me sacudió el pelo y les dijo a sus amigos: “Este es mi hijo”. (48)

Las citas anteriores adelantan un tema de importancia en el estudio de *Ardiente paciencia*: la resistencia. Recordemos que en toda relación de poder existe la posibilidad de resistir, pues ambas fuerzas se gestan en un proceso de creación y

transformación permanente; en palabras de Foucault, el ejercicio del poder y la resistencia son insolubles (*No al sexo* 202).

De este modo, el retrato del presidente Salvador Allende que adorna las paredes de la oficina de correos es un símbolo de resistencia que permanece en pie, aún cuando el gobierno de la Unidad Popular fue derrocado por las fuerzas militares:

El retrato de Salvador Allende podía permanecer porque mientras no se cambiaran las leyes de Chile seguía siendo el presidente constitucional aunque estuviera muerto, pero la confusa barba de Marx y los ojos ígneos del Che Guevara fueron descolgados y hundidos en la bolsa. (119)

En el estudio de las resistencias es interesante la estrategia que emplea Mario Jiménez, pues el protagonista no sólo enfrenta al poder, sino que además parodia las atrocidades cometidas por el Ejército de Chile durante la dictadura:

Los dos alzaron el rostro hacia el cielo encapotado, y vieron atravesar tres helicópteros en dirección al puerto.

—Pásame las llaves, jefe -gritó Mario, sumando al estruendo de los helicópteros el motor de su Vespa.

Don Cosme se las extendió, y luego retuvo el puño del muchacho: -Y después tíralas al mar. Así, por lo menos jodemos un poco a estos cabrones. (118)

Lanzar las llaves de la oficina al mar no sólo impide que las fuerzas militares asuman el control del lugar, sino que, guardando las proporciones, parodia sutilmente las atrocidades que cometió el Ejército durante el régimen militar. En aquella época un procedimiento habitual con los disidentes políticos fue lanzar sus cadáveres al mar para borrar el registro de sus cuerpos (Corvalán 42). De este modo, el acto de Mario Jiménez constituye un comportamiento rebelde que se cimienta, no a través de ideologías o discursos culturales organizados, sino que mediante hechos o comportamientos concretos.

El implacable celo dispuesto por la tropa militar que custodia la casa de Neruda impide la presencia de cualquier civil que ronde en los alrededores. Este despliegue de fuerzas es pormenorizado, a modo de una máquina disciplinaria: “el abusivo engranaje de su hélice y la fluidez con que de pronto se quedaban suspendidos sobre la casa del vate, le parecieron fieras que olieran algo o un voraz ojo delator” (121).

Mario Jiménez diseña una estrategia de resistencia para este contexto de vigilancia. El joven cartero busca protección entre las sombras de los cerros, pues la oscuridad le permite un desplazamiento a espaldas del poder, tornándolo imposible de observación y vigilancia:

Buscó el consuelo de la sombra para moverse. Aunque no había oscurecido, de alguna manera la arisca pendiente parecía más protegida, sin la presencia de ese sol que a ratos rajaba los nubarrones, y denunciaba hasta los restos de botellas quebradas y los pulidos guijarros sobre la playa. (121)

El protagonista es consciente de las escasas garantías que otorgan las sombras en sus ansias por informar al poeta sobre el asilo político que le ofrecen algunas naciones amigas. Para conseguir este propósito el cartero elabora una estrategia que burla la vigilancia de la tropa militar que custodia a Neruda día y noche. Amparándose en la oscuridad que otorga una cueva, Mario Jiménez memoriza cada uno de los telegramas de socorro político:

En una cueva cercana a las dunas puso a salvo la bolsa tras una roca de peligrosas aristas, y con la mayor prudencia que le permitían los frecuentes y rasantes helicópteros rastreando la orilla, extendió el rollo que contenía los telegramas, y estuvo una hora leyéndolos. Sólo entonces estrujó el papel entre las palmas, y después lo puso bajo una piedra. (120).

