

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN CIENCIAS HUMANAS (OPCIÓN LITERATURA
LATINOAMERICANA)

TESIS FINAL
TUTOR: DR. HUGO ACHUGAR

***EL JARDÍN DE AL LADO DE JOSÉ DONOSO:
EL NARRADOR Y EL OTRO***

LIC. LEONARDO ROSSO

DICIEMBRE 2013

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. EL JARDIN DE LAS DELICIAS	E 10
<i>El jardín de las delicias</i> (hacia 1500)	10
<i>El jardín de las delicias</i> (hacia 1971)	15
<i>El jardín de al lado</i> (1981)	19
II. REALISMO O FORMALISMO?	¿R 30
Realismo y antecedentes críticos	30
<i>El jardín de al lado</i> : acercamientos y distanciamientos del realismo	37
Innovaciones técnicas	45
III. CRITICA DE UN YO PERPETUAMENTE EXILIADO	ES 51
Exilio exterior y exilio interior	51
Viviendo con máscara de hierro	59
Novela del yo	62
CONCLUSION	75
BIBLIOGRAFIA	77

Es evidente que el relato inserto está subordinado, desde el punto de vista narrativo, al relato marco, puesto que le debe la existencia y se apoya en él. La oposición *primario/secundario* traduce ese hecho a su manera, y creo que hay que aceptar esta contradicción entre la innegable subordinación narrativa y la posible preeminencia temática.

Gérard Genette. *Nuevo discurso del relato*.

INTRODUCCIÓN

La literatura de José Donoso, emparentada con la llamada “nueva narrativa hispanoamericana”, ha conocido sin duda su momento de esplendor con la publicación de *El obscuro pájaro de la noche* (1970) donde lo grotesco aparecía para darle un nuevo impulso a la creación novelesca subrayando un procedimiento que se podía apreciar ya desde el desenlace de *Coronación* (1957).

Antonio Cornejo Polar afirmaba ya en 1975 que:

Los aspectos que hemos puesto de relieve en *Coronación* y en *Este domingo* se insertan con carácter dependiente en un campo de significación cuyo eje es el tema de la destrucción.

Y agregaba aún:

En una y otra novela el narrador centra su mayor empeño en representar procesos de deterioro personal y social: la locura, la enfermedad, el empobrecimiento, el descenso social son, por esto, sus motivos más constantes (Cornejo Polar, 1975 [b]: 218-219).

Posteriormente, con la aparición de *El lugar sin límites* (1966), en palabras de este crítico, “lo grotesco se hace incontenible” a la par que se universaliza la experiencia de la ambigüedad y la confusión de realidad y apariencia. Es por esto que hasta 1970 es posible encontrar un hilo conductor en la narrativa de Donoso, que empieza en realidad mucho antes de 1957 y que Hugo Achugar ha rastreado en los primeros tanteos literarios publicados en la revista *MSS* en EE.UU. *Casa de campo* (1978), por su parte, aparece como una experiencia singular del escritor chileno en la medida en que refiere alegóricamente a un hecho histórico concreto: el golpe de Augusto Pinochet en 1973. Pero la aparición de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) y de *El jardín de al lado* (1981) marcaría un nuevo rumbo en su producción literaria. En palabras de Ángel Rama: “(...) marcan un retroceso y aun se diría que un arcaísmo”, a la vez que Rama define peyorativamente a *El jardín de al lado* como “literatura de aeropuerto” (Rama, 1998: 178-179).

Aunque no es propósito del presente trabajo un análisis exhaustivo de *El jardín de al lado*, sí lo es destacar aquellas cualidades que lo alejan mucho de una lectura fácil. En este sentido, la novela se presenta ante el lector de una manera desprevénida,

escondiendo sutiles mecanismos narrativos que complejizan su estructura: intertextualidad con artes plásticas, confusiones deliberadas de los diferentes niveles narrativos, desestabilización genérica de producciones cuyo signo referencial es el propio escritor, continuación y superación del realismo (entre otros). Es por esto que se pretende hacer visible los procedimientos ubicados a un nivel profundo del texto que, en sentido estricto, poseen un eje central: la presencia subversiva de un narrador femenino *otro* que desde la diferencia instaura una serie de efectos. Así, estos efectos responden a un fenómeno único. Intento una aproximación descriptiva de ellos ya que se originan en una misma propiedad narrativa.

El trabajo se apoya en determinados principios de la narratología para explicar algunas complejidades narrativas que el texto genera a partir del remplazo de narrador hacia final del relato. También lo hace en determinados principios teóricos de la autobiografía, como lo son los de “pacto autobiográfico” y “pacto novelesco”, así como “autoficción” y “novela autobiográfica”, entre otros, los cuales posibilitan una mejor consideración genérica del texto¹. Existe una disparidad de criterios a la hora de recibir críticamente la producción literaria de Donoso toda vez que ésta se emparenta con una producción ligada con la experiencia vital.

A partir de la publicación de *Historia personal del boom* (1972), y debido a que este texto presenta complejidades genéricas referidas a su posible estatuto autobiográfico, habrá quien no dude en incluirlo en la clasificación teórica que propusiera Philippe Lejeune en 1975 (Joset, 1996:164); por otro lado, habrá quien más adelante sostenga que Donoso ha evitado la autobiografía porque en su literatura siempre triunfa la imaginación sobre la realidad (Kristal, 1999:163), o quien vea una ambigüedad o zona de divergencia en su obra respecto al *pacto autobiográfico* de Lejeune (Pope, 1999:73). Asimismo, existen miradas disímiles sobre otro texto de Donoso que se acerca a una literatura emparentada con la vida: *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996). La diversidad de opiniones se establece aquí también en la consideración genérica del texto: hay quien lo ve como un conjunto de memorias (Zanetti, 2006:15 y ss.) pero hay también quien lo ve como una novela, a pesar de

1. El análisis del estatuto genérico de *El jardín de al lado* implicó la consulta de los siguientes autores especializados en la materia y de sus conceptos fundamentales: Manuel Alberca (autoficción), José Amícola (autofiguración), Leonor Arfuch (espacio biográfico), Ana Caballé (potencia autobiográfica), Paul De Man (desfiguración), Philippe Lejeune (pacto autobiográfico / pacto novelesco, novela autobiográfica), José María Pozuelo Yvancos (autobiografía / ficción) y Karl Weintraub (autobiografía / memoria, autobiografía “proteica”).

reconocer en él las exigencias de todo acto autobiográfico (Gutiérrez Mouat, 1999:77 y ss.), o quien sospecha de la contaminación entre ambos géneros (Cerde, 1997:163-164). Pero conviene no confundir –y con esto seguimos el planteo de Ana Caballé– textos con *potencia autobiográfica* de *actos autobiográficos* (Caballé, 1987:104). Esto permite distinguir claramente producciones estructuradas como autobiografías, cumpliendo las normas de producción y recepción de dicho género, respecto de textos que poseen *autobiografemas* y demuestran una cierta potencia de referencialidad. Esta dicotomía se hace eco, según nuestra opinión, de la oposición tan conocida entre la concepción de la autobiografía propuesta y refinada por Lejeune a partir de 1975 (correspondiente con el acto autobiográfico de Caballé) y el concepto de “momento autobiográfico” elaborado por Paul De Man en su tan conocido ensayo: “La autobiografía como desfiguración” (texto con potencia autobiográfica). Cabe recordar dicha oposición puesto que la misma se ha tomado como paradigma en la discusión teórica sobre el estatuto referencial o ficcional de la autobiografía. Se ha reducido con frecuencia la multiplicidad de enfoques sobre este problema a estas dos posturas. Mientras Lejeune proponía la posibilidad de establecer un “pacto” entre el autor y el lector, donde el factor contractual cobraba suma importancia, y en el cual la autobiografía establecía un

contrato implícito o explícito propuesto por el autor al lector, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico (Lejeune, 1975:44)

no persiguiendo con esto un análisis de “lo textual”, primando lo pragmático sobre lo formal pero sin embargo interesándole, al menos en esta primera parte de su elaboración teórica – más precisa que cuando había esquematizado sus propuestas en 1971 (*L'autobiographie en France*) – algunos aspectos que efectivamente se pueden catalogar de formales (debe tratarse de una narración, que se refiera a la vida individual conteniendo la historia de una personalidad, donde exista la triple correspondencia autor-narrador-personaje y que adopte una perspectiva retrospectiva), De Man irá contra la pretensión contractual argumentando que:

(...) el modo de lectura de Lejeune, al igual que sus elaboraciones teóricas, muestra que la actitud del lector hacia ese ‘sujeto’ contractual (el cual ya no es, de hecho, un sujeto en

absoluto) toma de nuevo un carácter de autoridad trascendental que le permite convertirse en juez del autobiografiado.

Y que:

El estudio de la autobiografía está aprisionado en este doble desplazamiento, en la necesidad de escapar de la topología del sujeto y la igualmente inevitable reinscripción de esta necesidad en un modelo especular de conocimiento. (De Man, 1991:114).

Para De Man la autobiografía instaaura un sujeto que es un tropo más del lenguaje, negando así cualquier ilusión referencial, y estableciendo que los recursos del lenguaje determinan lo que el autobiógrafo es capaz de hacer con ellos, imposibilitando, como en un autorretrato, que la estructura de la figura alcance algún grado de referencialidad. De esta manera, el lenguaje es despojador, es “mudo” y como tal desfigura lo que pretendamos representar con él; a la vez negando la autobiografía como un género y considerando que el llamado por él “momento autobiográfico” puede manifestarse de hecho en cualquier texto.

La oposición instaurada por Caballé (acto autobiográfico/potencia autobiográfica) destaca la capacidad de algunos textos de acercarse a una referencialidad donde el “yo” que habla se identifica con el mismo autor del texto, pero existen muchas evidencias de que no siempre ese “yo”, que puede referirse tanto en primera como en tercera persona – siguiendo con esto el planteo de Lejeune de una posible “autobiografía en tercera persona” (Lejeune, 1980:32-59) – se identifica de igual manera con el narrador del propio texto, creando así una zona de divergencia que imposibilita la triple unión trascendental que configura el acto autobiográfico propiamente dicho y que autoriza a establecer el contrato de lectura entre lector y autor. Dicho contrato es el responsable de proyectar el modo de lectura, el “leer como si”, que Lejeune destacaba como componente pragmático fundamental de la autobiografía. La lectura así entendida genera toda una serie de efectos jurídicos que otorgan poder al lector, convirtiendo a éste en juez de lo que se relata y supuestamente se ha vivido. Y cuando el autor de un texto autobiográfico desea mediante su relato resarcir los daños que su persona ha sufrido en la esfera de lo social, generalmente recurre a este género, conformando de esta manera una “autofiguración” (concepto fundamental de José Amícola) que le da el poder para refigurarse en el ámbito público, reconstruyendo su imagen antes perjudicada por los avatares de lo cotidiano. Es cierto también que en este

mecanismo se tiende un puente hacia el género de las *memorias*; el “autofigurado” lo hace para restablecer algo que se dañó en un contexto vivencial que marca una época. Pero la distinción propuesta por Weintraub entre autobiografía y memoria, así como la consecuente hibridación entre ambas (donde la memoria se dirige hacia lo externo más que a lo interno) permite discernir que la autofiguración también es un procedimiento de la autobiografía.

Asimismo, la desidentidad nominal entre autor y narrador que antes mencionábamos se hace eco del rechazo del concepto de “autoficción”, concepto tan mentado en la actualidad y que data de 1977 cuando Sergei Doubrovsky escribiera *Fils*, donde existía la identidad nominal entre narrador y autor pero también un claro propósito de remarcar el estatuto ficticio del texto. La autoficción se separa de la novela autobiográfica pues esta no posee el rico patrimonio de la primera: la unión en el nombre de narrador y autor; asimismo la autoficción separaría sus aguas de la autobiografía, la cual busca reconstruir la propia vida mediante la literatura –nunca alejándose de la cualidad estética de toda obra de arte, por supuesto, pero sí ambicionando mucho más que la estetización de una parcela de lo vivido –. Por esto Lejeune dejaba en claro que la autobiografía persigue narrar la totalidad de la personalidad que ha vivido, considerando que el factor abarcador es clave en la concepción de este género. Como veremos, *El jardín de al lado* presenta un narrador que no se identifica nominalmente con el autor y que, mediante un sutil procedimiento narratológico, se ve removido hacia el final del relato, alejando con esto aún más la posibilidad de encasillar la novela en el ámbito de la autoficción, ya que el narrador sustituyente presenta atributos femeninos.

Con posterioridad, y pensando en la integración de otro tipo de género discursivo que se aproxima desde la contemporaneidad a la esfera de los géneros referenciales (la entrevista), Arfuch ha englobado en un solo casillero todas las producciones que apuntan de una manera o de otra hacia el propio sujeto viviente. Dicho ámbito es el *espacio biográfico*; en él entrarían varias producciones, no sólo literarias sino de los *mass media* también, las cuales comparten la intención unánime de representar la experiencia del mismo autor. Con esto se relativiza en cierta forma la discusión clásica que oponía discurso factual y discurso ficcional, porque ahora ambas ocupan el mismo recinto junto con otras producciones antes relegadas a una posición marginal, y revitalizadas en la *era de la intimidad*. Dicha relativización se constituye como un rebasamiento de la oposición mencionada, donde no importa ahora si la

autobiografía genera o no un discurso verdadero, o si esta pretensión es negada por el estatuto ficcional de cualquier relato.

Pozuelo Yvancos ha puesto de relieve que esa pretensión de verdad no se ve anulada tampoco por ser la autobiografía un género ficticio, ya que es recibido por el lector de manera distinta a un texto que se presente cabalmente sin ningún ánimo de relatar la vida “verdadera” de alguien. Por esta razón, Pozuelo parece pararse más cerca de Lejeune que de De Man, toda vez que le otorga a la recepción del texto un valor y poder decisivos. Por otra parte, la conciliación que Pozuelo logra en el seno de la discusión verdad/ficción bien puede considerarse como un paso previo para la consecuente relativización que antes mencionábamos. Para ello Pozuelo se sirve además de los planteos de Elizabeth Bruss, sobre todo del concepto de *acto literario*. Bruss destacaba certeramente que: “*el entendimiento está ligado al género*” (Bruss, 1991:62). También esta autora distingue de una manera alternativa aquella dicotomía que expusieramos: una cosa es la *forma* del texto (sus componentes formales) y otra es la *función* que cumple en la sociedad, su actuación en una comunidad interpretativa. Descatca Bruss el componente elocucionario de la literatura, y lo define así:

Un acto elocucionario es una asociación entre un fragmento del lenguaje y ciertos contextos, condiciones o intenciones; una pregunta, por ejemplo, ‘es considerada como un intento (por parte del hablante) de obtener información de un receptor’ (Bruss, 1991. 64).

La autobiografía viene a ser para Bruss un acto elocucionario más, que se diferenció de otros actos elocucionarios, y comparte con ellos la participación en los sistemas simbólicos de la literatura y la cultura.

Un acto literario debe según la visión de Bruss poseer un propósito claro y concreto para convertirse en género, de allí la importancia otorgada a la función como reguladora de la recepción del texto. Y termina esta autora sosteniendo que:

Sólo en virtud de las reglas constitutivas de la literatura las características de un texto dado ‘son consideradas como señales de la autobiografía’. Fuera de las convenciones sociales y literarias que la crean y mantienen, la autobiografía no tiene características; de hecho, no tiene existencia en absoluto. (Bruss, 1991: Ibidem).

La distinción verdad/ficción es para Elizabeth Bruss un “artefacto cultural”, que podría caer en desuso, o volver a variar su consideración como en épocas anteriores a la actual. Algunos géneros caídos en desuso posibilitaron que la autobiografía tomara de ellos sus funciones características, como por ejemplo la epístola. De esta manera se ve que la autobiografía como “acto” que es, y no “forma”, con su componente elocucionario, se ha beneficiado con la evolución cultural hasta llegar al día de hoy, donde recoge un sinnúmero de funciones que antaño cumplían otros géneros. En virtud de su carácter elocucionario, el título adoptado por el autor refleja su propósito y su posicionamiento con relación al material y a su eventual receptor, y es recibido por el mismo de una manera diferente a cuando éste se apresta a leer un texto propuesto por el autor como carente de pretensiones de verdad.

Por otra parte, y en lo referente a la intertextualidad predominantemente plástica, o intermedialidad (subdivisión de la intertextualidad), está claro que la misma en *El jardín de al lado* busca una descripción verbal extendida, detallada, vívida, que permita “presentar el objeto [plástico] ante los ojos”; una descripción con la virtud de la *energeia*: características todas de la *ecfrasis* (Pimentel, 2003: 205). En la innegable relación intersemiótica que la novela pone en juego, distintos objetos plásticos son aludidos verbalmente hasta crear con ello un texto “*complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto*” (Pimentel, 2003: 207). *El jardín de al lado*, creemos, se construye como un texto verbal que también es una:

Verdadera invitación a una lectura iconotextual, de tal suerte que aun cuando la imagen plástica no esté materialmente presente en el texto, la lectura más productiva se da en la interacción creadora, incluso lúdica, entre texto verbal y objeto plástico (Pimentel, 2003: Ibidem).

Descripciones de situaciones y personajes que la novela despliega son comparados y hacen alusión a objetos plásticos con existencia por fuera de la novela. Incluso el nombre de sus autores también aparece para otorgar mayor seguridad en la alusión directa: Brancusi, Klimt, Ingres. Cabe realizar la distinción entre un tipo de *ecfrasis referencial*, aplicado a la novela, en el cual se alude a un/unos objeto/s plástico/s con existencia material autónoma por fuera del texto verbal, y una *ecfrasis*

nocional que alude a objetos plásticos que sólo existen en el lenguaje en virtud de su alusión. Como decíamos, *El jardín de al lado* deja bien en claro incluso los nombres de los artistas plásticos creadores a los cuales se hace referencia verbal. A su vez, la percepción del objeto plástico termina por afectar la visión que nosotros como lectores tenemos de la novela, produciéndose con esto un *incremento icónico* en el cual la significación visual opera como un complemento de lo hablado (Pimentel, 2003: 208). Por otra parte, la capacidad *voyeurística* que esta novela despliega intensamente hace que el texto ecfrástico creado por ella transforme “a los lectores u oyentes en testigos” (Schöch, 2007: 2). Esto se relaciona fuertemente con la trama de la novela, donde Julio Méndez no deja de mirar hacia el jardín de al lado desde su habitación en Madrid, a la vez que va aludiendo a distintos objetos plásticos institucionalizados para retratar lo que de hecho ve él y vemos nosotros a su vez, mediados por la ecfrasis.

Es evidente que el componente verbal de la novela en cuestión remite a un componente plástico más amplio, por lo tanto lo que se produce es un intercambio semiótico, en el cual la “poética”, según la concepción propuesta por Jakobson, asumiría un papel relevante. Los llamados “rasgos pansemióticos” ponen en evidencia que, en la interpretación de ciertos signos verbales de la novela, entran en juego determinados signos icónicos que refuerzan o complejizan la significación de aquellos. Aclara Jakobson:

(...) muchos rasgos poéticos forman parte, no sólo de la ciencia del lenguaje, sino también de toda la teoría de los signos; es decir, de la semiótica general. No obstante, esta afirmación es válida para el arte verbal y para todas las variantes de la lengua, puesto que ésta comparte muchas propiedades con cualquier otro sistema de signos, e incluso con todos ellos (rasgos pansemióticos). (Jakobson, 1988:28).

El presente trabajo busca hacer explícitas las conexiones temáticas, así las inversiones, que dan lugar a una lectura distinta de *El jardín de al lado*, al menos distinta de las que hasta ahora han sido esbozadas. En el primer capítulo se propone una triangulación de análisis entre la novela de Donoso, la pintura de El Bosco *El jardín de las delicias* y la producción literaria de Francisco Ayala de igual nombre, a efectos de destacar las posibles similitudes entre los tres textos que, de manera aproximativa, se

entrelazan. Dicho análisis, general y exploratorio, pretende poner de relieve una inversión temática que subyace a la obra pictórica de El Bosco y a la novela de Donoso.

En el segundo, se discuten los posibles acercamientos de la novela a los lugares comunes del realismo decimonónico, al tiempo que también se da cuenta de su superación mediante determinados procedimientos técnicos. Este capítulo aboga por establecer una continuidad entre los principios constructivos del realismo europeo del siglo XIX y los de la novela; pero enfoca de manera sugerente los alejamientos del mismo que no obedecerían en lo esencial a una superación temática, sino técnica, aunque también la presencia del narrador femenino marca un contraste temático.

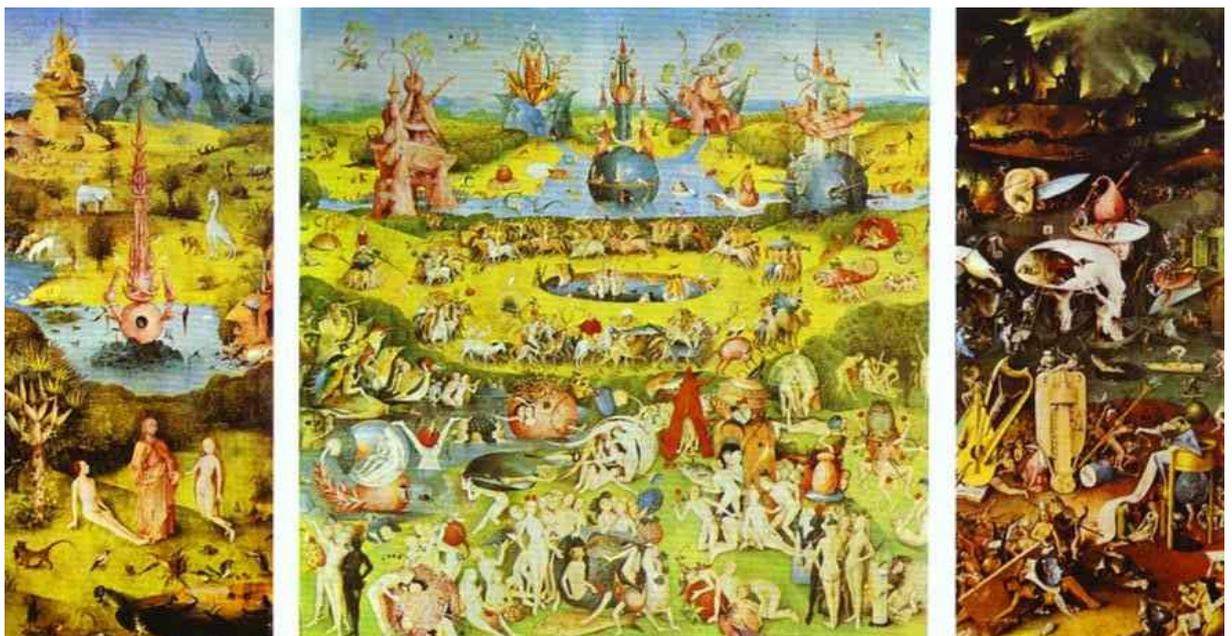
En el tercer y último, se plantea considerar el exilio –*Leitmotiv* de la novela– como metáfora de la enajenación esencial del sujeto que Donoso representó desde sus inicios literarios, y se examina la posible clasificación genérica de la novela como producto literario que da cuenta de un yo.

El jardín de al lado aparecerá ante los ojos del lector ahora como una novela que, con antecedentes hispanoamericanos difusos, se posiciona singularmente y adquiere de esta manera atributos de calidad literaria. Por esta razón el mismo Donoso al terminar su relato en España comentaba que: “*Los que aquí la han leído dicen que, absolutamente, es lo mejor que he escrito*” (Pilar Donoso, 2010: 261).

I. EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

En la actualidad existen varias creaciones artísticas, además de la conocida de El Bosco, llevando el título que ostenta la famosa pintura y que pertenecen a distintas ramas del arte: filmicas, musicales y literarias. De ellas, interesa retener aquella que, situándose en un momento histórico anterior a la fecha de publicación de *El jardín de al lado* (1981), comparta su misma estructura narrativa, ya que no es propósito de este trabajo agotar todas las posibles relaciones, aun dentro de la literatura, entre dichos textos, sino solamente establecer una conexión con aquel que, compartiendo el género – esto dejaría fuera la composición dramática de Fernando Arrabal, 1967– permita tender un puente con el texto de José Donoso. Francisco Ayala aparece entonces como un mojón narrativo que en 1971 publicara *El jardín de las delicias*, recogido luego en su *Narrativa completa* (1993) del cual se cita aquí. Se intentará triangular entonces el análisis entre la obra pictórica de El Bosco (fuente primigenia a partir de la cual se desarrollaron posteriores creaciones), el texto de Ayala, y *El jardín de al lado*.

El jardín de las delicias (hacia 1500)



Ángel Rama, al parecer, fue el primero -¿o el único?- que estableció la relación entre el texto de Donoso y el de El Bosco. “El jardín de al lado *es* El jardín de las delicias, *con más apetecible rostro que el ofrecido por El Bosco*” (Rama, 1998:177), decía pensando en “*la vida libre, gozosa, sin problemas ni complejos, de los jóvenes*” que aparece en la novela donosiana y también, a primera vista, en la tabla central del tríptico de El Bosco. Pero esta última afirmación pareciera saltarse toda una serie de disquisiciones que giraron en torno al texto de El Bosco² y que planteaban la razonable duda entre su carácter moralizante, ideológico o sencillamente estético. Al ser adquirida su pintura por parte de Felipe II de España, un católico ultraconservador, ha sido puesto de relieve su carácter moralizante, que expresaría el pecado de la lujuria en la tabla central del tríptico enseñando el acto sexual en diferentes variaciones –entre hombres y mujeres, hombres con hombres, mujeres con mujeres–, cumpliendo la función de denunciar el pecado de la lujuria en la humanidad. Pero hubo otras interpretaciones de esta composición pictórica. Así Fraenger, en 1947, sacó a luz una escandalosa teoría en la cual El Bosco aparecía como miembro de una Hermandad hereje que le habría pedido al pintor retratase las costumbres y ritos que estos “Adamitas” (derivados de Adán) llevaban a cabo³. “El amor libre de los jóvenes” se vería reflejado en esta teoría como consecuencia de una secta hereje, y no por expansión de apetencias sexuales.

De acuerdo con Fraenger, el Bosco era miembro de la Hermandad del Espíritu Libre, un grupo herético que floreció por toda Europa durante varios cientos de años, después de su primera aparición en el siglo trece. Existe escasa información sobre esta secta, pero se supone que practicaban la promiscuidad sexual como parte de sus ritos religiosos, a través de los cuales intentaba lograr el estado de inocencia del que gozaba Adán antes de la Caída; por ellos se los llamaba también Adamitas. Fraenger supone que *El Jardín de las delicias* fue pintado por un grupo de Adamitas de

2 Se habla aquí de “texto” al referirse a la pintura de El Bosco siguiendo el concepto de texto que planteara Lotman, a partir de tres definiciones: *expresión, delimitación y carácter estructural*. Véase Yuri m. Lotman. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Akal, 2011, pp. 71-73.

3 Las costumbres herejes de estos Adamitas se relacionaban con el acto sexual, aceptado en el siglo XX como un aspecto normal de la condición humana, pero visto en la Edad Media, con suma frecuencia, como una manifestación de la caída del hombre de su estado angélico, en el mejor de los casos como un mal necesario y en el peor como un pecado mortal. Sabemos que el Bosco y sus protectores compartían este punto de vista, por el contexto en el cual aparecen los amantes en otras obras, y porque en su jardín están situados entre el Edén y el Infierno, el origen del pecado y su castigo.

Hertogenbosch, en donde vivía el Bosco y que la descarada escena erótica de la tabla central no representa una condena de la sensualidad desenfrenada, como se cree generalmente, sino las prácticas religiosas de la secta. Fraenger también relacionó otras obras del Bosco con los Adamitas y sus doctrinas (Bosing, 2010:7-8).

Bosing, Cruz y Belting sostienen solamente el valor artístico de esta pintura, poniendo en duda la intención moralizante en relación con la belleza y el colorido con el cual El Bosco pintó dicha sección del cuadro. Pero no es posible descontextualizar esta tabla de su tríptico, así como tampoco del resto de su obra pictórica, la cual, lejos de expresar una alegre vida gozosa lo hace con un sentido de denuncia evidente. Lo constatamos en *Las bodas de Canaán*, *El carro de heno*, *El juicio Final*, *Ecce Homo*, *Tablero de los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías*, *La tentación de San Antonio*, etc. Todas estas pinturas resaltan una coherencia textual que remite antes que nada a un claro afán moralizante, exponiendo el sentido piadoso que debiera tomar la conducta humana. Sin embargo, *El jardín de las delicias* no presenta, como demostró Gibson⁴ actos de sodomía, violaciones o algún tipo de violencia, no apareciendo niños en la representación; pero sí se exhibe la culpa de Eva de los males del hombre al ser señalada por el único personaje vestido en escena, San Juan Bautista o Adán.

Para los moralistas del medioevo, quienes no eran muy caballerosos en estos asuntos, la iniciativa que conducía al hombre al pecado y al libertinaje provenía de la mujer, quien seguía el precedente establecido por Eva (Bosing, 2010:55)

Por otra parte, el célebre designio de Jehová⁵ se ve subvertido cuando es la misma naturaleza la que fascina al hombre y éste no logra someterla para de este modo reproducirse de manera controlada. Aparecen peces, mejillones y otros animales comúnmente pequeños, agigantados hasta rebasar la altura del hombre; esto también sucede con las frutas, marcando una clara inversión de los principios de la vida. Se ha hablado de los frutos que aparecen, también, como símbolos de órganos sexuales y

4 Gibson Walter. *El Bosco*. Barcelona, Destino, 1993.

5 “Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar; en las aves de los cielos y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra” (Extracto del Génesis 1: 28.) Tomado de la *Santa Biblia*. México D. F., Sociedades Bíblicas Unidas, 1986, p. 6.

lugares comunes de la erótica de la época. Pero hay quienes sostienen que la belleza del cuadro es motivo de duda sobre el supuesto carácter moralizante, como señala Bosing:

A pesar de ello, tal vez nos resulte aún difícil aceptar el hecho de que estos amantes despreocupados sean culpables del pecado mortal de la Lujuria. Al igual que Fraenger, tal vez pongamos en duda que El Bosco pudiera haber tenido la intención de condenar aquello que pintara con formas y colores tan fascinantes (Bosing, Ídem: 56)

Esta óptica estaría en consonancia con la visión de Fraenger, si bien éste la unía a un credo esotérico. Fraenger veía a los amantes desnudos:

‘...retozando pacíficamente por el apacible jardín, con una inocencia vegetativa, aunado con los animales y las plantas, y la sexualidad que los inspira parece ser pura alegría, pura bienaventuranza’ (citado por Bosing, Ídem: 51)

En las inmediaciones y dentro de la Fuente de la Juventud, la cual domina la perspectiva central del panorama y hace desembocar cuatro ríos, esta visión particular de los amantes hace pensar a Bosing en una versión de la Edad de Oro que describiera Hesíodo en la infancia del mundo, cuando hombres y animales cohabitaban en paz y armonía, representando así un “*idilio sin igual dentro la obra del Bosco* (Bosing; *Ibidem*), ya que en el resto de sus obras prevalece la intención netamente moralizante ⁶, lo cual comprobamos cuando vemos al Cristo flagelado o cargando la cruz, entregado a la turbamulta, o desapercibido entre los pecadores, quienes se entretienen gozando de los placeres carnales mientras él, siempre con su docilidad característica, desaprueba estas acciones en distintas composiciones pictóricas ya mencionadas. Por esto es que *El jardín de las delicias* es una obra sin par dentro de su producción pictórica.

Pero hasta ahora nos hemos detenido solamente en las consideraciones de lo que nos podría sugerir la tabla central del tríptico que, como tal, está compuesto por tres pinturas (en realidad cuatro, ya que el tríptico al cerrarse muestra otra pintura que se conforma con la unión del reverso de los paneles laterales). Como tríptico, posee un panel lateral izquierdo que representa al *Jardín del Edén*. En él, la Fuente de la Vida gana el panorama, así como la escena de Dios (joven como Jesucristo) entregando Eva a Adán, quien se halla recostado en actitud displicente. La caracterización de Eva es muy

⁶Hans Belting apunta a destacar el carácter utópico y no pecaminoso de la escena de la tabla central. Véase *El Bosco. El jardín de las delicias*. Madrid, Abada, 2012.

dócil y está tomada de una mano por Dios quien se halla en el momento posterior a su creación (si bien no se nota ninguna huella del costillar de Adán), justo cuando ha de ser entregada al hombre. Se destacan los diversos árboles (del Bien y del Mal, y de la Vida) y los animales que habitan el edénico lugar, si bien ya existe entre ellos el germen de la disputa y aparece la serpiente engañadora enroscada en forma de s.

Por su parte el panel lateral derecho, *El infierno*, presenta el lugar del castigo del hombre que ha pecado, con sinnúmero de flagelos y símbolos varios que se repiten ya en la tabla central. Pero si hay algo a destacar es, según Wolfgang Kayser y Francisco Cruz, “*la calma con que se realizan estas torturas; a menudo, incluso las víctimas parecen indiferentes*”⁷. A este respecto señala acertadamente Cruz:

Repárese en el rostro del condenado, cuya mano es atravesada por una daga en el primer plano, o incluso en el rostro del Hombre-Árbol, cuya tristeza no es del todo convincente, mezcla de sueño y aburrimiento (Cruz, *Ibidem*)

Algunos autores creyeron identificar en esta figura central de *El infierno* al mismo Bosco, pero lo cierto es que este Hombre-Árbol, de tamaño gigante en comparación con el resto de las figuras que habitan este recinto – demonios, animales y seres humanos- está totalmente sometido a las circunstancias del infierno y esto es una muestra más de que, aun siendo el mismo Bosco el representado en ella, éste también estaría condenado, triunfando siempre el pecado que resulta de esta manera naturalizado. Lo cierto es que, según Gombrich, “*por única vez un artista consiguió dar forma concreta y tangible a los temores que obsesionaron al hombre del medioevo*” (Gombrich, 2010: 359), y en esto reside gran parte del valor de *El jardín de las delicias* porque Gombrich se afana en destacar la capacidad de representar la “*malicia humana*” del Bosco y, como veíamos, la pintura se desprende, sobre todo por su tabla central, de este cometido.

7 Wolfgang Kayser, citado por Cruz, Francisco. “Lo grotesco en *El jardín de las delicias*”. Chile, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Universidad de Viña del Mar, pp. 10. [Consultado el día 14 de enero de 2013]. Disponible en: <http://www.uvm.cl/educacion/publicaciones/analecta/2/cruz.pdf>

El jardín de las delicias (hacia 1971)

Francisco Ayala escribió en 1971 *El jardín de las delicias*: una serie de textos diversos y a veces inconexos, que parecen compartir la característica de la representación irónica y sarcástica del acontecer en el mundo moderno. Una serie de esos textos responde a una actitud exhibicionista de las paradojas y curiosidades, a veces morbosas, que los medios de prensa hacen posible cuando se producen acontecimientos que escapan a lo ordinario por su componente grotesco. Otra, que no pretende aproximarse ni reflejar una crítica indirecta hacia la prensa, presenta una serie de diálogos que contienen también lo grotesco y morboso como componente fundamental, mientras que desarrolla situaciones que irónicamente son catalogadas como “amorosas”. La última, también irónica, muestra a la belleza en su pérdida y recuperación como caracterizadora de la felicidad de la humanidad.

Pero lo llamativo de *El jardín de las delicias* de Ayala, además de su fuerte sentido de la ironía, es que comienza por subvertir el orden de aparición de los paneles laterales de la pintura del Bosco. Cuando ésta presentaba el Edén en primer lugar y el Infierno en último, para acentuar el efecto e impresionar al espectador -amén de continuar un estado en evolución negativa que ya se vislumbraba en las peleas de los animales en el Edén- aquel propone una primera sección titulada “*Diablo mundo*”, el equivalente al Infierno del Bosco, con disposición invertida, ofreciéndonos una imagen del mundo en la modernidad, así como la preponderancia del Infierno en la vida ordinaria representado a través de la redacción de noticias periodísticas:

Quizá porque, desde hace un tiempo, me dedico a fraguar noticias fingidas que, en el fondo, son demasiado reales, buscando usar la prensa diaria como espejo del mundo en que vivimos, y prontuario de una vida cuya futilidad grotesca queda apuntada en la taquígrafía de este destino tan desastrado (Ayala, 1993: 1044)

Nótese que el narrador de este pasaje califica el uso de la prensa como “espejo” y “prontuario” del mundo y de la vida que “vivimos”. En la Edad Media, y sobre todo a partir de la pintura del Bosco “*Tabla de los siete pecados capitales y de las cuatro postrimerías*”, Dios es metaforizado en el espejo que todo lo ve, ya que aparece

Jesucristo en el círculo lo cual le posibilita ver desde arriba todos los pecados y las postrimerías para vigilar los designios de la humanidad. A su vez, la “futilidad de la vida” de que habla el narrador de Ayala recuerda algunas pinturas del Bosco, como *El carro de heno*, en el cual el mismo heno simboliza la falta de importancia que tiene el robo de lo material en la vida diaria. La futilidad es “grotesca”, en el sentido de Kayser “absurda”, ya que para este autor lo grotesco es en una de sus acepciones un “*juego con lo absurdo*” (Cruz, Óp. Cit. P. 10). Lo absurdo de la calma con que los condenados recibían su castigo se equipara con la futilidad de la vida que denuncia el narrador de Ayala. Pero en el *Diablo mundo* de Ayala aparecen personajes caracterizados plenamente como actores de acciones abyectas que aportan su cuota de absurdo a la vida ordinaria. Así son los “gamberros”, jóvenes que se dedican a mortificar a la gente civilizada como es el caso del anciano que con su nieto asesinado por uno de ellos resulta quemado en una oreja. Convertidos en los demonios del Infierno del Bosco, los gamberros queman al anciano porque “*su víctima tenía las orejas tan grandes como un elefante*” (Ayala, Óp. Cit. P. 1048), destacando con esto la exageración y desproporción características del Bosco. Otros gamberros son las muchachas adolescentes que acosan a un ídolo musical. Por motivos de lujuria, pecado capital en la Edad Media, una madre mata a su hija; no es infrecuente tampoco hallar en esta sección del relato a un rico viviendo en la miseria –símbolo del absurdo- o que la ciencia invente robots para el placer sexual de quienes se sienten solos.

La segunda sección de esta versión del jardín que se corresponde con la tabla central del tríptico – el idilio sin precedentes en el Bosco-, es titulado “*Diálogos de amor*”. La estrategia compositiva es la utilización del diálogo ágil y pícaro. Es cierto que en esta sección se violan, literalmente, algunos preceptos que El Bosco se había cuidado de no romper: aparecen niños fornicando –o siendo violados-, ancianos libidinosos, y personas forzadas a tener relaciones con otras personas, lo contrario a lo que pasaba en la pintura, en la cual nadie estaba obligado a mantener ningún tipo de relación con nadie, allí primaba el amor libre y gozoso, aquí prima la violencia. Una violencia que se oculta detrás de otros intereses y es tremendamente sarcástica. Basten estos dos ejemplos:

–Señora, señora, que a su hijo lo están violando en la cabina del teléfono. Acuda pronto, señora; acuda en seguida. Eso es un escándalo. Van a reventar la cabina (Ayala, Óp. Cit. p. 1078)

Donde lo que le importa a esta persona es que no hagan escándalo, o que rompan la cabina, no que el niño sea en efecto abusado. O:

–Aquí da contento de ver cómo la gente se espabila. Observaron, señores y señoras, aquella criatura candorosa que apenas osaba cuando entró alzar los ojos del suelo, y qué manera de tomar el terreno. Allí, allí: fijense con cuánta dedicación el Estudiante-Poeta le mete a su *baby* el biberón en la boquita, que casi no la deja ni respirar. Terminará por ahogarla. Y ella, que al principio se resistía... Ella, que retiraba la cabeza diciendo: “No, no; caca, caca...” (Ayala, Óp. Cit. P. 1094)

Donde la violencia sexual y de género queda tapada debajo de una infantilización temática. O sirva como ejemplo este último, donde dos muchachos gay tienen relaciones sexuales delante del cadáver y velorio de su perrita recién fallecida:

–No, no; ahora, no. No seas bárbaro. Ten consideración. Más tarde.

–No; ha de ser ahora mismo. En su presencia. No te resistas. Así. ¡Toma!... ¿Eh, *Fifi*, no me ladras? Mira lo que le estoy haciendo a tu amita querida. ¡Anda, ládrame! ¿Por qué ahora te quedas tan callada? (Ayala, ÓP. Cit. P. 1090)

Es cierto que en todas estas narraciones de *Diálogos de amor* existe una cierta teatralidad que le imprime comicidad a lo narrado. Pero esto no quita el carácter sádico que se genera entre los personajes. En esto se da un vuelco decisivo a lo propuesto por El Bosco.