Si bien esta estrategia constituye una violación a la privacidad, el poeta Neruda la aprueba y valora, pues constituye una fisura en el control absoluto. Esta línea de fuga trazada por Jiménez informa lo siguiente:

—Bueno; hoy han llegado más de veinte telegramas para usted. Quise traérselos, pero como la casa estaba rodeada me tuve que devolver. Usted me perdonará lo que hice, pero no había otro remedio.

—¿Qué hiciste?

—Le leí todos los telegramas, y me los aprendí de memoria para poder decírselos.

— ¿De dónde vienen?

—De muchas partes. ¿Comienzo con el de Suecia?

Adelante.

(...)

—«Dolor e indignación asesinato presidente Allende. Gobierno y pueblo ofrecen asilo poeta Pablo Neruda, Suecia.»

(...)

—«México pone disposición poeta Neruda y familia avión pronto traslado aquí» - recitó Mario. (126)

Neruda, a pesar del cerco militar que lo custodia, diseña estrategias necesarias para resistir los embates del poder. De esta manera, es interesante atender la tonalidad que escoge el poeta para decorar su vivienda. Una vez que Mario Jiménez ingresa a su casa, el vate deja entreabierta la puerta principal para que la patrulla militar que lo custodia observe la tonalidad que ornamenta su hogar:

—Don Pablo -susurró (Mario) bajo, cual si acomodara su volumen a la tenue luz de la lámpara envuelta en una toalla azul.

(...)

Como un solo hombre vacilante avanzaron hasta la ventana, y, aunque el joven corrió la espesa cortina azul, no quiso mirar lo que ya podía ver en los ojos del poeta. (122-5)

A primera vista desconcierta que Neruda, en su condición de militante comunista, privilegie el color azul en la decoración de su hogar. Luego de reflexionar sobre esta elección cromática proponemos que el poeta no quiere camuflar tras aquel matiz su condición rebelde, sino que usurpa esta estrategia al poder para devenir en materia

ética capaz de resistir y formular nuevas instancias de vida. En este punto estamos de acuerdo con Foucault al precisar que toda estrategia es tan inventiva, tan móvil y tan productiva como el poder (*No al sexo* 162).

Los personajes de *No pasó nada* conocen, al igual que Neruda, la importancia de las cortinas en la elaboración de estrategias de resistencia. A razón de esto, los exiliados que se reúnen en el destierro lamentan que sus habitaciones carezcan de persianas que garanticen privacidad a sus labores disidentes:

La familia se había reunido en una asamblea plenaria en la cocina. Me recibieron con honores, como quien dice. Para colmo era un día de esos luminosos, y como nunca hemos tenido dinero para comprar cortinas, las cosas brillaban, y los vidrios parecían llamaradas (34)

Desafortunadamente, al igual que ocurrió en la realidad, Pablo Neruda corre una triste suerte en las páginas finales de *Ardiente paciencia*. El delicado estado de salud del poeta obliga su traslado a Santiago, donde fallece el 23 de septiembre de 1973<sup>x</sup>. Luego de su deceso las fuerzas militares invaden y destrozan, completamente, la casa del poeta. En este ejercicio de poder es necesario atender un pormenor narrativo dotado de un fuerte componente ideológico: “su casa (...) fue saqueada, los vidrios fueron destrozados, y el agua de las cañerías abiertas produjo una inundación” (129).

El agua que destroza la casa nerudiana es un detalle que alude, directamente, el discurso pronunciado por Augusto Pinochet el 10 de octubre de 1973, vale decir, tras cumplirse un mes de la constitución de la Junta Militar. En aquella oportunidad el General de Ejército se refirió, impetuosamente, a la necesidad de ejercer una “limpieza material de nuestras ciudades y (...) la depuración moral de la patria” (Pinochet 11). Entonces, en conformidad a las órdenes del General Pinochet, el agua constituye un pormenor narrativo que dialoga con este mandato.