Finalmente, e invirtiendo el orden como decíamos, se halla la sección equivalente al Edén del Bosco, titulado “*Días felices*”. Lo que se destaca de esta sección es la pérdida de la posesión de la belleza. Así lo vemos en varias narraciones, todas con una estructura clásicamente narrativa, donde, por ejemplo, un niño pierde el interés y la tablilla donde la madre le pintara un pájaro bellísimo después de que alguien se la estropeará; o donde otro niño luego de robar estampillas muy bellas que pertenecían a la botica de su tío pierde interés en ellas cuando se ve descubierto por su madre; o cuando un niño añora conocer el jardín de la casa de su bisabuelo y no lo consigue nunca por más que se lo pide a su madre; o donde un muchacho se enamora de una chica que le hace recordar al ángel esculpido por Bernini, perdiendo luego contacto con la

enamorada pero aun contemplando la escultura. Baste como ejemplo el siguiente texto íntegro subtítulo “*El espejo trizado*”:

¿Por qué, dime (me preguntaste un día y ¡con qué acento dolorido me lo preguntabas!), por qué van desapareciendo del mundo las cosas bellas que tanto lo adornaban antes? Me lo has preguntado evocando la atmósfera de aquel soneto en que Rubén Darío exhorta: “En invernales horas, mirad a Carolina...” ¡Pobre Rubén! No quise responderte nada. Estabas tú “medio apelotonada” contra mi pecho en el asiento del coche y yo te besaba en la frente interminablemente. Nada te respondí; pero pensaba: ¡Pobre Rubén! Como yo ahora, se pasó él la vida entera-¡insensato!- queriendo apresar la belleza del mundo contra el tiempo que huye, y todo se le escapaba de las manos, como a mí; todo se le deshacía en cenizas, todo.

¿Que no quedan ya cosas hermosas? Sí, querida mía, sí quedan: están ahí siempre, pero, entrevistas, apenas alcanza uno a tocarlas. Son una sombra que se disipa.

Tú habías recordado la felicidad íntima del soneto (“entro sin hacer ruido, dejo mi abrigo gris”), sus objetos preciosos: gato de Angora, porcelana china; y a mí el soneto me trajo a la memoria ese espejo que el verano pasado te regalé con tanto placer porque era una cosa bonita, aun sabiendo que nunca habremos de asomarnos juntos a su cristal.

Y ahora, un año después, me dices afligida que hace días encontraste trizado el espejo, dentro de su envoltorio todavía. Casi no te atreves a decírmelo por miedo a apenarme. ¡Cuánta desolación la tuya! Sospechas que acaso lo has quebrado tú misma sin darte cuenta (Ayala, OP. Cit. P. 1166).

En este texto se pone en evidencia que hay una tragedia intrínseca al ser humano de perder la belleza que da vida a las cosas mediante la imposibilidad de apresar el tiempo. Es necesario olvidar y seguir adelante porque la vida así lo impele. Existe una correspondencia entre esta visión del mundo y la pérdida del Edén por parte de Adán y Eva, quienes también desdeñaron la belleza, cuando vivían en un mundo sin tiempo. Pero lo que se destaca es la ausencia de un motivo o agente, de no ser el mismo tiempo, como responsable de este apartamiento voluntario de la belleza para después añorarla. El tiempo sería el equivalente de la serpiente en este caso ya que es él quien ocasiona la pérdida irreparable y absoluta que depende, en mayor medida, de una decisión voluntaria del mismo sujeto. Envuelto en determinadas circunstancias, el sujeto se ve impulsado a despachar lo que después querrá recobrar con nostalgia, tal como lo cantara Rubén Darío. Como señala la cita reproducida en extenso, es uno mismo el que no tolera muchas veces a la misma belleza y termina por deshacerse de ella; momentos después correrá para recobrarla cuando ya sea demasiado tarde. Esta irresponsabilidad, que hace pensar en Adán y Eva, incluso en Julio Méndez – quien pierde la belleza de la

estadía en el piso de Pancho Slavatierra – es la “responsable”, valga la redundancia, de la pérdida de lo que le da sentido a la vida humana, lo que la eleva hasta la plenitud. El hombre, en sentido genérico, no quiere aceptar la responsabilidad del cuidado de lo bello, tal como la muchacha rompía el espejo en el texto citado, porque hacerlo implicaría un compromiso con un estado de no cambio, edénico pero eterno, donde no existiría el misterio como componente también fundamental de la vida humana.

Si bien no existen pruebas de que Donoso hubiese leído a Francisco Ayala, aun cuando ambos vivían en España en momentos de publicación de sus respectivos textos, cabe establecer la comparación entre ambos ya que existe una correspondencia en los motivos estructuradores.

El jardín de al lado (1981)

El jardín de al lado narra la infructuosa experiencia de Julio Méndez de establecerse durante el verano en el piso de su amigo Pancho Slavatierra en Madrid. Méndez, si bien descubre los encuentros amorosos de una mujer joven en el jardín contiguo al piso que habita en la capital española, a la vez que siente indolencia por los males que aquejan a su actual mujer, Gloria, no encuentra total satisfacción tampoco en esta tarea diaria, porque hay un momento de inflexión en el cual la mujer que él observa cambia de apariencia y esto hace que Julio se dedique a escribir la novela lo cual era el pretexto de la momentánea mudanza. *El jardín de al lado* es también la historia del fracaso literario de Julio Méndez y del éxito literario de su mujer, ya que hacia el final de la novela nos enteramos que ella es quien logra escribir lo que Julio no pudo. También es la historia de un hombre y su rechazo hacia los sujetos posmodernos que lo rodean (su mujer, el amigo andrógino de su hijo, etc) y su búsqueda final por perder la identidad en Marruecos (la identidad occidental y la identidad como sujeto existencial), repitiendo Donoso con esto un tema recurrente en su producción literaria y buscando ser “otro”. Méndez querrá malogradamente perderse entre los *clochards* de Marruecos momentos antes de que nos enteremos que esa experiencia sólo fue un relato de su mujer (tal vez el relato de lo vivido por su esposo, pero un relato al fin y al cabo).

En el momento en que Julio Méndez, protagonista de esta novela, descubre el jardín de al lado del piso de su amigo, Pancho Slavatierra, en Madrid, el mismo se halla, excepto por la flora existente, despoblado. Desde diversas ventanas lo contempla en este

primer cruce, descubriendo sus esquinas y vericuetos, y engaña como tantas veces a su esposa para que lo deje solo en la habitación y luego de dar un breve repaso a acontecimientos pasados se dispone a volver a la ventana del dormitorio que es la que prefiere para contemplar. El sol entonces lo enceguece un instante y tiene contacto visual por primera vez con alguien en medio de un tropel de recuerdos de infancia:

— ¿Por qué cantará en alemán esta niña, que supongo será nieta del duque de Andía? (Donoso, 1996: 75)

Más tarde sigue Julio reconociendo el jardín y clasificando críticamente la flora del Duque de Andía, su momentáneo vecino, al tiempo que descubre las dos construcciones que alberga dicho jardín. Luego el jardín aparece

...invadido por los personajes del drama cuyo tema yo tal vez jamás conozca, que con fingida naturalidad se desplazan por él. Ahora son dos, un niño y una niña (...) Un jardinero arrodillado junto a un arriate planta almácigos (...) De pronto aparece una muchacha muy esbelta y muy rubia, el pelo formando una melena no muy larga con las puntas vueltas hacia adentro. (Donoso, Ídem: 100).

Esta muchacha es catalogada en seguida por Julio como “madraza”, dada la condescendencia hacia sus hijos, y es identificada por él como poseedora de un encanto “solar”, ya que luego sus mismos ojos son amarillos y hacen juego con su melena-campana de oro. Luego vendrá la escena que tenía en mente Rama para proceder a comparar esta novela con la pintura célebre del Bosco. Se produce un trasvasamiento entre la realidad del exterior de la habitación donde se encuentra Julio y su “pobre realidad”. Dicho intercambio se califica de “sortilegio”, es decir, maleficio o hechizo. Julio ve seis personas comiendo en la mesa alrededor de una de las construcciones, que luego saldrán a la piscina en traje de baño. Todo es una gran fiesta donde abundan la comida, la bebida y los cuerpos esculturales, esculpidos como por Brancusi, es decir, de una forma muy esencial y a la vez sofisticada⁸. Esta escena recuerda claramente a la tabla central del tríptico del Bosco; Julio la describe así:

⁸ Constantin Brancusi se destacó por la creación de esculturas humanas, como en *El beso*, donde priman las formas ovoides y cilíndricas. Se percibe en sus esculturas en general una eliminación de todo “lo superfluo”, como dice Julio en la novela.

La plenitud sexual es directa, expresada, más que en insinuaciones o coqueteos, en una especie de elasticidad o libertad de movimientos que parece ponerlos en contacto instantáneo con todo lo que los rodea, y unos con los otros: forman un friso rítmico de cuerpos estilizados al que no le falta ningún atributo de lo femenino o lo masculino. Ante mi vista este friso se va componiendo por medio de pequeños gestos que los unen al pasarse un vaso, al acariciar un cuello, al desanudar un pareo y entregárselo a otro para que lo deje caer sobre una tumbona. (Donoso, *Óp. Cit.* P. 107)

Según Andrea Ostrov,

(...) el jardín de al lado, enmarcado por la ventana desde la que Julio mira, se homologa a un cuadro viviente: el marco equipara cuadro y ventana. El jardín deviene, ante la mirada estética de Julio, un escenario habitado por formas esenciales, caracterizado fundamentalmente por la definición de trazos y contornos (Ostrov, 1999: 114).

Destaca Ostrov también que mientras lo que acontece en el jardín no se degrada, sí lo hace la habitación donde se encuentran Julio y su esposa. Tampoco olvidemos que hacia el final de la novela la madraza, la muchacha de la melena de oro, se suicida, y no lo hace ante nuestros ojos, salvaguardando con esto la pulcritud del jardín del duque.

Interesa destacar la mención de “cuadro viviente” ya que es posible una lectura que privilegie la mirada de Julio, un poco a la manera en que Jesucristo aparecía en el centro del círculo contemplando los siete pecados capitales en la composición pictórica del Bosco del mismo nombre. Claro está, que la mirada escrutadora y reprobadora ha dado paso a otra mirada que evidencia la erección del ojo. Todas las sensaciones que Julio percibe son visuales. La piscina, con su chorro, está en lugar de la Fuente de la Juventud, y el chorro de agua persistirá en sus emanaciones aun cuando la persiana sea descendida y Julio no pueda ver absolutamente nada. Julio contempla, además de interrogar las acciones de los personajes, pero nunca pretende “dirigir” sus acciones; ocupa la posición del voyeur, no del creador. La consideración de la escena que Julio observa como un cuadro viviente destaca además el rol que ocupamos los lectores, quienes también somos voyeurs porque miramos el cuadro que Julio nos “pinta” ecrásticamente, provocando en nosotros también el deseo de observar sin ser vistos, cualidad que comporta cualquier cuadro. Como observa Carolina Sanabria:

La fenomenología misma de cualquier género de ficción remite invariablemente a un sustrato voyeur, dado que lo que está siempre en cuestión es el relato de una circunstancia ajena

al lector en la que toman partes unos personajes igualmente ajenos (Sanabria, 2007: 46).

La novelística policíaca sería el medio privilegiado para desplegar el tema del voyeur, pero según esta afirmación cualquier texto ficticio cumple con el rol de exhibirse ante el lector de manera que éste ocupe la posición del “mirón”. La descripción de situaciones y ambientes, en oposición a la narración (en la terminología de Lukács) se ve favorecida por esta apetencia a la observación que los lectores recogen a veces sin notarlo. Julio, en particular, se hace eco de al menos uno de los postulados que Dodo, personaje de *El hombre que mira* (novela de Alberto Moravia) plantea al comienzo del relato. “Lo que se observa es el movimiento del objeto espiado”⁹. Julio se encuentra ante el desplazamiento de los hijos y de la muchacha de la melena de oro, y esto es lo que le llama la atención; pero a diferencia de Moravia, no se persigue la observación de la realidad humana con su consecuente temple moral, evidenciando las costumbres sociales. Julio mira porque queda fascinado con el jardín y la muchacha, que es madre, y sobre todo con su “campana de oro”. Paralelamente a su observación, un tropel de recuerdos lo asaltan, sentimientos encontrados y obsesiones pasadas así como preocupaciones (van a vender la casa de la familia en Chile donde su propia madre agoniza), todo lo cual distancia la novela de los motivos de la novela de Robbe-Grillet, *El mirón*, donde lo que existe es básicamente un ojo que anula cualquier significación del personaje que mira (Sanabria, 2007: 48 y ss.)¹⁰.

El jardín de al lado se constituye en lo que el voyeur no tiene y desea, por eso la satisfacción y también la frustración a que lo reduce ver “el jardín de al lado” y no el suyo propio ubicado en su Chile natal que, por otra parte, es recordado en la figura de su madre. La atmósfera ambiental que circunda la contemplación del jardín por parte de Julio nunca es agresiva, sino más bien calma, lo cual imprime una nota “positiva” y emocionalmente satisfactoria a la contemplación. Por eso lo único que interfiere en un primer momento con la captura visual del jardín es el sol, el cual es un claro símbolo masculino. La muchacha se identifica con lo masculino en su cabello y ojos, lo cual atrae a Julio, si bien nunca pierde sus encantos naturales físicos femeninos. Nos recuerda Lucía Guerra-Cunningham:

9 Véase. Alberto Moravia. *El hombre que mira*. Barcelona, De Bolsillo, 2002, pp. 42.

10 Véase. Alain Robbe-Grillet. *El mirón*. Madrid, Cátedra, 1987.

(...) lo masculino, abstracción que señala las características supuestamente esenciales del hombre, se define como un sinónimo de la actividad y la conciencia, esferas que en la representación simbólica se apropian de las imágenes cósmicas del cielo, el sol y el fuego en su dimensión espiritual y purificadora. Lo femenino, por otra parte, denota el ámbito de lo pasivo e inconsciente atribuyéndosele los referentes naturales de la tierra, el agua y la luna. (Guerra-Cunningham, 1997: 662)

La escena que se despliega frente a sus ojos recuerda la tabla central de la pintura del Bosco. Ya lo dijimos. Pero existe otra intertextualidad pictórica que se desprende de la visión de espaldas del acompañante de la muchacha de melena:

Esa intimidad... esa espalda partida, cuya línea y resplandores oscilan apenas con el ritmo, y la seguridad con que conduce a su pareja en el abrazo. (Donoso, Óp. Cit .P. 109)

Es una clara referencia al cuadro de Gustav Klimt, comúnmente conocido como “*El abrazo*” (1905-1909), contenido dentro de los mosaicos del Palacio Stoclet. Llamado también “*La satisfacción*”; se diferencia del “*Árbol de la vida*” –pintura central de estos mosaicos– por la ausencia de “*la muerte [que] está presente, como cabe esperar, según Klimt y según Freud, en el ciclo normal de la vida. La muerte aparece aquí en forma de ave de rapiña posada sobre el árbol, de la vida*” (Néret, 2011: 57). “*La satisfacción*” (“*El abrazo*”), cuyo motivo central, la presión omnipotente que despliega el hombre ante la mujer envolviéndola con su cuerpo y dándole la espalda al espectador, impidiendo que la mujer despliegue el suyo propio, será explotado en “*El beso*” (1907-1908). Y la muerte, si bien no aparece simbolizada en el jardín del duque de Andía en ningún momento, acaecerá inevitablemente más adelante.

Julio, luego de ver la escena del goce desenvuelto, esperaba que los protagonistas quedaran “estigmatizados”; pero no, ellos – sobre todo ella- vuelven a sus tareas diarias como si nada, contradiciendo la ilusión que experimentó al verlos danzar y desnudarse. Existe una frontera que, para Julio, fue traspasada por los jóvenes del jardín de al lado. Las acciones de estas personas se deslindan de sus personalidades que son mucho más de lo que hacen. La estigmatización coincidiría con un pretendido poder de Julio sobre el “cuadro viviente”. A su vez, el abrazo del “guapo-feo español” – nótese la denominación ambigua- (el muchacho que abraza a la madraza), impide a Julio contemplar plenamente la figura de ésta, y el recibimiento que Julio tiene de las evoluciones de los personajes (“*sólo el placer*”) pone de manifiesto que no hay ninguna

retracción de la mujer respecto del hombre que la abraza aprisionándola, sino que ésta se entrega a él con objeto de recibir placer.

La pareja de Julio, su esposa Gloria, que pertenece a una región geográfica y a un estrato social distinto que el de la Condesa de Pinell de Bray (así se llama la muchacha de la melena de oro) manifiesta, si bien ambiguamente como veremos, una posición diferente en cuanto al hombre, su marido, que la que manifiesta la Condesa. Gloria es quien termina revelándose como la verdadera narradora del relato que supuestamente narra Julio en primera persona, pasando éste a no ser más que un personaje de ella. Por eso es que Ostrov habla de que

el jardín/discurso de al lado, en tanto lugar ocupado por una mujer (la Condesa y Gloria respectivamente), deberá ser pensado no en términos de contigüidad, sino como espacio de la diferencia. Allí la voz femenina narra desde al lado (Ostrov, Óp. Cit. P. 117).

No debemos confundir ambas mujeres y verlas como una única respuesta frente al discurso o mirada masculinos, recordemos que Gloria después de una convalecencia que casi le hace perder la vida puede recuperarse y que, sobre todo, ella es quien nos confirma muchos de los motivos que hacen avanzar la novela, como por ejemplo la venta de la casa de la calle Roma, mientras que la Condesa termina suicidándose por motivos extraños que, pareciera, Donoso nos hace sospechar a partir del abrazo similar al de Klimt.

Podemos marcar una diferencia dentro de la diferencia entre ambas mujeres, que obedece a la región geográfica y el estrato sociocultural, y otra diferencia entre Gloria y Julio, en cuanto a lo genérico. Por eso nos parece que embarcar ambas mujeres en el lado diferente de Julio es un apresuramiento riesgoso. Por otra parte, si hacemos memoria, recordaremos que en la tabla lateral derecha del cuadro del Bosco, El Edén, Dios le entregaba Eva a Adán, el cual descansaba displicentemente sobre la hierba. Eva era sujeta de la muñeca y acercada hasta el lugar de reposo de Adán, el cual la recibía tranquilamente. Sucede que en la medida en que en *El jardín de al lado* Gloria genera un giro de tuerca al revelarse al final del relato como la verdadera voz narradora, está planteando también una inversión del relato bíblico original y por ende del motivo central del Edén de la pintura del Bosco.

Donald Shaw dio cuenta de que en las novelas centrales del Boom latinoamericano existe “*la inversión de mitos cristianos*” (Shaw, 1999: 241), destacando que esto conduce a una visión pesimista de la experiencia de la realidad y a una idea dominante donde prevalece el infierno y el mal sobre el bien¹¹. A su vez, citando a Salvador Elizondo, Shaw habla de que, en el Boom, “*la riqueza oculta del mundo se nos manifiesta en la tenebrosa magnitud de nuestra vida secreta*” (Shaw, Idem, P. 245). Y cierto es que la contemplación del jardín es pretendidamente sostenida como un secreto que Julio posee con respecto a Gloria; pero es ésta quien termina revelando muchos secretos al lector, secretos que explican las vicisitudes de la novela y que invierten la escena bíblica entre Eva y Adán.

Al mismo tiempo, existe en la novela una visión de la mujer como representación del fruto prohibido, el cual viene a cobrar forma en la comparación de Gloria con el célebre cuadro de Ingres: *La gran odalisca* (1814), que presenta una figura femenina claramente orientalista y serpentina, dados los atuendos que exhibe en la pintura y su alargamiento corporal en forma de s evocando a la serpiente presente en el Edén. Pero esta mujer representada por Ingres da la espalda al espectador y al mismo tiempo voltea la cabeza en un tono indiscreto y sugerente, lo cual viene a adelantar una intención de respuesta frente al hombre. Esta actitud femenina se relaciona intertextualmente con los paratextos– imágenes que acompañan a la narración de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, novela escrita apenas un año antes de *El jardín*, donde la figura femenina aparece retratada por momentos con el luto y la cabeza gacha y de perfil, pero en otros momentos que coinciden con su evolución de independencia en la novela aparece escrutando de frente al lector en una actitud claramente masculina. Podemos decir que la intertextualidad plástica es una constante en la narrativa de Donoso, pero en estas dos novelas cobra un impulso verdaderamente significativo. Gloria acepta la comparación con la odalisca porque la hace volver a sentirse sexualmente atractiva. Así se lo comenta a Núria Monclús:

–La Odalisca, que tan orgullosa me hace, no existe fuera del recuerdo y la fantasía de Julio, que es su morada; a veces

¹¹ Esta afirmación hace recordar el análisis que realizara Fernando Moreno Turner a propósito de *El lugar sin límites* (1966), donde el personaje que representa el mal, Pancho Vega, lo hace como si fuese Luzbel, en palabras de Turner, y asesina a la Manuela, quien no puede ser socorrida por Alejo Cruz, encarnación del bien en la novela. Véase. “La inversión como norma. A propósito de *El lugar sin límites*”; en: Antonio Cornejo Polar y otros. *Donoso. La destrucción de un mundo*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, pp. 73 -100.

logra, aun ahora, hacer resucitar esa Odalisca de otros tiempos con su abrazo que evoca ese talle, que acaricia no ésta sino aquella piel satinada, la ondulación de la cadera modulada con la elocuencia de una línea certera, ahora algo confusa. ¿Qué otro ser puede restituirme mi cuerpo de entonces, hacer presente la realidad de esa Odalisca del pasado, sino Julio? (Donoso, Óp. Cit. P. 268).

Gloria se siente deseada, y sobre todo rejuvenecida e partir de la mirada de Julio y su comparación con la odalisca; esto logra que ella sea la poseedora de un encanto natural y a la vez posea algo con lo cual contrarrestar el afán dominador del hombre. Ella es la serpiente, con lo seductor y prohibido que ello representa, con su encanto y con la pérdida de la belleza del mundo y de la vida.

La revelación del papel que viene a cumplir Gloria al final de la novela, como única narradora, fue advertida por muchos críticos. Así Rama:

(...) el jardín de al lado es la propia mujer, Gloria, a quien la une la historia compartida y un tenue deseo, porque, como se sabe en el último capítulo, la novela está escrita por Gloria tomando como personaje central a su marido (Rama, Óp. Cit. P. 177).

Rama entiende que toda la novela fue escrita por Gloria, como sugiere el final, cuando Núria Monclús, su agente literaria y no de Julio como se pensaba, le propone que la resolución del relato es el capítulo que le queda a Gloria por escribir, dando a entender que ella escribió todo el resto de lo que le había contado, quizás proponiendo, como veremos más adelante, que todo lo relatado fue escrito y conversado entre Núria y Gloria. Otra visión es la de Pamela Bacarisse, quien estima que:

lo innegable es que Gloria escribe sobre lo que no conoce: la voluntad individual, los recuerdos ocultos, las percepciones, la conciencia, la autovaloración, los deseos- en fin, las proporciones psíquicas – de su marido (Bacarisse, 1999: 123)

dando a entender con esta observación que Gloria habría sido también la narradora de todo el relato, toda la novela. No existe, en lo esencial, una discordancia entre estas dos miradas de la novela de Donoso (Rama- Bacarisse), en lo concerniente al papel jugado

por Gloria. A nuestro entender, y siguiendo la misma posición, Gloria es la narradora total de la novela, por lo tanto existe ese giro de la escena bíblica que retratara El Bosco cuando ahora la supuesta Eva le juega una “treta” a Adán.

Bacarisse también propone la lectura del reemplazo de una conciencia de novelista burgués por otra posmoderna, la de una mujer, quien se mostraría “*incomprensiva ante las metanarrativas de la alta modernidad, con sus mitos sagrados, sus jerarquías y su utopismo*” (Bacarisse, Óp. Cit. P. 119). Y es esta indiferencia ante los mitos de la modernidad, entre los cuales se encuentra el de la heterosexualidad como única expresión de relación sexual entre personas, la cual hace a Julio inquietarse ante la posibilidad de que su hijo, Patrick, pueda ser homosexual. Esto, que es desmentido por su amigo Cacho Moyano en un bar, desata una serie de rechazos y atracciones ambivalentes de Julio hacia Bijou, el amigo de Patrick, quien al parecer ejerce la prostitución, demostrando que para la juventud cosmopolita (pues Bijou es hijo de chilenos pero se siente más francés y europeo que otra cosa, al igual que Patrick) no hay distinciones en cuanto a las relaciones sexuales. Bacarisse aclara que Julio “*también siente envidia y odio hacia los jóvenes (o, como dirían algunos críticos, lo [pos] moderno)*”. (Bacarisse, *Ibidem*). Ciertamente es el elemento joven de la novela, representado más que nada por Bijou, el que se muestra como el Infierno – que en la narrativa de Ayala se identifica con los gamberros y las adolescentes fanáticas– puesto que Bijou termina robándose el cuadro de Pancho Salvatierra, origen de la desesperación general de los personajes de la novela.

La muchacha del jardín, la madraza, la Condesa, después de aquel espectáculo de erotismo donde dejaba al aire su vello púbico y era abrazada por el “guapo-feo español”, cambia. Se ha cortado el pelo y ha cambiado su apariencia hasta el punto de que Julio, quien de alguna manera había estado absorto en su contemplación sin poder escribir su novela, la termina cuando su mujer Gloria se enferma, y Julio pierde interés por la belleza, tal como en *Días felices* de Ayala.

Se ha cortado el pelo. Ya no posee la campana de oro, sino uno de esos cortes de pelo sin forma que hacen las mujeres cuando quieren “estar cómodas”, o porque pasan por un estado neurótico del que la primera víctima es el pelo. Es otra persona. Han pasado demasiadas cosas. No necesito su amor para terminar mi novela: el espacio usurpado por su presencia y la de los suyos es mi pérdida mayor. (Donoso, Óp. Cit. P. 223)

Lo que ha sucedido antes de este cambio se relaciona con la partida de la Condesa y su familia por un tiempo con planes de veraneo. Pero lo significativo es esta rápida conciencia por parte de Julio de la pérdida que significó la contemplación tan prolongada de su figura y la de sus acompañantes. La muchacha ha perdido su encanto. Ahora toda su atención se dirige a su novela que en pocos días estará concluida, mientras Gloria agoniza en la habitación de al lado. Una estética suplanta a otra. Julio, convencido de que la mujer es un obstáculo que sólo trae pérdidas, y liberado de las demandas de Gloria, puede concentrarse y, aunque Núria rechaza su novela por considerarla sin gravitación alguna, se dedica a contemplar su creación literaria – que representa su propia experiencia personal bajo la dictadura de Pinochet– como si fuese una versión más significativa de aquel jardín que tanto tiempo lo tuviera absorto. La Condesa ya no representa una comunión con los símbolos masculinos y esto inquieta a Julio quien, al perder la madraza su calidad de reflector del sol, expresa una clara misoginia y se concentra en la redacción de su novela. Cuando la muchacha deja de ser pasiva y actúa sobre su propio cabello, el voyeur la rechaza, porque no siente más la atracción ambigua que antes sentía por la belleza corporal y la identificación con símbolos masculinos. A su vez esta atracción ambigua se debe a que, al comparar la cabellera de la muchacha con una “campana de oro”, Julio pone de relieve la unión entre cielo y tierra, ya que la campana, como dice Cirlot, *“por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra”* (Cirlot, 2006: 124).

Así, la muchacha poseía las virtudes y atributos de la mujer y del hombre; es decir, lo que atraía a Julio era ver reflejado lo masculino de una manera estéticamente magnífica, con belleza y sensualidad. La campana, por su forma, continúa Cirlot, *“tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo”* (Cirlot, *Ibidem*). Está claro que la simbología con lo masculino es lo que atrae la mirada de Julio, que la encuentra realizada de una manera única y sugerente desde el punto de vista estético. Lo que lo enceguece, además del sol –símbolo masculino por excelencia– es lo ambiguo divinamente, bellamente ostentado. Por otra parte, la muchacha de la melena de oro sólo es vista por Julio en el jardín, curiosamente planteando la novela una simetría entre ambos elementos. Cabe la duda de si el jardín donde aparece la Condesa es la condesa

en sí misma, produciéndose una identificación entre ambos elementos que, a propósito del modo literario realista¹², examinaremos en el siguiente capítulo.

12 Denominamos “modo” al realismo, tal como lo hace Remo Ceserani en su *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona, Crítica, 2004, pp. 82-83 (donde aclara que “los modos [son] procedimientos organizadores del imaginario literario que se concretan históricamente en los géneros singulares, esto es, considerarlos como sistemas conformadores que funcionan semióticamente, aunque también como formas que se han concretado históricamente y que históricamente se han depositado en las culturas de las sociedades humanas”. Seguidamente Ceserani distingue entre modo “épico-trágico, fabulístico, novelesco, alegórico-pastoril, patético-sentimental, mimético-realista, picaresco, cómico-carnavalesco y paródico-humorístico”).

II ¿REALISMO O FORMALISMO?

Realismo y antecedentes críticos

Roman Jakobson, en 1921, se preguntaba sobre el significado del “realismo”. Esta pregunta, anteriormente solucionada mediante esquemas explicativos poco satisfactorios, la responde de la siguiente manera:

1. Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista la obra propuesta como verosímil por el autor (Significación A)
2. Se llama realista la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga (Significación B) (Jakobson; 2008: 100)

Como vemos, ambas perspectivas descansan sobre un concepto fundamental, el de la verosimilitud. Por lo tanto el realismo aparece estrechamente emparentado con lo que es posible que suceda en un lugar y momento determinados; distinguiéndose únicamente entre una visión que privilegia el punto de vista del emisor o la del receptor. Lo verosímil, que es una forma de comprender el acontecer de las cosas más que las cosas mismas, que es una probabilidad más que un hecho, y que se asemeja a lo real desde un tercer plano ya que *“la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real; lo verosímil, sin ser verdadero, sería un discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real”* (Kristeva, 1970: 65), resulta entonces como rasgo definitorio que todo modo realista literario debería esforzarse por alcanzar. La técnica empleada para tal efecto será, pues, la imitación, *mimesis*, de lo que se entiende por real, lo que es verosímil. Pero esta manera de proceder, de privilegiar lo verosímil por encima de lo que efectivamente acaece— que muchas veces deja de ser probable o posible— es lo que algunos autores han puesto en duda. Así Ortega y Gasset, en 1914 (siete años antes del

artículo de Jakobson que es considerado pionero dentro de la conceptualización moderna del realismo) decía:

Si apretamos un poco nuestra noción vulgar de la realidad, tal vez halláramos que no consideramos real lo que efectivamente acaece, sino una cierta manera de acaecer las cosas que nos es familiar. En este vago sentido es, pues, real, no tanto lo visto como lo previsto; no tanto lo que vemos como lo que sabemos (Ortega y Gasset, citado por Lázaro Carreter, 1979: 132. Cita al pie nº 10).

Lo que es probable que suceda muchas veces no es lo que sucede, lo familiar se vuelve extraño – ¿habría que considerar la literatura que se aparta de lo verosímil definitivamente como no realista? –, y no por eso deja de acontecer. Es lo verosímil, entonces, una convención arbitraria por supuesto, socialmente determinada, que impone una manera de ver las cosas para conformar un criterio único de entendimiento del mundo. Sucede entonces que “sabemos” algo del mundo desde un tercer escalón distante de lo real, y sólo a partir de él consideramos que algo es posible.

El realismo, entendido como modo literario, es la tendencia que más se apega a lo verosímil según esta afirmación de Jakobson. Pero esta conceptualización no es la única. Lázaro Carreter ha propuesto una definición del realismo más lingüística, si se quiere, pero a la vez mucho más precisa. El crítico español apunta a caracterizar el realismo desde su grado de exactitud de lo significado, y no por un criterio de lo familiar o posible:

Una palabra, una expresión, un discurso, son, pues, realistas, si la respuesta que suscitan – esto es, la comprensión – se corresponde con el estímulo que los ha inducido en el hablante o escritor” (Lázaro Carreter, 1979: 130).

Es decir, el discurso realista es el que menos ambigüedades provoca en el significado; bien puede ser realista una metáfora cuando la misma no genera dudas en la designación de un referente atribuyéndole un significado. Desde este punto de vista, es fácil darse cuenta que “*el realismo no consiste en los referentes, sino en la exactitud de los significados*” (Lázaro Carreter; *Ibidem*). La utilización de metáforas como medios de expresión que posibilitan un modo realista había sido puesta en duda por Jakobson, cuando se interrogaba:

¿Acaso podemos preguntarnos sobre el grado de verosimilitud de tal o cual tropo poético? ¿Se puede decir que tal metáfora o metonimia es objetivamente más realista que otra?” (Jakobson, Óp. Cit. P. 101)

a lo cual Lázaro Carreter contestaría que sí, ya que aquella metáfora que más se ajuste a la exactitud de lo significado sería la más realista, y muchas veces más realista que una expresión literal.

Ya Aristóteles había sentado las bases y condiciones para que se produzca la realidad artística postulando a la verosimilitud como componente necesario. Jakobson parece heredar, junto con muchos otros autores, esta premisa:

Es preciso en los caracteres, al igual que en la trama de las cosas –decía Aristóteles refiriéndose a la tragedia: forma superior del arte– buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que resulte o necesario o verosímil el que personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas, y el que tras esto venga estotro. (Aristóteles, 1946: 23).

Pero debido a que hay arte que se aparta de lo verosímil, según Jakobson éste no puede ser tildado de realista. Existe una mirada distinta en Lázaro Carreter, quien sostiene que hay dos ramas dentro de las artes que buscan la mimesis. Está por un lado la que, como veíamos, busca la exactitud de los significados (realista); y está aquella otra que permite irrumpir la fantasía, la espiritualidad y la imaginación en el arte, provocando con esto ambigüedades (idealista), cuya bandera enarboló decididamente en España –como una reacción contra el dogma realista de la literatura española- Dámaso Alonso.

Por otra parte, está el arte, siguiendo a Lázaro Carreter, que se aparta de la mimesis y que “crea realidad” y productos que son signos de sí mismos, como es el caso de la plástica no figurativa, la danza no pantomímica, la música, o la arquitectura. También entra en esta última clasificación la poesía. Una conexión con esta clasificación la encontramos también en Aristóteles, cuando declara que: “*Lo imposible ha de considerarse o en relación a la poesía , o a lo mejor a la opinión corriente. En relación a la poesía: es de preferir imposible creíble a posible increíble*” (Aristóteles, Óp. Cit. P. 45). Es porque la poesía rehúye de la mimesis que Aristóteles la deja fuera de lo verosímil, calificándola de imposible. Dentro de su imposibilidad abre el erudito griego una puerta: se ha de preferir lo creíble que ella tenga para ofrecernos.

Carlos Cerda, a propósito de su análisis de la novela de Donoso, *Casa de campo* (1978), mantiene el criterio de lo verosímil como definitorio del modo literario realista. Como se sabe, esta novela de Donoso presenta la narración de hechos ficticios que alegóricamente remiten al golpe de estado de 1973 en Chile. Cerda propone entenderla de forma realista ya que las metáforas utilizadas en dicha narración cumplen el papel de alusión a unos hechos históricos concretos, si bien no está claro cuál es el grado de exactitud que dicho mecanismo alegórico puede desplegar para comprender su significación adecuadamente. El hecho de considerar verosímil algo que se alude metafóricamente (es posible que se esté aludiendo al golpe dictatorial) genera problemas. Primero porque, como veíamos, lo verosímil no es criterio suficiente para designar una obra realista o idealista; segundo porque si es verosímil que el maltrato recibido por algunos de los personajes de la narración de *Casa de campo* remiten a las torturas recibidas por los socialistas chilenos y que distintos personajes remiten a distintos actores sociales en el momento mismo del golpe de Estado: “los grandes” remiten a la fusión de oligarquía, terratenientes e industriales; “los niños”, constituyen un personaje plural diferenciado, puesto que Wenceslao por sí solo remitiría a la capa media partidario del cambio social de Allende que después lo hubiera abandonado por sus excesos, mientras que otros niños representan clases medias atraídas por la oligarquía (Juvenal, Melania); “los sirvientes” representan al componente militar del golpe; “los nativos” representarían al sector campesino; y “los extranjeros”, al imperialismo (Cerda, 1997: 91-100), la alegoría desplegada en esta novela no es precisa en su significación sino que busca explotar justamente lo contrario, el poder de la connotación, la palabra con múltiples significados, porque aún se mantiene y es posible una lectura que se desvincule de la representación alegórica y que posibilite una significación alejada del discurso alegórico. No se trata aquí de negar la alegoría presente en la novela, sino de comprenderla justamente como un mecanismo de alusión general a unos hechos que no terminan de concretarse para el lector en su significación. Es por esto que estamos en contra de considerar esta novela como realista, más allá de que su procedimiento artístico no se configure miméticamente, como dice Cerda.

Es muy arriesgado decir lo que él dice:

Una obra resulta verosímil no sólo cuando por medio del tratamiento imitativo de los detalles se propone una ilusión de pura realidad, de realidad en primera instancia, sino también cuando

reconociéndose como ficción, aceptándose como pura irrealidad, renunciando al ilusionismo, construye los códigos de su propio mundo en atención al mundo real, reproduce con los medios de la irrealidad la realidad esencial de su referente. (Cerda, 1997: 127).

Por otro lado, si quisiéramos entender el planteo de Cerda, podríamos dejar claro que este tipo de ficción, que “*aceptándose como irrealidad construye los códigos de su propio mundo*”, en realidad no rehúye de la mimesis, sino que potencia de ella los rasgos que la imaginación del artista privilegia, y si bien es cierto que siempre existe una selección y decantación de lo real para “hacerlo más real” en el arte realista, el arte irrealista permite un acceso de la fantasía, lo cual hace borrosas las fronteras de lo significado, y se pierde con ello la exactitud en el significado que Lázaro Carreter viera como nota distintiva. La alegoría por supuesto, como entendiera Goethe, busca lo particular con miras a lo general, y el poeta que recorre este trayecto da nacimiento a la alegoría (Goethe, citado por Todorov, 1998: 299). Lo que termina sucediendo con la alegoría es que ésta es un poderoso mecanismo de connotación lingüística, pero la exactitud del significado no es nunca efectiva, ya que en el transcurso de lo particular a lo general se pierde precisión semántica. La alegoría sólo es posible si su significación no es exacta; es decir, si ella se encamina hacia lo general dejando zonas de significación imprecisa.

Además, el narrador de *Casa de campo* se presenta de forma muy particular; así lo había advertido Cerda cuando decía que:

Donoso asume el papel del narrador; no sólo se introduce en el relato, sino que nos muestra cómo lo va configurando, con vistas a recordarnos siempre que aquello que leemos es una ficción, una irrealidad, un texto novelesco. Y sobre todo esto último. Un texto que ha sido sometido a poda y correcciones, un texto que incluso ha conocido anteriores versiones, en las que había asignado a sus personajes destinos imaginarios diferentes (Cerda, 1997:35).

En este sentido es que se comprenden las características que Cerda le atribuye al narrador de *Casa de campo* (*omnisciencia, omnipresencia, omnipotencia*) y dichas características son visiblemente efectivas en el relato. Pero Cerda no se queda allí,

proponiendo como contrapartida que este narrador también cumple una función realizadora mediante la atribución al sujeto ficcional de una propiedad o condición del sujeto real aludido (sujeto que se haría eco de las personas de carne y hueso que actuaron en el Golpe de Augusto Pinochet en 1973). De esta manera se lograría aludir, por medio de un mecanismo no mimético, una realidad esencialmente vinculada con dicho Golpe de Estado.

Si bien estos planteamientos son entendibles, el relato también juega en otro nivel (en un nivel más narratológico) con la atracción y repulsión del realismo como modo de organización del imaginario literario. Leyendo la novela nos encontramos con la ya mencionada característica de “todo poder” que presenta el narrador de *Casa de campo*: “No es mi intención, aunque como narrador omnisciente tendría derecho a hacerlo, contar la historia de esos sótanos pretendiendo que es independiente de mi antojo, o que existe fuera de esta página” (Donoso, 1983: 349). Pero también nos encontramos con un recurso formal que, a partir de *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, se repetirá en la novelística contemporánea en Latinoamérica. Así lo describe Jorge Ruffinelli: “(...) es la aparición del autor en su relato (...) estaría representado por ejemplo en el caso de Juan Carlos Onetti y *La vida breve* (1950)” (Ruffinelli, 1997: 764). Más adelante agrega Ruffinelli que: “(...) el procedimiento moviliza al lector; lejos de buscar su pasividad, lo enfrenta a un texto que está expresándose en distintos niveles y exigiéndole respuesta activas” (Ruffinelli, Idem: 766). *Casa de campo* también presenta este recurso, aunque de manera solapada. Recordemos que en el capítulo doce el ya mencionado narrador “omni” de la novela nos propone imaginar una supuesta entrevista entre él mismo y un personaje de su relato (Silvestre Ventura). Lo hace, además, excusándose de una supuesta debilidad que lo hubiera hecho caer en el realismo como modo que “vuelve más real a sus personajes”. Pero, como vimos, siguiendo a Ruffinelli, esta técnica de insertar el mismo autor en el relato actúa en contra del modo literario realista. Opera, digámoslo de una vez, una suerte de *metalepsis*¹³ que consiste en confundir los niveles de la diégesis y el nivel extradiegético.

Luego de culminar esta supuesta entrevista entre el mismo Donoso y Silvestre Ventura, el narrador vuelve a cambiar de pisada, para volver a “la tónica dominante de mi relato” (opuesta a este presunto realismo que ya vimos, no es tal). La *metalepsis* operada además es “silenciosa” ya que el propio autor del relato al momento del diálogo

13 Este término será retomado más adelante cuando se refiera al procedimiento narratológico más importante de *El jardín de al lado*.

con Silvestre Ventura, no emite una sola palabra y esto, cabe recordarlo, ya había sido trabajado por Donoso como recurso literario en *Historia personal del boom* en 1972, cuando en el encuentro entre Donoso y Carlos Fuentes el primero se vuelve “mudo” y sólo deja constancia de su intervención en puntos suspensivos. Claro que HPB es calificada por el mismo Donoso hacia el final como “trozos de mi autobiografía”, lo cual le da otro margen de acción para operar una inserción del autor en la diégesis; pero en *Casa de campo* la cosa es distinta ya que nos encontramos ante un relato donde el estatuto ficticio está avalado desde el inicio mismo. 1972, 1978 y 1981¹⁴ serían, pues, tres fechas claves para la operación de una inserción del autor dentro de la representación, si hacemos la excepción de considerar a HPB como autobiografía. Pero tampoco hay que olvidar que, más adelante, en 1996, cuando Donoso escriba CMT (relato que se presenta atendiendo a las convencionalidades del género autobiográfico) sí aparecen palabras en boca del supuesto autor del relato en su diálogo con otros personajes.