Esta militarización permite un velatorio tras el amparo de la oscuridad: “La noche de primavera estaba fría, y quienes guardaron el féretro, bebieron sucesivas tazas de café hasta el amanecer” (129). Este marco disciplinario justifica las prendas oscuras

que viste la muchacha que participa en los actos fúnebres, pues sus vestimentas no sólo se hablan de luto, sino que también de desplazamientos a espaldas del poder: “Hacia las tres de la mañana, se sumó a la ceremonia una muchacha de negro, que había burlado el toque de queda arrastrándose por el cerro” (129).

La luminosidad en la que se realizan los ritos mortuorios también es significativa, pues aquel “sol discreto” (129) que acompaña al cortejo, facilita el tránsito de quienes desafían el control militar para rendir un último adiós al poeta.

### **Reflexiones finales**

A partir de lo que hemos discutido en este artículo, sostenemos que el poder, efectivamente, se vale de las catálisis o pormenores de la narración para ejercer sus efectos sobre las diversas aristas que conforman el universo narrativo. Esta lectura de *Ardiente paciencia* confirma que el poder no sólo se deja sentir a nivel ideológico y discursivo, sino que también se palpa en detalles y aspectos tan ínfimos como el largo del cabello, las prendas que visten los personajes, los colores con que decoran el relato, etcétera.

Desde una perspectiva histórica, confirmamos que los pormenores narrativos son recursos apropiados para bosquejar la contingencia nacional de una época determinada. En este sentido, indicamos que tras los elementos ínfimos del relato es posible rastrear toda una ideología, así quedó demostrado al poner en diálogo las catálisis de *Ardiente paciencia* con los discursos políticos de Augusto Pinochet en el marco de la dictadura militar.

En definitiva, los pormenores narrativos son recursos descriptivos que constituyen señales e indicios de un contexto literario, histórico, político e ideológico que subyace en los acontecimientos narrados.

## Bibliografía

Álvarez-Rubio, Pilar. *Metáforas de la casa en la construcción de la identidad nacional: cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende*. Santiago: Cuarto propio, 2007. Impreso.

Arenas, Rogelio y Olivares, Gabriela. *La voz a ti debida; conversaciones con escritores mexicanos*. México: Universidad Autónoma de Baja California, 2001. Impreso.

Barthes, Ronald. "El efecto de realidad". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Madrid: Paidós, 1987. 179-187. Impreso.

Chouciño, Ana. "De la sangre y el silencio y Ardiente Paciencia: Pablo Neruda figura pública/figura privada". *Moenia* 2, 1996. 109-121. Impreso.

Corvalán, Luis. *Los comunistas y la democracia*. Santiago: Lom, 2008. Impreso.

Cros, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: EAFIT, 2003. Impreso.

Epple, Juan. "El contexto histórico-generacional de la literatura de Antonio Skármeta". *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta*. Madrid: LAR, 1983. 101-115, Impreso.

Foucault, Michel. "No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Levy". *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya, 1994. Impreso.

---. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.

Fuentes, Pablo. "Ladrones, rateros y borrachos: una jerarquía del delito en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas". *Argus* 7, 2017. 1-29. Impreso.

García-Corales, Guillermo. *Relaciones de poder y carnavalización en la novela chilena contemporánea*. Santiago: Asterión, 1995. Impreso.

Gazmuri, Cristián. *Historia de Chile: 1891-1994. Política, economía, sociedad, vida privada, episodios*. Santiago: RIL editores, 2012. Impreso.