La no mención de una sola palabra, en el momento de hacer visibles los atributos de la propia expresión, se relaciona de alguna manera en Donoso con una manifestación de ausencia de identidad, la cual lo habría llevado a la adopción de múltiples máscaras en vida que, superpuestas, no poseen un centro común a todas ellas.

A su vez, el realismo entendido según la visión de Lázaro Carreter responde a una posición determinada dentro de la “serie literaria” y posee una función precisa. Función que Robbe-Grillet determinara como un “salto atrás” respecto a una manera de escribir anterior que ya se presentaba sin fuerza. Dice el escritor francés:

Quando una manera de escribir ha perdido su vitalidad primaria, su fuerza, su violencia, cuando se ha convertido en una vulgar receta, en un academicismo cuyos seguidores respetan sólo por rutina o pereza sin preguntarse siquiera por su necesidad, es una vuelta a lo real lo que constituye el acta de acusación contra las fórmulas muertas, y la búsqueda de formas nuevas capaces de sustituirlas. (Robbe-Grillet citado por Lázaro Carreter, 1979:137).

Queda abierta la hipótesis de considerar la vuelta a un presunto realismo – que veremos que no se da en la forma sino en el tema en *El jardín de al lado* – como una posible “vuelta a lo real” después de tanto alejamiento y experimentación con la fantasía

14 1981: año de la publicación de *El jardín de al lado*. La metalepsis operada se expone en las páginas siguientes.

presente en *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y el resto de las novelas del boom latinoamericano.

El jardín de al lado: acercamientos y distanciamientos del realismo

Si *Casa de campo* no es una novela realista en virtud de su capacidad connotativa, alegórica e inexacta en su significación, *El jardín de al lado* desarrolla una narración que remite sin equívocos a una realidad significada; aquí prima un lenguaje sencillo y llano. No hay, pues, en esta novela, una ambigüedad o imprecisión en lo que se quiere transmitir, sino una comunicación bastante simplista. Si bien existen pasajes donde se confunde, en la óptica de Julio, el tiempo pasado con el presente, esto está claramente expuesto y el lector puede deducir con seguridad qué emoción es suscitada por qué recuerdo y en qué momento. La novela permite una lectura fluida y refuerza la intención confesional; prima un sentimiento de apertura de la conciencia por parte del protagonista hacia el lector.

En este sentido y con la escasa presencia de irrupciones imaginativas del narrador, la novela parece privilegiar el lado de la mimesis que busca hacer más real lo real, mediante la supresión de elementos que puedan entorpecer esta tarea. Por esto la novela puede ser catalogada de realista, como veremos, continuando algunos recursos del realismo clásico, aunque se aparta de ellos a través de inversiones e innovaciones técnicas. Dejemos claro que dichas innovaciones nunca perjudican una lectura que provoca estímulos claros y concretos en el lector, actuando en cambio como desenlace argumental de la novela.

El realismo tradicional del siglo XIX desarrolló una serie de *cronotopos*¹⁵ que vinculaban el desarrollo de los argumentos novelescos con espacios determinados y, sobre todo, con personajes determinados. De esta manera existió en este peculiar período de la literatura de Occidente, sobre todo en Europa (Alemania, España, Inglaterra y Francia) una relación estrecha entre los motivos espaciales y los personajes que los habitaban, como también entre los personajes y las acciones que conducían al desarrollo y avance de las novelas. Presentando una visión netamente misógina, el

¹⁵ El término pertenece a Bajtín, quien lo define como “*La conjunción esencial de las relaciones temporales y espaciales artísticamente asimiladas a la literatura (...) la vinculación indisoluble entre espacio y tiempo (...) es tanto forma como contenido*”. Bajtín, citado por María Teresa Zubiaurre. *El espacio en la novela realista*. México, FCE, 2000, p. 69.

realismo del XIX asignó al personaje femenino un cronotopo determinado, y lo privó de determinados atributos que poseían los personajes masculinos.

Interesa sobre todo atender al espacio “jardín”, como motivo recurrente en la novela realista del XIX y determinar en qué medida los recursos del realismo se acercan y se distancian de los que presenta *El jardín de al lado*. Habitado entonces mayoritariamente por personajes femeninos que se identificaron con él, el jardín realista adoptó tres caracterizaciones durante el siglo XIX:

(...) como enclave erótico (...) que aparece como refugio natural frente a la artificialidad de la vida urbana y sus convenciones (...); como artificio o construcción ética; [y/o] como imagen wordsworthiana del Edén¹⁶.

En una primera instancia, podemos asociar el jardín del duque de Andía, donde aparece la muchacha de la melena de oro, la Condesa o “madraza”, con el primero de estos tres tipos o modos de jardín realista, ya que en él se dan cita los juegos eróticos de los personajes que Julio contempla desde la habitación de Pancho Salvatierra; es un jardín donde la muchacha se refugia de las convenciones familiares que le son impuestas como madre que es, como hija que es del duque y finalmente como Condesa, quien debería asumir una conducta vinculada a la realeza y no mostrar promiscuidad como termina sucediendo.

El jardín que se identifica con ella, continuando con esto la novela un motivo de recurrencia realista, es un espacio que está a salvo de lo de afuera, donde Beltrán, el portero pro franquista, realiza sus pintadas sobre el muro. En ningún momento la Condesa aparece vinculada con estas ideas, si bien es cierto que ella está emparentada con una familia noble que habría apoyado el golpe de Franco en 1936. El jardín está aislando los dos ámbitos, el del goce y el de lo político. Es por esto que podemos leer la estadía de la muchacha en el jardín como un refugio contra sus obligaciones ciudadanas y mundanas; el jardín es una réplica en miniatura de algo más extenso, la naturaleza quizás, la vuelta a un momento idílico de la historia del ser humano, a una sociedad utópica donde todo es placer y, fundamentalmente, no existen los tapujos atribuidos a la mujer que la sociedad ha establecido, donde ambos sexos se entregan a “la plenitud sexual”. Pero en dicha plenitud, como vimos, prima el “abrazo” masculino, que de ninguna manera es rechazado por la muchacha, y simboliza también la posesión de su

16 Gail Finney, citado por M. T. Zubiaurre. Óp. Cit. Pp. 156-157.

cuerpo. Momentos después la muchacha termina suicidándose, luego de su retorno del veraneo, donde seguramente habrá vuelto a las obligaciones conyugales y domésticas. ¿Por qué esa decisión terminal? ¿El choque de las condiciones de su existencia habrá sido muy intenso como para mantener una vida de sublimación familiar y goce sexual encubierto? A su vez la ventana, en combinación con el ocio que experimenta Julio, hace de bisagra entre lo público y lo privado, lo cual es un lugar común de la novela decimonónica.

En ese jardín, la muchacha “es vista” por Julio. Y en el realismo occidental:

Las mujeres no pueden ver, porque están destinadas a ser vistas. Las mujeres no pueden abstraer, porque en ellas se materializa, sobre todo, el encanto de lo concreto, de lo palpable y contemplable. Las mujeres no pueden conquistar, porque ellas son, precisamente, el territorio que reclama esa conquista (Zubiaurre, 2000: 119).

A menudo en Balzac¹⁷, Flaubert¹⁸ y otros escritores del siglo XIX, la mujer aparece descubierta por el personaje masculino que justamente es lo que ella espera para que cambie con esto su destino, si bien el destino del hombre también es modificado con este encuentro. Pero el personaje femenino está “disponible” en la novela realista a la mirada del hombre quien, encantado con su misterio indescifrable, se dispone a intervenir en su destino, siendo la vista el órgano más desarrollado en el ámbito urbano en detrimento del oído. En *El jardín de al lado* Julio no interviene decididamente sobre el destino de la Condesa, si bien ganas no le faltan; pero es la suya una actitud contemplativa y de amorío imaginario, como lo confiesa momentos después cuando se entrega por fin a escribir su novela.

La mujer, en el realismo del siglo XIX, si bien existe una clara diferencia entre la mujer “burguesa o privada” y la mujer “pública” que comparte los mismos recintos que el hombre en la sociedad y espacios públicos, aparece casi siempre confinada a los espacios interiores, mientras son los exteriores propios del hombre. Tanto es así que la contemplación activa que se inmiscuye en el interior de las casas de las mujeres por

17 Honoré de Balzac. *La casa del gato que pelotea*. Bs. As., CEDAL, 1971. Ferragus. Bs. As., Losada, 1992. *La piel de zapa*. Madrid, Alianza, 2007.

18 Gustave Flaubert. *La educación sentimental*. Madrid, Alianza, 2004.

parte de los hombres es frecuente; a partir de allí se desarrolla el hilo de la novela realista, el cual consta ahora con un destino interesante para la mujer. Entonces la contemplación se produce en la dirección fuera – dentro. Pero en la novela donosiana la contemplación se produce dentro – dentro; si bien el jardín es un espacio exterior, lo es interior relacionado con el afuera de la ciudad y las calles. “*Un jardín dentro de una ciudad con frecuencia viene a simbolizar el último reducto del mundo natural y a menudo se vincula con las pasión*” (Zubiaurre, Óp. Cit. P. 154). Por eso la Condesa puede desprenderse momentáneamente del lastre ciudadano habitual y entregarse al goce pleno en su jardín. Un dato significativo es que ella jamás “observa” a quien la observa. Tampoco parece darse cuenta de ser observada, aunque la mujer de la novela realista sí lo hace, y es esta conciencia de ser observada lo que la lleva habitualmente a cambiar su destino. La mujer realista, cuando “ve” no ve hacia afuera, cuando mira su jardín lo hace retrotrayéndose principalmente a sus momentos de infancia; el hombre mira efectivamente, analíticamente, como en el inicio de *La regenta*¹⁹ lo hace don Fermín con su catalejo, penetrando en los interiores de lugares cerrados. Es que: “*La narrativa del siglo XIX siente especial predilección por los espacios cerrados, por los entornos abarcables. Ambos cumplen la frecuente misión de resumir, de reproducir en miniatura espacios y realidades más extensas y significativas*” (Zubiaurre, ÓP. Cit. P. 218) siendo esto válido para todos los personaje masculinos y femeninos. Walter Benjamin ha rastreado el origen de la aparición del hombre privado. Éste hace su irrupción en París en la época de Luis Felipe en medio de nuevas adquisiciones democráticas consiguiendo nuevos derechos de voto. Pero el ámbito en el cual vive, contrapuesto rotundamente al ámbito del lugar de trabajo, es conservado como lugar de mantenimiento de sus ilusiones, lugar simbólico de represión de sus aspiraciones y reflexiones mercantiles y sociales. El interior se constituye así en un universo, y el espaldarazo del modernismo convirtió el interior en expresión de la personalidad. Donde el ornamento es “como la firma para un cuadro”, se intenta recuperar formas de flores como símbolo de la naturaleza desnuda, que se opone a un mundo armado técnicamente con la reciente aparición y empleo del hierro en la arquitectura. Luego el cemento ofrecerá nuevas perspectivas a la técnica arquitectónica. Pero cabe destacar que se vive en el lugar de trabajo (éste es el lugar realista) mientras que el sitio doméstico vaciado de realidad y alimentado de ilusiones que se enfrentan a un mundo mecánico y

19 Leopoldo “Alas” Clarín. *La regenta*. Madrid, Cátedra, 2005.

dominado técnicamente es la casa propia. Dice Benjamin que este enfrentamiento lleva al individuo a su hundimiento. Por esta razón el interior es el refugio del arte. El hombre privado piensa que puede quitarle a las cosas su carácter de mercancía sólo con el hecho de poseerlas; ésta es la ilusión mayor de un individuo que se ve acosado por la nueva mecanización del mundo. París aparece como centro representativo del capitalismo del siglo XIX y centro de gravedad cultural mundial, donde el coleccionista aparece soñando con un mundo lejano y pasado donde las cosas ya no son “útiles” y los hombres aparecerían desprovistos de lo que necesitarían para vivir cada día. Enriquece Benjamin este pensamiento:

El interior no sólo es el universo del hombre privado, sino que también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas. Tanto la “Filosofía del mobiliario” como sus cuentos de detectives acreditan a Poe como el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas detectivescas no son ni aristócratas ni “apaches”, sino burgueses, gentes privadas” (Benjamin, 1998: 183).

En cierto sentido la novela de Donoso se hace eco de estas revoluciones socio-culturales. El piso de Pancho Salvatierra es, más que un penthouse privado, un refugio de coleccionista de arte: abundan las estatuas, las pinturas (recordemos que Pancho es pintor), los bibelots, los objetos varios de decoración que miran hacia épocas pretéritas de esplendor artístico y, sobre todo, de libertad respecto a las industrias culturales. A su vez, la propia novela de Donoso se transforma en cierto punto en la persecución de Bijou, quien habría hurtado un objeto artístico del piso de Pancho y esto hace recordar a las novelas detectivescas. Las huellas de Pancho, que deberían poder hallarse por toda su vivienda, sólo subsisten en la existencia de los artefactos artísticos y podría también pensarse en que la simbología oculta detrás de la representación de un lienzo de Salvatierra que no esconde nada puede manifestar el vaciamiento del sujeto, la ausencia de huellas de un individuo que ya no deja su impresión personal porque no posee más identidad individual. Esto sería también aplicable para la lectura del título de la novela

de Marcelo Chiriboga: *La caja sin secreto*, donde este objeto no contendría ninguna esencia, ninguna huella, ningún vestigio de la existencia de individuo alguno.

Existe una proyección hacia el mundo de la infancia, por parte de Julio, quien ve en el jardín de la Condesa la imagen nostálgica del jardín de su propia madre agonizante en Chile. Por esto es que Julio desarrolla las habilidades que la novela realista atribuyera tradicionalmente al personaje femenino. Él es un “ventanero”, tal como la “ventanera” del realismo europeo²⁰, donde era la mujer quien contemplaba su jardín, no viendo en realidad hacia afuera, sino hacia “adentro”, al mundo perdido de la infancia. Julio, quien por momentos oscila entre la visión del presente, de la muchacha de la melena de oro y del pasado, de la infancia y el jardín en Chile, es un personaje femenino, y no sólo por esto, sino por la pérdida del control de su situación inmediata – pérdida que el realismo condenaba en los personajes masculinos. Es producto del caos en que vive Julio su imposibilidad de culminar su novela, de reconciliar su relación con su mujer y con su agente literaria. La retrospectiva al mundo de la infancia, y a la otra parte del globo, porque recordemos que Julio es un exiliado que se encuentra en España, siendo originario de Chile, se aprecia claramente en el siguiente pasaje:

Mientras Gloria termina de abrir la cortina me levanto de la cama y miro: sí, un jardín. Olmos, castaños, tilos, un zorzal – o su equivalente en estas latitudes; no me propongo aprender su nombre porque ya estoy viejo para integrarlo a mi mitología personal –saltando sobre el césped no demasiado cuidado: el duque es un gandul. La formalidad con que las espadas de los lirios desfilan a lo largo del muro casi velado por el bosque. Florecillas inidentificables brotan a la sombra de las ramas – ¿juncos?, ¿cinerarias?; no ésas son flores de comienzos de primavera, pues, mijito, y estamos a comienzos de junio aunque allá en España la primavera recién acaba de terminar –, parecida a la sombra de las ramas de un jardín de otro hemisferio, jardín muy distinto a este pequeño parque aristocrático, porque aquella era sombra de paltos y araucarias y naranjos y magnolios, y sin embargo esta sombra es igual que

20 Recordemos, por ejemplo, *Eugenia Grandet* de Honoré de Balzac. Bs. As. Orbis, 1983.

aquella, que rodea de silencio esta casa en que en este mismo momento mi madre agoniza. (Donoso, Óp. Cit. P. 67).

La confusión temporal es absoluta y deliberada. Así también la percepción de la realidad y de la flora de ambos jardines que se entremezcla, creando un espacio ambiguo y continuando la tendencia retrospectiva hacia la infancia de la novela realista.

En la contemplación de espacios exteriores la novela realista posee una visión “caleidoscópica”, contraria a la visión “laberíntica” de la novela contemporánea, sobre todo en lo referido a la orientación del sujeto en la ciudad. En la novela realista termina siempre por reorientarse el sujeto protagonista, como es el caso de la clásica novela de Wilhelm Raabe²¹, mientras que en Rilke²². un poco más adelante en 1910, el personaje pierde su identidad en la muchedumbre. Julio, en contacto con la misma no pierde su identidad, ni se confunde su yo, ni se desintegra, cuando pasea acompañado por el Rastro de Madrid y se encuentra con el famoso novelista Marcelo Chiriboga²³ y Núria Monclús. Parece conservar la orientación típica del realismo decimonónico, ni siquiera desbarajustándose en una capital ajena su sentido urbano. Como dice Zubiaurre,

(...) ese caos que el escritor realista no admite nunca en la calle (recuérdese cómo toda manifestación potencialmente desorganizada –, muchedumbre, laberinto urbano – se somete, obligadamente, a un principio estructurador), está, no obstante, permitido en el entorno doméstico y se justifica, las más de las veces, con la presencia femenina (Zubiaurre, Óp. Cit. P. 316).

El piso de Salvatierra, ocupado por Julio y su esposa, y eventualmente por Bijou y Katy Verini, la amiga uruguaya de Gloria, se va tornando en un caos gradualmente, pero ese resultado no es consecuencia de las acciones de las mujeres de la novela, sino del mismo Julio y finalmente de Bijou quien, es cierto, ostenta una personalidad

21 Wilhelm Raabe. *Crónica del callejón de los gorriones*. Madrid, Rialp, 1992.

22 Rainer María Rilke. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Bs. As. Losada, 2003.

23 Este personaje – escritor ecuatoriano es totalmente ficticio y aparece también en otra novela de Donoso. *Donde van a morir los elefantes*. Madrid, Alfaguara, 1995.

andrógina. El espacio doméstico se va volviendo un caos, el cual en el realismo decimonónico es presentado como ámbito natural de la mujer, nunca del hombre.

El desorden femenino, pues, es, en el ámbito de la novela decimonónica, el único desorden verdadero (sin leyes, caprichoso, desbordante, “misterioso”), así como el único desorden posible (...) El desorden masculino, en cambio, es en el seno de la ficción decimonónica, tan impensable y tan “peligroso” como el laberinto urbano de la ficción contemporánea. Y es que en el caso de la novela realista, la tradición atribuye al personaje masculino consistencia moral, firmeza y coherencia en su comportamiento, amén de obsequiarle con una existencia “redonda”. (Zubiaurre, Óp. Cit, Pp. 328-329).

Julio en todo momento demuestra su falta de consistencia moral: al insultar a su mujer, al reprobar la supuesta homosexualidad de su hijo y de Bijou, al descalificar a los demás integrantes del Boom de la novela latinoamericana, y finalmente al robar un trabajo de Pancho Salvatierra. Así lo ve Bacarisse:

La única posibilidad de Julio es la aniquilación (...): en una escena final que recuerda tanto a “Átomo verde número cinco” (...) como a Este domingo, (...) Julio entra incondicionalmente en el inframundo del desorden. Roba un cuadro valioso para pagar su estancia en Tánger (Bacarisse, Óp. Cit. P. 122).

Existe así un giro en la novela a favor de un distanciamiento del realismo tradicional; pero también existen acercamientos como hemos visto. Julio es un personaje que manifiesta una inversión de ciertos lugares comunes de la novelística decimonónica, pero en su calidad de observador de la existencia femenina también continúa determinados principios recurrentes del realismo europeo del siglo XIX. También la Condesa se muestra como un clásico personaje femenino al ser escrutada por una mirada masculina; pero también ella, al despojarse de los clásicos tapujos se muestra como una figura subversiva, identificándose con su jardín, pero no contemplándolo pasivamente, sino utilizándolo como enclave erótico de ciertas

infidelidades, al modo como la protagonista de *Madame Bovary*²⁴ se reunía con sus amantes en lugares abiertos y naturales, lo cual también es un *topoi* de la novela decimonónica. Por esto *El jardín de al lado* se sirve de algunos procedimientos realistas e invierte otros.

Innovaciones técnicas

Hasta ahora hemos leído los acercamientos y distanciamientos respecto a los lugares comunes del realismo decimonónico que la novela de Donoso viene a actualizar, desarrollar o invertir. Pero la novela también despliega una serie de innovaciones técnicas que lo subvierten, siendo éste el lugar donde la crítica realizó mayores avances.

Donald Shaw advierte en 1999, como lo había hecho Rama un año antes, que en el último capítulo de *El jardín* se revela la verdadera voz narrativa la cual pertenece a la mujer de Julio, quien habría escrito todo lo narrado hasta el momento, siendo Julio nada más que un personaje de la novela que ella ha de presentar a su agente literario. Y termina argumentando Shaw que: “*la voz narrativa se interpone entre el lector y los episodios para recordarle a éste que lo que está leyendo no es más que una fabulación. De este modo, la novela termina subvirtiendo su realismo aparente*” (Shaw, Óp. Cit. P. 189). De esta conclusión se desprende que existe, de hecho, un realismo que a pesar de ser aparente impregna toda la novela, permitiendo una lectura clara (desarrollando como vimos determinados *topoi* del realismo decimonónico), pero dicho modo literario se ve jaqueado en esta ocasión por una innovación de índole técnica, en este caso se trata, como veremos, de una *metalepsis metadiegetica*²⁵. Shaw trae a colación una cita de Swanson, quien publicara en 1988 *José Donoso, The Boom and Beyond*. Allí se plantea que:

Por una parte las técnicas radicales invalidan las presuposiciones en las que se basa el realismo (es decir, invalidan la noción de una realidad ordenada, una existencia estructurada y llena de significado). Pero al mismo tiempo se emplean técnicas realistas para demostrar la necesidad humana

24 Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. Bs. As. Orbis, 1983.

25 La terminología pertenece a Gérard Genette. Será explicitada en su debido momento.

de crearse una estructura y de llegar a aceptar la naturaleza de la vida humana. (Swanson, citado por Shaw, *Ibíd.*).²⁶

Lo que se invalida, desde la óptica de Swanson, se relaciona con el ingreso en el caos e incoherencia de Julio (ambos atributos negados en el realismo a un personaje masculino). Ahora bien, las técnicas realistas que se emplean para crear la estructura novelesca son las mismas que ahora vienen a subvertirse, desde el momento en que, contrariamente a lo que sucede en el realismo tradicional, un personaje femenino viene no solamente a desmentir muchos de los postulados que Julio sostenía sobre la existencia propia y de los demás, sino que a provocar la corrección y el desenlace de la novela.

Donoso en su libro *Historia personal del boom* en 1972 recordaba que:

Lo que la novela hispanoamericana nos ofreció después de los clásicos (...) fueron los criollistas. (...) Ellos, con sus lupas de entomólogos, fueron catalogando la flora y fauna, las razas y los dichos inconfundiblemente nuestros, y una novela era considerada *buena* si reproducía con fidelidad esos mundos autóctonos, aquello que específicamente nos *diferenciaba* –nos separaba– de otras regiones y de otros países del continente: una especie de machismo chauvinista a toda prueba. (Donoso, 1999: 26).

Contra lo que Donoso y otros autores de su generación se levantaban era contra el realismo costumbrista que contaba con representantes en Chile de la talla de Alberto Blest Gana²⁷ o Mariano Latorre²⁸: aquellos escritores que reproducían lo real con minuciosidad y continuaban los topoi del realismo decimonónico europeo en sus coordenadas fundamentales, sobre todo en lo concerniente al acercamiento del motivo romántico prevaleciente aún en aquél, que subrayaba el sentimentalismo que atribuía propiedades higiénicas y espirituales a la naturaleza frente a los vicios del insalubre

²⁶ Traducción de Donald Shaw.

²⁷ Véase. Alberto Blest Gana. *Martín Rivas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

²⁸ Véase. Mariano Latorre. *Zurzulita (Sencillo relato de los cerros)*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria - Editorial Chilena, 1920.

ambiente ciudadano. Así lo vemos en *Sin rumbo*²⁹, *Raucho*³⁰, *Cecilia Valdés* o *La loma del ángel*³¹ y otras novelas del período en Latinoamérica. Es claro que *El jardín de al lado* propone sutilmente una confrontación entre las obligaciones mundanas, tanto de Julio como de la muchacha de la melena de oro y el goce erótico del jardín. Pero nunca llega esta novela a una polarización de tendencias que equivaldría a la ecuación naturaleza/ciudad, como lo hacen las novelas realistas criollas. En esto también se aleja *El jardín* del realismo criollo. Donoso se aleja de la tendencia literaria que pretende la documentación de la realidad autóctona e invalida los motivos realistas asociados al cronotopo del jardín como lugar higiénico; lo que prevalece en el jardín de la Condesa no es la higiene, sino más bien el erotismo de la juventud. Además, recuérdese que cuando ella sale de veraneo, seguramente hacia algún lugar apartado de la ciudad, como se acostumbra, a su regreso se suicida, por lo tanto no es el alejamiento de la ciudad lo que ella busca sino todo lo contrario. Es en el jardín dentro de la ciudad donde ella halla su momento de plenitud, y su suicidio al regreso a la ciudad actúa conjuntamente y en oposición significativa con su plenitud como mujer joven. En el jardín, que simboliza algo mucho más amplio, la naturaleza domesticada, ella logra desprenderse de las convenciones de lo inmediato.

Volviendo a la innovación técnica central de la novela: la revelación de una voz narrativa inesperada hasta ese momento, Jorge Ruffinelli en su artículo “La explosión del realismo” (1978), ha puesto de manifiesto que las llamadas por él “tendencias formalistas en la narrativa contemporánea” actuaron desde dos vértices para hacer sucumbir el realismo. Por un lado está la estrategia de la aparición del autor dentro del relato, al modo como Onetti lo hizo en alguna oportunidad; la segunda – y que nos concierne– es la de poner en discusión la novela dentro de la novela misma. Y dentro de esta segunda línea de subversión del realismo, en las últimas décadas, las tendencias formalistas han avanzado al punto de poner en una encrucijada la noción misma de narrador. Así Vicente Leñero, con *El garabato* (1967); “La fiesta brava” de José Emilio Pacheco (1972); Julieta Campos con *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974); “La barca o nueva visita a Venecia” de Cortázar (1977); todas estas creaciones trabajan sobre el cuestionamiento del concepto de narrador, poniendo de relieve una

29 Novela de Eugenio Cambaceres. Bs. As. Losada, 2009.

30 Novela de Ricardo Güiraldes. BS. As. Centro editor de América Latina, 1968.

31 Novela de Cirilo Villaverde. Madrid, Cátedra, 1992.

serie de innovaciones técnicas que enfatizan la ambigüedad en la voz narrativa, desacreditando claramente cualquier tendencia realista desde un formalismo exacerbado³².

Según Ruffinelli:

Se rechaza a narrar como un documento o como un testimonio de un hecho real (...) Puestas en el contexto ideológico, puede advertirse que las tendencias formalistas vienen a dar un nuevo enfoque a la literatura pero no a destruirla (...) La narrativa se pone en crisis a sí misma, dinamita la mentira de la representación y del narrador, pone en cuestión a la verosimilitud: así se está saneando su índole gastada y vieja, de perdida vigencia. (Ruffinelli, 1997: 772).

Lo que comparten todas estas innovaciones técnicas aplicadas a la narrativa contemporánea es el descentramiento de la figura del narrador, el cual pasa a una posición inválida desde el punto de vista tradicional. Ya no es posible un narrador como el del realismo y Donoso se hace eco de estas innovaciones narrativas sólo cuatro años después del cuento de Cortázar anteriormente mencionado. En este sentido se pregunta cabalmente Ruffinelli “¿quién es el narrador?”, dando a entender con esta interrogante que dichas narrativas cuestionan al narrador tradicional realista pero sin llegar nunca a invalidar la lectura de su literatura.

Quizás en Gérard Genette encontremos una explicación rigurosa de la innovación técnica que desarrolla *El jardín de al lado* en su capítulo final. Dice:

Un relato no puede “encerrar” otro sin señalar dicha operación y, por tanto, sin designarse a sí mismo como relato primario. ¿Pueden resultar, esa indicación y esa designación, silenciosas o mentirosas? (...) Lo que más se aproxima a ello en los relatos existentes es, tal vez, esa transgresión deliberada del umbral de inserción que llamamos metalepsis: cuando un autor (o su lector) se introduce en la acción ficticia de su relato *o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o el lector, dichas intrusiones causan,*

32 Según Shaw, quien destaca los trabajos de Achugar y Cornejo Polar en este sentido, en la literatura de Donoso: “lo que cambia en él no es tanto la visión del mundo como la audacia de las innovaciones técnicas con que logra expresarla”. Véase. Shaw. Óp. Cit. P. 176.

al menos, un problema en la distinción de los niveles (Genette, 1998: 60).³³

En *El jardín*, y recordando la afirmación de Shaw según la cual se le recuerda al lector que todo lo leído es fábula interponiéndose la voz narrativa entre los episodios relatados y él, se produce una suerte de *metalepsis* en la cual es un personaje el que cambia de nivel, pasando de ser personaje secundario de un relato a ser narrador protagonista y responsable de toda la narración, mientras que aquel otro presunto narrador termina siendo sólo un personaje de esta nueva voz narrativa. Genette, en otro texto llama *metalepsis* a:

una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional (más adelante volveré a esa gradación)– de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación (Genette, 2004: 15).³⁴

El presunto narrador masculino del relato de Donoso deja paso a la narradora Gloria, quien apareciendo al comienzo como el producto de una representación, pasa a convertirse en la voz que hace posible la representación misma, de ella y de otros personajes, mientras que Julio pasa de voz narrativa a personaje representado. Se produce así una inversión en la representación de la novela. Ésta es la innovación técnica más significativa de la novela; pero esta *metalepsis* también configura, dentro de la confusión de niveles narrativos, otra operación de nivel. José Donoso (A), autor extradiegético de la novela que se sitúa fuera de la diégesis, fuera de la representación ficcional, instaura ahora una narradora intradiegética, Gloria (B), quien hace andar la narración que un personaje, Julio (C), pretende estar narrando como narrador metadiegético. Por esto la innovación merecería el nombre, según la teoría de Genette, de *metalepsis metadiegética*. Genette ejemplifica este procedimiento de niveles con *Las mil y una noches*³⁵, obra que presenta mucho más explícitamente este mecanismo

³³ Destacado en cursiva mío.

³⁴ Esta cita se corresponde textualmente con lo que dice Genette.

³⁵ Genette, 1998, pp. 58.

narrativo, sin los sutiles vericuetos de la literatura de Donoso. Por cierto que en el texto clásico de la literatura oriental esta operación metadieética es más simple y clara, porque no estamos ahora en presencia de una literatura que pone en entredicho la ontología del narrador en sí misma, como veíamos que sí lo hacían las llamadas tendencias formalistas. La existencia de metadiégesis en *Las mil y una noches* comprueba que la innovación donosiana se enmarca sobre todo con respecto a la tradición de la novela realista decimonónica y recoge procedimientos ancestrales narratológicos que son actualizados y puestos en funcionamiento operando juntamente con otras complejidades narrativas. Vale decir: metadiégesis + metalepsis. En la novela donosiana la operación que permite dilucidar la metalepsis metadieética al comienzo del último capítulo es imperceptible, hasta que notamos el género de la narradora presente. La confusión primigenia se provoca a través del pronombre de primera persona que se repite y de la relación con Núria Monclús que ambos personajes (Julio y Gloria) mantenían en la novela. Pero más adelante se manifiesta el género femenino de la narradora real. Y sólo al final del capítulo y por ende del relato se revela la metalepsis metadieética:

– *Please do not disturb! ¡Qué irónico final feliz para una novela tan amarga!*– dijo.

– *¿Cómo...?*

– *Bueno, ¿no es éste el capítulo que falta, el que no has escrito...?*– preguntó Núria Monclús. (Donoso, Óp. Cit. P. 274).

Nótese el calificativo “amarga”, el cual viene a ridiculizar en cierto sentido la vida de Julio quien quiso perderse entre los indigentes de Marruecos momentos antes del fin de esta conversación. Pero algo que es interesante de destacar es, a pesar de la ridiculez y correcciones que Gloria establece de los proyectos vitales de Julio, que ella confirma la “realidad” de estas proyecciones y nunca pretende negarlos porque como vimos eso sería perjudicial para la narración en su totalidad, para la entereza del relato y su estructura. Y la intención de Donoso y el resto de los formalistas no es el de destruir la literatura y su narrativa sino la de socavar los principios del realismo.

III. ESCRITURA DE UN YO PERPETUAMENTE EXILIADO

Exilio exterior y exilio interior

Al igual que Julio Cortázar el exilio de José Donoso fue voluntario, sólo que el primero, que se sabía alejado de Argentina por motivos no políticos, pronto pudo darse cuenta de que su voluntarismo se convertiría en algo forzoso a partir de 1974 y más concretamente de 1976, cuando asume Videla como gobernante de facto en su país. Donoso también se irá de Chile no siendo acosado por su ideología o por motivos políticos, más aún cuando él nunca profesó interés alguno en esta materia. Pero lo que declara Cortázar acerca del exilio es puesto en práctica por Donoso cuando éste último se hace eco de la arenga del escritor argentino de ver el lado “positivo” del exilio. Cortázar alienta a los escritores a dejar de penar por la condición de exiliados y trabajar creativamente a la par del periodismo honesto y atacar el régimen de facto de manera provechosa.

Si por un lado el periodismo honesto informa cada vez más al público en ese terreno, cosa fácilmente comprobable en Francia, a los escritores latinoamericanos en exilio les toca sensibilizar esa información, inyectarle esa insustituible corporeidad que nace de la ficción sintetizadora y simbólica, de la novela, el poema o el cuento que encarnan lo que jamás encarnarán los despachos de télex o los análisis de los especialistas. (Cortázar, 1997: 645).

Donoso hace ejercicio de este afán de trabajo provechoso y no penoso en *Casa de campo* (1978), escribiendo desde España una alegoría del golpe de Pinochet en 1973. Pero la narración nunca se transforma en una denuncia política abierta del régimen dictatorial y por eso es que podemos decir que esta novela trabaja a favor de la arenga que hacía Cortázar ese mismo año durante el Coloquio sobre “Literatura Latinoamericana Actual en el Centro Int. De Cerisy La Salle”. Donoso parece adelantarse en este punto a Cortázar, habiendo empezado a escribir su novela antes de la ponencia en el coloquio, de alguna manera enseñando un camino diferente al de la amargura y nostalgia típica del escritor exiliado. Ciertamente Donoso siempre se sintió alejado del mundo de la acción política. En la biografía que su hija escribió él confiesa su “*impotencia frente al mundo de la acción y los hombres, mis hermanos, mis compañeros de trabajo, mis amigos metidos hasta las narices en la acción política; mi impotencia para darle una estructura coherente a mi vida*”³⁶. Queda claro que José no quería saber de nada con la intervención activa en el campo político; al contrario de lo que hará Cortázar avanzada su trayectoria de escritor. Esto no impidió que Donoso escribiera tangencialmente una novela como *Casa de campo* donde la alegoría, lejos de ser precisa por ser justamente una alegoría, refiere indirectamente a un hecho político. Sin embargo, a la hora de examinar la obra literaria de Donoso queda sobreentendido el componente ideológico en sus narraciones, el cual conforma la base donde se asienta la estructura compositiva que permite la narración propiamente dicha. Lo que sucede es que, exceptuando *Casa de campo*, ninguna de sus invenciones refiere indirectamente o promueve la prioridad del aspecto político por sobre el estético. Incluso *Casa de campo* no representa una alusión directa al Golpe de Pinochet, sino que se sirve de un procedimiento retórico para expresar una realidad más vasta que la literal, permitiendo este camino un efecto plural y no únicamente mostrativo de las injusticias del gobierno de facto. En la época del boom de la novela latinoamericana, en la heterogénea composición de la generación que internacionalizó la novela del continente, Donoso se vio como sapo de otro pozo cada vez que se interesaban los demás escritores en la agenda política:

36 Esta cita se halla recogida en la biografía escrita por Pilar Donoso. *Correr el tupido velo*. Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 388-389. Todas las referencias a este libro se citan con el nombre de Pilar Donoso.

–Yo me sentía lejano, porque en ese momento todo era política, era estar con o en contra de Fidel Castro. Tanto Carlos Fuentes como Gabriel García Márquez como Vargas Llosa hacían política, estaban muy metidos en eso. A mí la política nunca me ha hecho vibrar, aunque mis novelas sí tienen un fondo político, ésa es toda la política que concedo, es un poco lo que dice Ramokov que debe tener un autor, que también lo tienen Chejov y Tolstoi, es escribir la vida de ellos, pero no haciendo política. (Pilar Donoso, 2010: 101).

El componente ideológico más importante en Donoso tiene que ver con la presencia de una clase social (la burguesía); esto ha sido puesto en cuestionamiento muchas veces por grupos de intelectuales de diversas nacionalidades que no entendieron su distanciamiento respecto al campo en tensión que representaba lo político en pleno auge del boom. Escribe su hija Pilar:

Por esos días [se refiere a fines de la década del 70] es invitado a la Feria de Fráncfort, donde tuvo gran éxito. Los diarios destacaron su intervención en un coloquio en el que, contra toda la palabrería política en boga, se declaró escritor burgués que escribe para la elite que lo pueda leer (Pilar Donoso, Óp. Cit. P. 161).

Lo interesante de notar es que esa clase social a la cual dice pertenecer estuvo signada por un sentimiento de exclusión (autoexilio) de su país natal donde primaba la experiencia democristiana de Frei y el crecimiento de la Unidad Popular. Donoso se hace eco de este sentimiento de exclusión de la esfera pública y esta “ideología de la exclusión” se nota en su concepción del mundo desde sus primeros tanteos como escritor y durante su producción por lo menos hasta 1970. Hugo Achugar explica esta coyuntura:

Por todo esto, nos parece válido insistir en la necesidad de buscar en la constitución de una concepción del mundo de cierta fracción de clase de la sociedad chilena aquello que hallaría en Donoso una formulación si no canónica al menos bastante cercana a la ortodoxia. Todo ese sistema conformado

por el sentimiento de exclusión, de rechazo de un modo de vida, de una sociedad o por lo menos de un modo de entender la vida social que implica, además la reducción de un microcosmos parcializado en relación a la totalidad chilena y que concluye en la postulación de la internacionalización y desemboca en el autoexilio, creemos responde a una determinada posición ideológica. Posición que implica una concepción donde se incluye una determinada estética que sustenta la redacción de OPN y que termina de desarrollar los intentos de acercamiento a una formulación ideológico-narrativa que se venían dando desde 1950. El juego—en un comienzo dicotómico— de realidad y apariencia; así como todo el ejercicio en torno a la ambigüedad y a la postulación de otra realidad y la angustia de opciones que ello conllevaba se termina de resolver en el delirante universo de la enajenación — una forma de exilio, así como la locura asumida voluntariamente por Andrés Ábalos es una forma de autoexilio— que viven los personajes de OPN y en particular Humberto Peñaloza. (Achugar, 1979: 237-238).

La cita en extenso se justifica porque podemos concluir, retomando la idea central del análisis de Achugar, que la autoexclusión de Julio, protagonista de *El jardín de al lado*, responderá ahora no a una circunstancia social donde la burguesía se vea amenazada por una fracción ideológica socialista, sino por la otra vertiente que censura sus opciones socio-políticas: la dictadura. Pero insistimos: se trata en ambos casos de una autoexclusión, porque si bien el gobierno de facto contribuye al castigo físico y persecución de los burgueses en Chile, el exilio de Donoso es voluntario y comienza mucho antes de la instauración del golpe. Julio mismo se autocalifica de “*exiliado interior*”³⁷. Esther Edwards en su biografía clasifica a *El jardín* como “*la última del exilio autoimpuesto*”³⁸. *El jardín* juega con las cartas: por un lado está la dictadura que convierte el exilio voluntario en forzoso (recordemos que Julio en la novela vivió algunos percances menores debidos al golpe y los quiere transcribir en su novela-documento) y por otro está el exilio interior relacionado con un sentimiento de

37 Julio contrapone esta concepción del exilio interior con la del “exiliado exterior” que es encarnado en la novela por el artista plástico de izquierda Adriaola. Véase *El jardín de al lado*, p. 172.

38 Edwards. *José Donoso: voces la memoria*. Santiago, Sudamericana, 1997, p. 226.

autoexclusión que separa a Julio de distintos sectores sociales, incluido el sector que disfruta ahora de la política de Pinochet, como el de su hermano: “*Hijo de puta..., sabe que no puedo dejar de aceptarle su llamada, aunque yo soy un pobretón y él está nadando en los millones de la burguesía pinochetista*” (Donoso, *Óp. Cit.* P. 179). Esta burguesía que apoya al golpe de Pinochet es muy distinta a la cual Donoso se siente copartícipe, y su autoexclusión tiene que ver con el rechazo hacia el gobierno dictatorial y hacia los sectores sociales que ahora vienen a consolidarse en el mundo occidental y que han sido calificados de “posmodernos”. Aunque en realidad, como dice Bacarisse:

Julio es el exiliado clásico, pero no sólo en el sentido geográfico-social. Se siente ajeno a Europa y su supuesta sofisticación rancia, y a España, con su cultura y lengua distintas, pero también a ambos estratos económicos sociales, a las dos generaciones dominantes que le rodean (aunque a su parecer sea la juventud el grupo hegemónico), a los extremistas políticos, a la gente apolítica, a los ex hippies y a los astros del Boom. (Bacarisse, *Óp. Cit.* P. 121).