- Lamaître, Monique. *Skármeta, una narrativa de la liberación*. Santiago: Pehuén, 1991. Impreso.
- Mainwaring, Scott y Scully, Timothy. (2012). *La democracia cristiana en América Latina. Conflictos y competencia electoral*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- Mármol, José. *Amalia*. México: Porrúa, 1991. Impreso.
- Milos, Pedro. *Memoria a 40 años. Chile 1970. El país en el que triunfa Allende*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013. Impreso.
- Pimentel, Luz. *El espacio en la ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- Pinochet, Augusto. *Realidad y destino de Chile: discurso del presidente de la Honorable Junta de Gobierno en Edificio Diego Portales*. Santiago: Gabriela Mistral, 1974. Impreso.
- Piña, Juan. (1991). *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Los Andes, 1991. Impreso.
- Rivera, María. "La insurrección de los sentidos". *Las últimas noticias*. 17 mar. 1990: 32. Impreso.
- Rodríguez, Mario. *Antología de cuentos hispanoamericanos*. Santiago: Universitaria, 2007. Impreso.
- Rojo, Grínor. *Critica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago: Pehuén, 1989. Impreso.
- Skármeta, Antonio. *La insurrección*. Santiago: Planeta, 1982. Impreso.
- . *Ardiente paciencia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Impreso.
- . *No pasó nada*. Santiago: Pehuén, 1989. Impreso.
- . "Il Postino y yo". *Wiken*. 15 jun. 2012: 16-8. Impreso.
- Soler, Pablo. *El enigma de los símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- Utternut, Sillie. *Revolución en Chile*. Valparaíso: Pacífico, 1962. Impreso.

---

<sup>i</sup> Chileno, profesor de Castellano de la Universidad de Santiago de Chile. Magister en Literatura Latinoamericana y Chilena de la Universidad de Santiago de Chile. Doctor en Literatura de la Universidad de Concepción. Actualmente, desarrolla investigación posdoctoral en la Universidad de Concepción, es Investigador Responsable del proyecto 3170468: “Relatos que hablan desde el silencio”. Eugenio González, Roberto Meza, Alberto Romero y Teófilo Cid ante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo.

<sup>ii</sup> Los relatos que conforman *El entusiasmo* son: La cenicienta en San Francisco; El joven con el cuento; Al trote; Entre todas las cosas lo primero es el mar; Días azules para un ancla; Nupcias; Relaciones públicas y Mira donde va el lobo.

<sup>iii</sup> *Tiro libre* reúnen los siguientes relatos: Pecado; El último tren; Uno a Uno; Primera preparatoria; Enroque; Balada para un gordo; El cigarrillo; París y Profesionales.

<sup>iv</sup> *Soñé que la nieve ardía* relata los últimos meses de la Unidad Popular desde la perspectiva de Arturo, un muchacho que se muda a Santiago con pretensiones futbolísticas, pero que termina participando activamente en política y colaborando en las actividades de la época.

<sup>v</sup> Luego del éxito de la película dirigida por Michael Radford, *Ardiente paciencia* se reedita con el título *El cartero de Neruda*.

<sup>vi</sup> Isla negra es una localidad ubicada en el litoral central de Chile. El poeta Pablo Neruda edificó una de sus casas en este balneario.

<sup>vii</sup> La película de Michael Radford fue galardonada con más de 25 premios internacionales, incluyendo el Premio David di Donatello al mejor montaje (1994); Premios BAFTA a la mejor película de habla no inglesa; mejor dirección y mejor música (1995); Premio Cóndor de Plata a la mejor película extranjera y un Premio Oscar a la mejor banda sonora.

<sup>viii</sup> El registro completo con las novelas que destacó *El País* se puede consultar en el siguiente vínculo: <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/01/13/anticuario/979503106.html>

<sup>ix</sup> “Sillie Utternut” es el pseudónimo que emplearon Guillermo Blanco y Carlos Ruiz-Tagle para escribir la novela *Revolución en Chile*. Este nombre fue escogido, a partir de la frase inglesa *silly utter nut*, algo así como, “tonto de remate”.

<sup>x</sup> *Ardiente paciencia* cita algunas referencias históricas, entre ellas la fecha de la muerte del poeta Pablo Neruda.