Todo esto conforma un autoexilio interior que se desliga de todos los cuerpos sociales en boga en esos momentos, acá y más allá del Atlántico.

Por otro lado, podría pensarse que el sentimiento de autoexclusión que experimentara Donoso en vida, así como su autoexilio, tienen que ver con la vivencia de una sexualidad ambigua. En efecto, uno de los aspectos estudiados por su hija Pilar en su biografía se relaciona con esta problemática que ha dado mucho de que hablar a los críticos y estudiosos de la obra de Donoso en los últimos tiempos. Escribe Donoso en su diario estando en Sitges, España, entre 1976-1978:

Tengo ganas de ver a Víctor Ajote, de quien tengo excelentes recuerdos. ¿Hace cuánto de eso, un año, más de un año? Increíble. Y es lo más satisfactorio que recuerdo hace tanto tiempo. ¿Diez años o más? Probablemente, y aún pienso en él como la salvación, el Teizio que no da vida ni cosa que remotamente se le parezca. No lo seguiría al fin del mundo. Me molesta verlo demasiado seguido, más de dos veces al año, por ejemplo, y eso que es mi única experiencia sexual satisfactoria en más de un decenio. ¡Qué poca importancia tiene para mí lo sexual y, sin embargo, cómo estoy de encadenado a mis sucios

escombros! ¿Por qué no tener un amor con Víctor Ajote? ¿Verlo en Madrid, por ejemplo, cuando nos traslademos a vivir allá? ¡Qué pereza! Realmente no le veo interés ni futuro. ¿Estoy equivocado, entonces, en lo que se refiere a mi naturaleza sexual? Probablemente. (Diario transcrito por Pilar Donoso. Op. Cit. Pp. 189).

Se justifica la cita en extenso, pues de ella se deduce la confusión y ambigüedad en la sexualidad de José Donoso. A la vez que se afirma la homosexualidad también se afirma la heterosexualidad ya que la cita reproduce un pensamiento que manifiesta inseguridad en ambos aspectos. Se reconoce aquí la práctica de la homosexualidad, que ha otorgado satisfacción, pero esta se mide en comparación con la heterosexualidad practicada bajo las costumbres del matrimonio. En opinión de Pilar Donoso, “lo sexual” entre José y María Pilar, su esposa, sólo habría durado cinco años, y habría sido aniquilado, entre otras cosas, por la escritura de *El obsceno pájaro de la noche* (Pilar Donoso, Op.Cit. pp. 167).

El sentimiento de autoexclusión bien puede tener su raíces en esta faceta de la personalidad de Donoso, la cual le trajo la satisfacción, pero también la inseguridad y el autoexilio voluntario.

Amadeo López, en su artículo “Búsqueda del padre, lugar del reconocimiento, en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso” (1999)³⁹, ha señalado de qué manera la necesidad de reconocimiento se encuentra presente en varios de los personajes de José Donoso; pero su artículo se centra en la descripción de la búsqueda del reconocimiento paterno que experimenta Humberto/el Mudito, protagonista de *El obsceno pájaro de la noche*, subrayando la idea de que la paternidad constituye la base del reconocimiento y la posibilidad de acceso a la conciencia de la propia identidad (López, 1999: 91). Dicha búsqueda se basa en el hecho de que su propio padre no tenía “rostro”, imposibilitando esto ofrecerle una mirada estabilizadora, que Humberto buscará en Jerónimo de Azcoitia. En términos lacanianos, la posible incorporación de la Ley del padre por parte de Humberto se da a partir de una invitación de su padre biológico de “ser alguien” como Jerónimo. Poco nos importa que esa identificación

39 Recogido en *Revista Anthropos*. “José Donoso. La literatura como arte de la transfiguración”. Nº 184-185. Barcelona, mayo-agosto 1999.

paterna no la encuentre Humberto tampoco en “el último de los Azcoitia”; pero sí debemos reparar en que el padre de Humberto, cuya función sería la de mediatizar el deseo de reconocimiento del hijo, está ausente, pues tampoco posee rostro (no es nadie) y el hijo no puede acceder a la conciencia de sí (López, Op. Cit. Pp. 92). Según Lacan, en la búsqueda de la paternidad reside el lugar del *Otro*, que es testigo y fijador de la consolidación del propio rostro; y agrega López que sin este *Otro* primordial (el padre) la consolidación del yo no se realiza.

Por su parte, el mismo José Donoso relacionó en sus diarios la personalidad de Humberto/Mudito con su propia personalidad, estableciendo una suerte de paralelismo autobiográfico que no hay que pasar por alto:

Este ser que no se atreve a nada, que lo único que quiere es disminuir y disminuir para no tener miedo a que lo mutilen y lo roben, este ser, Humberto (...) era yo, y veo ahora, gracias a mis análisis, y sin saberlo entonces, que estaba planeando un ser que era una forma curiosa de autobiografía (...) resultó ser como un calco de alguna cosa en mi interior”.⁴⁰

Dice Pilar Donoso en su biografía que: “*En relación con sus padres tenía la sensación de no haber sido ni deseado, ni esperado, ni querido*”, y José confiesa en una entrevista realizada por su sobrina Claudia que:

–Siento que la mirada de mi padre pasaba a través de mí. Pienso que mi padre sentía como negativo, como un pecado, aquello que ha sido la base de mi vida, de lo que me marcó. Desde esa visión de él vivo entonces en pecado, vivo en falla.⁴¹

No contaba entonces con el reconocimiento del padre, tan importante, como veíamos junto con López, para la consolidación del proceso de formación de la identidad. No es fortuito que José Donoso haya extrovertido estos conflictos psíquicos en su literatura, porque es parte de lo que uno no controla. Como él mismo dice: “la

40 Citado por su hija Pilar en la biografía que ésta escribió: *Correr el tupido velo*. Madrid, Alfaguara, 2010, pp.388.

41 Pilar Donoso. Op. Cit. Pp. 391.

novela es el oscuro gemelo del hombre” citando a Faulkner. El sentimiento de no ser deseado, y el hecho de estar privado del reconocimiento paterno, actuó en detrimento de la fijación del propio rostro, que no encontró en el *Otro*, en su padre, una mirada identificadora y cómplice. José, de alguna manera, experimentó la carencia, al igual que su personaje, del reconocimiento del *Otro* (su padre), aunque no por esto podemos decir que su padre biológico ocupase la misma posición que el padre biológico de Humberto Peñaloza. Sin duda aquí es donde actúa la imaginación literaria; pero el “alguien” que José forjó para sí fue desestimado, por lo menos hasta que éste alcanzó renombre, por parte de su padre, quien reprobaba “*las acuarelititas y apuntes que no significan nada*”, teniendo José que esperar hasta la publicación de OPN para recibir el aprecio literario paterno (Pilar Donoso, Op. Cit. pp. 392).

Pero la ausencia de reconocimiento paterno no fue la única causa, como sostendremos aquí, de la fractura de identidad que experimentó José Donoso; en todo caso fue la fisura desde adentro. También existió una fisura desde afuera, signada por la ambivalencia socio-económica de su familia en un contexto chileno de modernización y recambio cultural. En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996) José se afana por aclarar que la vertiente paterna de su familia, provinciana, (cerrada en sus tradiciones, católica y endogámica), rápidamente empobrecida y suplantada por una clase netamente pecuniaria, participó de la fundación del Chile colonial, lo cual le daba un status patricio, pero que ahora no era más una clase relacionada a la vida pública del país. Cumplía con algunas de las características compartidas por la clase patricia de todas partes: ser dueños de tierras, estar vinculada a un destino histórico dado, poseer un mínimo de decoro y dignidad exterior, fe republicana e intervención en la formación de la Patria (Real de Azúa, 1981:13-15), aunque otras características como la relación con la vida ciudadana se dará por parte materna junto con un dado nivel de cultura. Por eso: “*cuando al hablar de la historia de Chile me veo obligado a revelar mi origen chileno puro de quince generaciones, creen que estoy presumiendo de aristócrata. Pero no lo soy, como tampoco soy plebeyo*”.⁴² José siente la profunda ambigüedad de su linaje en un momento incierto de olvido de las tradiciones que forjaron la patria chilena, donde lo único que interesa es el poderío económico. La vertiente materna de la familia, intrusa en el Chile del 1900, abierta a la cultura mundial, francófona y peregrina, fue despreciada rápidamente por la oligarquía chilena y considerada como excéntrica,

42 José Donoso. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Madrid, alfaguara, 1996, pp. 24 y ss.

suscitando con esto un sentimiento de inestabilidad en “la balanza social”, lo cual hizo que la madre de José se dedicara a perfeccionar la imaginación como consuelo, cosa que su hijo heredó y donde, a falta del reconocimiento paterno, se vio amparado.

Esta doble fractura en la vida de José Donoso contribuyó a crear problemas identitarios, si entendemos identidad como la sutura entre los discursos y prácticas que nos interpelan como sujetos sociales de discursos particulares y procesos que producen subjetividades que nos construyen como sujetos susceptibles de decirse (Stuart Hall, 2011: 20-21). La identidad es articulación de doble cara: por un lado están los discursos sociales que piden cuentas al individuo, y por otro lado el fenómeno psíquico de constitución del yo. Freud habló de identificación, y la definió como “la primera expresión de un lazo emocional con otra persona” (Freud, 1992: 99). Se ha hablado también de que el debate sobre la identidad trajo el psicoanálisis al campo de lo político, y esto puede verse en los análisis de autores como Judith Butler, quien hace un contrapunto entre el psicoanálisis y la teoría de Foucault quien ve— en un primer momento— al sujeto totalmente inserto en la esfera de los discursos. Para el caso que estamos analizando bastará con decir que existe un claro problema de identidad en *José Donoso* que es aceptado y reconocido en sus diarios, asumiendo que lo único que existe son máscaras, las cuales se superponen haciendo imposible evidenciar una identidad, trasfondo común a ellas.

Viviendo con máscara de hierro

El exilio, además de separar una persona de su tierra y costumbres, en *El jardín de al lado* cumple otro propósito: remarcar la enajenación esencial del sujeto. Así lo entiende Bacarisse: “*Es así que sostengo que una vez más Donoso se ha dedicado a tratar la enajenación esencial del individuo, utilizando el exilio geográfico-cultural para subrayarla*” (Bacarisse, Óp. Cit. P. 124). La enajenación del individuo es tratada por Donoso a lo largo de toda su novelística pero en *El jardín* pareciera que se llega a un punto culminante, porque ahora es el exilio la metáfora perfecta para referirla debido a las consecuencias externas e internas que comporta. Por eso es que entendemos a *El jardín* como la cúspide de un proceso que hasta la fecha había ido marcando la enajenación individual como algo inherente al sujeto; en esta novela Donoso despliega el mecanismo del exilio como forma de hacer evidente una condición que está presente

en casi todos sus personajes (Andrés Ávalos, El Mudito, La Manuela, Maya, etc.). En el exilio, según Donoso, se puede uno enmascarar de formas diferentes a como se enmascara en su propia tierra, donde las señas de identidad son más fácilmente reconocibles. A esto subyace la idea de que la identidad nunca es un fenómeno estable sino que se compone de máscaras sucesivas, cada una de las cuales nunca dejará ver más allá de ella hacia un trasfondo común; las máscaras ayudan a vivir en sociedad porque evaden la mirada externa que busca la identidad del observado. Como veremos, la idea que tiende Donoso de la identidad es que la misma nunca está consolidada ni se establecerá integralmente, sino que las máscaras que el sujeto utiliza para vivir son como los envoltorios que acumulaban las viejas de OPN. De ahí que una serie de símbolos en la narrativa donosiana refieran a algo que envuelve sin contenido: la pintura de Pancho Salvatierra, los envoltorios, el título de la novela más famosa de Marcelo Chiriboga, etc., así como las mismas personalidades de las viejas de la Casa de Ejercicios Espirituales. Refiriéndose a esta vacuidad en la conformación de los personajes de OPN Alicia Borinsky agrega:

La definición de personajes no es psicológica en el sentido tradicional del término. Las transformaciones se refieren en un tono neutro que construye una atmósfera donde combinaciones, cambios, travestismos son posibles y normales. La individuación es accidente, no naturaleza de los personajes. Son recipientes huecos (...) (Borinsky, 1997: 224).

Esta accidentalidad de la esencia individual es lo que hace que la identidad del sujeto esté en falta y que una determinada máscara se muestre como ella en contadas ocasiones; cuando lo hace se instaura la máscara de hierro. José Donoso describe este fenómeno de la manera más cristalina posible:

Si uno exhibe señas de identidad inmediatamente reconocibles es prisionero de ellas, una terrible máscara de hierro que le impide cambiar constantemente de máscara y uno está condenado a una sola. Se echa de menos la variedad de máscaras que uno podía conjugar allá, y uno se da cuenta de que la identidad es más rica si es una suma de máscaras

diversas, no una sola “persona” esclavizadora. (Pilar Donoso, Óp. Cit. P. 253).

Ciertamente este pensamiento se produce en Donoso momentos después de retornar a Chile, su país natal en seguida de haber escrito *El jardín* – obra bisagra entre la segunda etapa “manierista, cosmopolita y europea” y la tercer etapa “chilena” escrita tras su vuelta al país en 1980 (Wacquez, 1999: 67). Entonces surge la idea de considerar el exilio también como una forma de escapar a la máscara de hierro forjada en la propia tierra; escapar de la mirada y del ojo de los que ven y buscan ver hacia el interior escrutando una posible identidad – interés normal en los individuos y que el mismo Julio lleva a cabo cuando pretende descubrir la sexualidad de su hijo y de Bijou –. Las máscaras en su totalidad vendrían a componer la identidad del sujeto que como algo en su fondo es inhallable. Sirven para protegerse de la mirada del exterior, así lo entendió Donoso operando con ellas en su vida y obra. La supuesta homosexualidad del escritor chileno no habría sido más que una de las tantas máscaras desplegadas a lo largo de su vida. El interés reciente que los críticos y amigos del escritor profesan sobre su supuesta homosexualidad olvida que a pesar de haber experimentado la sexualidad de manera múltiple, Donoso utilizó dicha orientación sexual como máscara que ocultó el vacío de identidad individual. Así lo entendió también su hija en la polémica biografía que escribió sobre él (Pilar Donoso, Óp. Cit. Pp. 189-190).

Un hombre es también sus máscaras desde las cuales es posible inferir la identidad, la unida de un ser, y son como metáforas de ese ser, objetos traslúcidos, no transparentes, que dejan pasar la luz y entrever lo que hay al otro lado, pero sobre todo que retienen la luz y son, en esencia, cuerpos que se interponen entre el ojo del espectador y el objeto real, que queda al otro lado. (Donoso, citado por su hija Pilar. ÓP. Cit. P. 309).

¿Es posible según lo que venimos viendo interpretar la narración de Julio en *El jardín* como una máscara de Gloria? ¿O una máscara de Julio que termina revelándose sólo como eso, como una simple máscara al igual que su supuesta narración? De todas maneras, Julio pretendía en el exilio autoimpuesto escaparse de las máscaras (identidad)

conocidas en Chile; la pregunta central ahora es si esto es logrado por él y todo hace pensar que no ya que hacia el final de la novela Julio intenta perderse entre los *clochards* de Marruecos para de ese modo abandonar su identidad, un tanto a la manera como los eremitas buscaban el desierto para escapar de la ciudad y la aldea, de lo mundano, de la *polis*. Edmond Jabès afirmaba a propósito de ellos: “*No vamos al desierto a buscar identidad sino a perderla, a perder nuestra personalidad, a volvernos anónimos*” (Jabès, citado por Bauman, 2011: 44). Julio hace un poco esto; busca perderse entre los indigentes de Marruecos para abandonar de una vez y por todas su identidad (suma de máscaras que son conocidas por Gloria, Patrick, Monclús, etc.). Entonces la máscara que busca perder Julio es una máscara de hierro, una seña de identidad de la cual quiere desprenderse, un tanto como hacía Mauricio en “Gaspar de la nuit”, una de las *Tres novelitas burguesas* (1973). La identidad es algo no deseado, una terrible máscara de hierro que aprisiona en lugar de proporcionar estabilidad; aún en el exiliado subsiste para transformar su existencia en algo frágil ante la mirada del otro, es algo que hay que perder para salvarse. Cuando Julio y Gloria recorren las calles de Tánger Julio se enfrenta ante la existencia del clochard:

Envidia: quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así no tener esperanza de nada ni temer nada, eliminar sobre todo este temor al mandato de la historia de mi ser y mi cultura, que es el de confesar esta noche misma—o dentro de un plazo de quince días— la complejidad de mi derrota (...) (Donoso, Óp. Cit. P. 247).

Novela del yo

El autor de *El jardín de al lado* ha negado explícitamente el carácter autobiográfico de esta novela, atribuyéndole una cualidad “parcialmente autobiográfica” por tratarse, según él, de “*la autobiografía de una parte de mi vida, de nuestro pasado, cuando el temor al fracaso, en mí, por lo menos, determinó fantasías y conductas terribles*” (Pilar Donoso, Óp. Cit. P. 261). De esta afirmación se desprende una

concepción de la autobiografía similar a la propuesta por Lejeune: “*Relato retrospectivo en prosa, que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad*” (Lejeune, 1975: 14).⁴³ Donoso sigue la idea según la cual la autobiografía debe enfrentarse, para reconstruirla, con la totalidad de la historia personal y no con solamente “una parte” de ella. Al mismo tiempo, la declaración del autor de *El jardín* afirma involucrar con este relato a alguien más, no solamente a sí mismo, como producto de su escritura parcialmente autobiográfica. Escribe:

¿Cómo va a caer esta terrible novela que he escrito? ¿No ha sido una imprudencia revelar tanto de nosotros en ella, tanto de mí? En estos días aquí me ha acometido el terror de que éste monstruo nos destruya la vida. (...) Tú pagaste, en muchos sentidos, las consecuencias, pero es esa parte, la parte del temor, del fantasma del fracaso literario, lo que, unido a otras cosas, he escrito en *El jardín* de al lado. Esa sensación de que todo estaba perdido, el resentimiento que lo deformaba todo. Pasó. Pasó. Y aquí, ahora, me acomete el temor de sobre todo herirte, e hiriéndote, herimos (Pilar Donoso, Óp. Cit. *Ibidem*).

Ese alguien más, que es María Pilar, su esposa, recibirá los efectos de la escritura, del mismo modo en que cuando José escriba *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996) sus parientes vean con malos ojos el

porfiado impulso por huronear en la memoria de mi tribu. Esta curiosidad tuvo poquisimo éxito entre mi parentela de tan exigua memoria: no les interesaban mis incursiones en el menguado pasado que aún sobrevivía. Yo les causaba hilaridad, incomodidad, como si estuviera empeñado en una atrabiliaria investigación de secretos vergonzosos (Donoso, 1996: 97).

Lo que se escribe con una intención de verdad, con la fórmula del “relato factual”, posee la peculiaridad de ejercer una serie de consecuencias jurídicas y morales

43 Sigo la traducción de Ángel Loureiro, en *Suplementos Anthropos* Nº 29. Barcelona, Diciembre 1991, p. 48.

sobre otras personas que aparecen involucradas. No importa qué clases de relatos sean, basta con que posean lo que Ana Caballé denomina “*potencia autobiográfica*” –ya que “*cualquier hombre, vive con ese potencial autobiográfico que en realidad le define, puesto que le es consustancial y que manifiesta de muy diversos modos, en la vida tanto como en las obras*” (Caballé, 1987: 104)– para que generen toda una pragmática específica que los separa de los relatos no-factuales, ficcionales, los cuales no son portadores de una responsabilidad jurídica. Dicha responsabilidad se hace mayor cuando existe, además de los “autobiografemas”, una identidad nominal entre autor, narrador y personaje. Ciertamente en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (CMT) existe dicha correspondencia que Lejeune veía como rasgo caracterizador de la autobiografía; pero hay otras miradas, como la de Manuel Alberca, quien clasifica esta producción como “autoficción”, estableciendo que a pesar de la identidad nominal existe una intención de presentar este relato como ficticio y definiendo sucintamente la autoficción como “*novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor*” (Alberca, 2007: 158). El análisis de Alberca viene a desentrañar con su concepto de autoficción una serie de dudas que el esquema de Lejeune dejaba abiertas: ¿qué pasa cuando existe la identidad autor=narrador=personaje, pero el relato se propone como una “conjetura”, como es el caso de CMT?

En *El jardín de al lado* se hallan similitudes entre la existencia de Julio y José Donoso, así como entre Gloria y María Pilar. Pero, como sostiene Randolph D. Pope:

(...) los personajes principales, Julio y Gloria, se parecen en algunos aspectos a José Donoso y su esposa, María Pilar. Ambos estuvieron durante el período que describe la novela en España, compartiendo el exilio de miles de chilenos durante la dictadura de Pinochet. Pero la imagen de Julio como un escritor desconocido y condenado al silencio no se corresponde con el reconocimiento internacional de Donoso como uno de los grandes escritores de Latinoamérica. (Pope, 1999: 73).

El jardín parece decir “este que soy yo no soy yo”, tal como presenta Alberca una fórmula de la autoficción, pero lo que viene a diferenciar ambos dominios (el de *El*

Jardín y el de la autoficción) es la des-identidad nominal entre el autor y el narrador protagonista Julio, reemplazado luego por Gloria, quien tampoco coincide nominalmente con María Pilar. Por tanto, y aceptando la potencia autobiográfica que este relato posee, cabe hablar en este caso de “novela autobiográfica”, la cual se para más cerca del pacto novelesco que del pacto autobiográfico según Lejeune. La no correspondencia nominal viene a poner en entredicho el atributo autobiográfico del libro; el mismo juega con esta cualidad ya que hay otro personaje que se deduce por el contexto, Carmen Balcells, quien viene a ser Núria Monclús. Existe una voluntad expresa de des-identificar nominalmente los personajes literarios de las personas reales. Esto ayuda solamente a construir un universo ficticio que juega y explora los contenidos autobiográficos para hacer literatura con ellos; nunca pretende reconstruir la vida por medio de la literatura, cometido exclusivo de la autobiografía.

Por otra parte, la proyección que encuentra Nadine Dejong entre los ensayos de Donoso –*Historia personal de boom* (1972), *Diez años después* (1983)– y las novelas –*El jardín de al lado* (1981) y *Donde van a morir los elefantes* (1995)– que ella relaciona a partir de la presencia e influencia de la “mafia” del boom y de Marcelo Chiriboga que son vistos de manera negativa y positiva respectivamente (Dejong, 2000: 32), bien puede pensarse desde la potencia autobiográfica de estos escritos, siempre cuidándose de no caer en el error de querer ver la autobiografía de Donoso consumada en ninguno de ellos, pues los ensayos, con la carga subjetiva y del yo que todo ensayo posee⁴⁴ se proyectan hacia dos novelas autobiográficas que, en el fondo, son muy similares en su función de hacer literatura a partir de unas circunstancias reales vividas. *Donde van a morir los elefantes* cuenta la historia de Gustavo Zuleta, escritor que viaja a EE.UU. a fin de dictar una serie de cursos sobre literatura latinoamericana, tal como le sucedió al mismo José Donoso, chileno él igual que Zuleta. Pero como vemos no existe aquí tampoco identidad nominal entre autor, narrador y personaje, tratándose también de una novela autobiográfica. La proyección se establece entonces entre ensayos que contienen mucho de la vida real y de las circunstancias históricas del contexto –tanto así

44 Cabe mencionar aquí que el mismo José Donoso, luego de haber culminado la escritura de OPN y siendo entrevistado por Emir Rodríguez Monegal, declaró querer “*escribir un libro de ensayos sobre justamente esta generación de escritores latino-americanos a la cual pertenezco*”, refiriéndose a la posterior escritura de HPB (José Donoso, entrevistado por Emir Rodríguez Monegal, 1971, pp. 517-536).

que hacen pensar en clasificar a HPB como *memoria*⁴⁵– y novelas autobiográficas que juegan con su potencia autobiográfica y hacen literatura con ella.

La característica de la novela autobiográfica se traduce de la siguiente manera:

(...) cuando el protagonista de la novela (esté narrada en primera o tercera persona) tiene un nombre propio distinto del autor, esto acentúa el distanciamiento propio de la novela y ratifica su carácter ficticio, aunque desde el punto de vista argumental acumule pruebas de autobiografismo o incorpore materiales biográficos de la vida del autor. (Alberca, Óp. Cit. P. 100).

Siguiendo a Alberca y a Lejeune, podemos distinguir dos tipos de novela autobiográfica: autodiegética (yo) y heterodiegética (él). Gérard Genette a propósito de esto habla de narrador autodiegético para referirse a un relato homodiegético con un narrador que participa de los hechos narrados y es narrador protagonista (“héroe”), y lo diferencia del narrador testigo (Genette, Op. Cit. P. 70). Por su parte, Lejeune caracteriza la novela autobiográfica de la siguiente manera:

(...) llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. Definida de esa manera, la novela autobiográfica engloba tanto las narraciones personales (en las que hay identidad del narrador y del personaje) como las narraciones “impersonales” (personajes designados en tercera persona); y se define por su contenido. A diferencia de

45 Dice Karl J. Weintraub que “En las ‘memorias’, el hecho externo se traduce en experiencia consciente, la mirada del escritor se dirige más hacia el ámbito de los hechos externos que al de los interiores”. *Suplementos Anthropos* N° 29, Barcelona, Diciembre 1991, p. 18. Esto viene a poner en consideración el carácter de memoria de HPB ya que este texto, considerado como ensayo por el mismo Donoso, cumple la función de ilustrar las vivencias externas y el entorno que existía cuando el boom se hallaba en auge. Se desmarcaría de esta manera de toda consideración autobiográfica, y oscilaría entre un híbrido ensayo-memoria, al contrario de como lo presenta el mismo Donoso hacia el final cuando declara: “me siento tan unido a la aventura de la internacionalización de la novela hispanoamericana de los años sesenta, que, al escribir mi testimonio sobre ella, me he encontrado escribiendo, a ratos, trozos de mi autobiografía” (Donoso, Óp. Cit. P. 126).

la autobiografía implica *gradaciones*. (Lejeune, Óp. Cit. P. 52).⁴⁶

Queda establecida la distinción entre ambos tipos de novela autobiográfica, las cuales presentan narradores distintos y la diferencia de estas con la autobiografía; pero aún no queda claro qué sucede con una novela como *El jardín de al lado* que, al presentar una sustitución de narrador protagonista hacia el final del relato, desestabiliza las nociones tradicionales de la novela realista, como vimos, al tiempo que presenta una variante de la novela autobiográfica sin precedentes hispanoamericanos conocidos. Lo que se acumula en esta novela: autobiografismo, metalepsis y metadiégesis, autodiégesis, hace que la misma se problematice y que su aparente sencillez se transforme, desde esta óptica, en una complejidad enorme.

Ángel Rama habla a propósito de la des-identidad nominal entre el autor y el narrador protagonista de *El jardín* desde un punto de vista que desestima el flojo tratamiento político del exilio que Donoso opera en la novela. Al respecto apunta que: “*La crítica del exilio resulta, sin embargo, escasa e incompleta*” (Rama, Op. Cit. P. 177). En lo concerniente a la participación de autobiografemas en la novela, Rama destaca que: “*(...) aunque obviamente abastece su argumento con múltiples materiales autobiográficos, no se incluye a sí mismo en la requisitoria*” (Rama, Op. Cit. P. 176). Este no incluirse a sí mismo es lo que Rama le reclama a Donoso; Rama no ve la novela como un producto de la ficción más cerca del pacto novelesco, el cual mantiene un distanciamiento en lo que tiene que ver con la responsabilidad del autor sobre su obra, expresando a través de la no identidad nominal una intención de no generar efectos de verdad en relación con el lector. Si bien, como veíamos, la novela puede llegar a generar efectos judiciales y morales respecto a los demás personajes-personas que aparecen involucradas en el ámbito de la ficción, esto es producto del juego que la novela desarrolla, porque el propósito de Donoso es esconderse detrás de la des-identidad nominal para desde allí poder construir un universo que, estableciendo una complicidad indirecta con el lector (un guiño), se distancia de la responsabilidad perteneciente al discurso factual.

Relacionado con esta voluntad de no referir un relato factual se encuentra la concepción donosiana de la identidad: para Donoso la identidad del sujeto está en falta,

46 Sigo la traducción de A. Loureiro ya citada en *Suplementos Anthropos* N° 29. El subrayado es del autor.

no es nunca monolítica o íntegra, sino que se constituye a partir de una serie de máscaras que nunca develan un trasfondo común a ellas. Esto hace recordar el pensamiento de Nietzsche sobre la constitución del sujeto y su crítica de la identidad como una base desde la cual el sujeto experimenta una coherencia:

Sujeto: ésta es la terminología de nuestra creencia en una unidad entre todos los diferentes momentos de un sentimiento de realidad superior; entendemos esta creencia como el efecto de una sola causa – creemos en nuestra creencia al punto de que, a causa de ella, imaginamos la “verdad”, la “realidad”, la “substancialidad”-. “Sujeto”, ésta es la ficción que querría hacernos creer que muchos estados similares son en nosotros el efecto de un mismo “substratum”; pero somos nosotros los que hemos creado la analogía entre estos diferentes estados. La equiparación y la aprestación de éstos, he aquí los hechos y no la analogía (es preciso, por el contrario, negar la analogía). (Nietzsche, 1951: 310).

Nietzsche efectivamente niega la coherencia de la identidad del sujeto, llegando con esto a derribar la noción del mismo que subsistía en la filosofía de la época.). La tesis que sostiene Nietzsche es concebir al sujeto “*como pluralidad*” (Nietzsche, Op. Cit. Pp. 312). Donoso parece corroborar este pensamiento, al punto de que, relacionando el debate entre la autobiografía y su presunto valor de verdad y este conflictivo tratamiento del sujeto, afirma rotundamente: “*La falta de identidad llama a la atención, a la invención de una identidad, la autobiografía es ficción*” (Pilar Donoso, Óp. Cit. P. 306). Esto choca de frente con la idea, defendida entre otros por Ana Caballé de que: “*(...) no escribe sus memorias quien, en lo más profundo, no asume altivamente su identidad*” (Caballé, Óp. Cit. P. 113). Más aún: “*La razón fundamental, pues, que sostiene toda autobiografía es, según creemos, la asunción de la propia identidad*” (Caballé, Ídem, P. 112). Y distinta también es esta consideración del carácter ficticio de la autobiografía debido a la falta de identidad del autobiógrafo respecto a la de la ficción autobiográfica entendida como una “desfiguración” del lenguaje, como sostuviera Paul De Man cuando afirma que:

En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador (De Man, 1991: 118)⁴⁷.

Ambas visiones sobre la ficción de la autobiografía son inconmensurables; una afirma la negación de la identidad del autobiógrafo y por esto su imposibilidad de escriturar la reconstrucción de su vida; la otra declara la no capacidad del lenguaje de retratar fielmente su objeto pues lo desfigura en el intento mismo de hacerlo dadas las limitaciones y deformaciones que la representación de las cosas hace de las cosas mismas. Donoso establece el carácter ficticio de la autobiografía a partir de una supuesta ausencia de identidad en el autobiógrafo, lo cual viene a imposibilitar la reconstrucción de la vida a través de la literatura porque no hay identidad que asumir o referir en la autobiografía. Pero la autobiografía también es un género literario que como tal posee una pragmática determinada que provoca efectos en el lector; es decir, es una obra literaria, como sostenía Gusdorf⁴⁸, no algo objetivo, que por el solo hecho de presentarse como un discurso factual provocaría una recepción específica en el lector, el cual a pesar de no establecer el pacto de lectura que estudiaba Lejeune experimenta la recepción del discurso de forma diversa a como lo hace frente a un relato no factual. Pero ambas visiones: la que ve la autobiografía como obra literaria y como producto del lenguaje, y la que lo ve como un género específico que comporta una pragmática determinada (resumidas en las teorías de De Man y Lejeune respectivamente), no son excluyentes. Así lo entendió el crítico español Pozuelo Yvancos:

Que el “yo” autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de sus ser lenguaje construido, de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad* no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída –y de hecho lo sea tantas veces así– como un discurso con

47 Sigo la traducción citada de *Suplementos Anthropos* N°29.

48 Gusdorf destaca el carácter literario de la autobiografía. Ver *Condiciones y límites de la autobiografía*. Recogido en *Suplementos Anthropos* N° 29. Barcelona, 1991, pp. 9-18.

atributos de verdad. Como un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando su diferencia con ésta. Una frontera, claro está, convencional, como todas las fronteras, que separa artificialmente un territorio que, como territorio será posiblemente uniformemente ficcional, pero que es línea fronteriza que en efecto actúa en la sociedad – y ha actuado– al entenderse en su producción y recepción como discurso distinto, específico y autenticador. (Pozuelo Yvancos, 1993: 202).

Curiosamente, Donoso viene a pararse en un territorio que no recoge ninguna de ambas concepciones de la autobiografía: su visión de la misma es la que propone su carácter ficcional, pero no debido a la desfiguración ocasionada por el lenguaje, sino a la ausencia de identidad del sujeto. Al mismo tiempo, cuando él escribe CMT, relato claramente perteneciente a la autoficción, viene a producir un relato perteneciente a un género que ha sido considerado como una variante *posmoderna* de la autobiografía (Alberca, Óp. Cit. P. 147), de alguna manera negando a la autobiografía clásica o tradicional que se apoyaba en la “confesión” en sus orígenes remotos. Donoso expresa cabalmente su desconfianza ante este género:

¿Confesiones? ¿Qué voy a confesar, si ni siquiera identifico de quién es la sombra que transita desvelada por el jardín, y que puede o no ser una parte de mi yo fugitivo?
(Donoso, Óp. Cit. P. 14).

El no lograr identificar “*la sombra que transita desvelada por el jardín*” expresa la ausencia de una identidad definida en el sujeto autobiógrafo. De ahí a expresar el carácter ficcional de la autobiografía hay solo un paso. La autobiografía es imposible tal como la pretendía Lejeune; si la hay es producto de la ficción y nunca llega a constituirse en un género confesional como lo había sido tradicionalmente en las producciones de San Agustín y Rousseau.

Como no hay autobiografía posible que no sea una invención ficticia tampoco hay una “autofiguración” que coloque la imagen del autobiógrafo en una posición

idónea en el contexto social en el cual la autobiografía se hubiera inscrito. El concepto de “autofiguración” que defiende José Amícola se corresponde con:

(...) aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse. (Amícola, 2007: 14).

La autofiguración es una operación consciente por parte del autor de una autobiografía, el cual pretende solucionar los inconvenientes que hubieran acaecido debido a la figuración de su personalidad en una sociedad determinada. En el caso de Donoso esta operación es nula en todos sus textos narrativos, ya que ellos, más volcados hacia el lado de la ficción, no buscan una autofiguración, si bien a veces reconocen los efectos jurídicos y morales que generan.

En última instancia, los textos de José Donoso que comportan la presencia de autobiografemas (sean estos ensayos, cronologías, autoficciones, novelas autobiográficas o poemas) quedan inscritos en la órbita de lo que Leonor Arfuch ha denominado “*espacio biográfico*” y que incluye una amplia gama de escritos diversos:

(...) biografías, autorizadas o no, autobiografías, memorias, testimonios, historias de vida, diarios íntimos, -y. mejor aún, secretos-, correspondencias, cuadernos de notas, de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, video y teatro autobiográficos, el llamado *reality painting*, los innúmeros registros biográficos de la entrevista mediática, conversaciones, retratos, perfiles, anecdóticos, indiscreciones, confesiones propias y ajenas, viejas y nuevas variantes del show –*talk show, reality show*– la video política, los relatos de vida de las ciencias sociales y las nuevas acentuaciones de la investigación y la escritura académicas. (Arfuch, 2007: 51).

Esta clasificación posee el mérito de englobar en una sola casilla una serie de escritos que anteriormente iban por senderos distintos, recalcando que todos ellos

comparten una propiedad en común que los hace ser partícipes en parte de un mismo ámbito, aunque en otros aspectos se diferencien notablemente.

Dice Weintraub, en su artículo “Autobiografía y conciencia histórica”, que para aquellos que consideren que el hombre posee una única naturaleza uniforme la autobiografía tendrá una función limitada como concepción del yo; pero si consideramos una visión “proteica” del hombre, el cual puede adoptar múltiples y variadas formas de ser, entonces la autobiografía se convierte en la historia de las cambiantes concepciones del yo del hombre; destacando además que la historia de las concepciones del yo puede funcionar como “barómetro” de las diferentes configuraciones de la cultura. Lo que hace Donoso es acercarse al segundo de los modelos propuestos por Weintraub, ya que su concepción de la identidad, y por tanto de la autobiografía, justifica la imposibilidad de fijarlas completamente. Para Donoso no hay una identidad, hay el uso de máscaras que ayudan al sujeto a vivir en sociedad (es lo que hacía Humberto en OPN disfrazándose de cartonpiedra para encontrarse con la Iris), nunca pudiendo develar un sustrato, porque debajo de la máscara sólo hay otra máscara, y así al infinito. De lo expuesto queda claro que no existe un único modelo de autobiografía porque es justamente la identidad del sujeto autobiográfico la que va cambiando y hace que el género vaya cambiando también; del mismo modo, la autobiografía se convierte en un dato certero para conocer las múltiples configuraciones culturales de una sociedad y época dadas, pensando esto desde un punto de vista que privilegia el conocimiento de las diversas identidades culturales como forma de medir a partir de los actores una cultura determinada. Hoy el gran consenso crítico es considerar a la autobiografía como un género que pone en el centro del debate la problemática concepción del sujeto, y esto no hace más que repetir la idea de Gusdorf de que la autobiografía no existió siempre ni en todas las culturas; es un fenómeno privativo de Occidente y sólo se manifiesta cuando el Cristianismo se consolida frente a la antigüedad clásica, destacando los destinos individuales como relevantes por más insignificantes que aparenten ser (Gusdorf, 1991:11). La consideración de la importancia de la autobiografía en el momento crítico actual no hace sino ahondar en una reflexividad que se ha hecho crónica con el llamado descentramiento del sujeto occidental, y por esto la autobiografía vendría a ser la forma de constatar dicho proceso. Pero es cierto también que en el pensamiento de Gusdorf no se preveía una concepción de la identidad del sujeto desde una óptica “proteica” (como decía Weintraub) o en falta, como supone Donoso. Hasta

Paul John Eakin, cuando habla de identidad en la autobiografía, y lo hace claramente vinculándola con el lenguaje, tiene en mente una concepción de la misma uniforme y nunca sospecha de una posible ausencia o fragmentación de la misma, sosteniendo por el contrario que el acto autobiográfico como el mismo texto que produce sería una metáfora del yo y una extensión de fases anteriores de la formación de la identidad (Eakin, 1991:91), pero nunca se atreve a visualizar una fisura en el concepto de identidad, el cual podría llevar, sin que esto signifique una ausencia de orgullo, a un juego con múltiples identidades que nunca se funden en una sola, como es el caso de José Donoso.

No se da en José Donoso el caso de una mentira sobre sí mismo, como definía Friedrich Schlegel la autobiografía en 1800, considerando él a los autobiógrafos como:

“enfermos mentales, siempre presos de su Yo” con “egocentrismo inveterado de artista aventurero”, o “historiadores natos”, o “mujeres que coqueteaban con al posterioridad” o “espíritus meticulosos que querían antes de morir poner en orden la menor partícula, y no se sentían autorizados a dejar este mundo, sin publicaciones, que deberían ser tomadas por los lectores como simples justificaciones sin más” (citado por Amícola, 2007:18).

Estos son los que escriben autobiografías mintiendo sobre sí mismos: los “autopseustas”. En este tipo de consideraciones podemos ver el prejuicio hacia quienes –y hay que pensar que Schlegel decía esto de autores tan emblemáticos y clásicos como Rousseau, Cellini, Vico– las escriben, simplemente por el hecho de asumir una identidad específica. ¿Qué pensar entonces, qué diría Schlegel sobre los textos de José Donoso rehusados a concebir una identidad uniforme– y no sólo en sus pretendidos escritos con autobiografemas – ostentando un juego de múltiples identidades? Claro que podrá argüirse que el juicio del alemán es de hace 200 años; pero es adecuado para calibrar el cambio, el desbalance acaecido en el mundo occidental respecto de la figura del sujeto, y más concretamente del autobiógrafo. Sería apropiado –y materia de otro trabajo– la investigación sobre la incidencia de los diversos discursos sociales sobre la identidad de José Donoso. Sería interesante el análisis desde la óptica de Foucault y su teoría de las “tecnologías del yo” como mecanismos que permiten algún grado de

realización del sujeto en medio de la sujeción a los discursos, y que posibilitarían una lectura distinta de algunas autobiografías (Ramírez Franco, 2005:28).

El jardín de al lado, como *novela del yo* que es, novela autobiográfica, reafirma su carácter novelesco desde el momento que opera una metalepsis de narrador protagonista y nos deja con la sensación de haber sido engañados en nuestra lectura por largo tiempo. Lo que parecía la confesión de un yo angustiado pasa a ser una novela (totalmente del lado de la ficción) que sin destruir los andamiajes de la historia actualiza los del relato⁴⁹ y por tanto se presenta como una producción literaria de enorme complejidad; al proponer una nueva disposición de los sucesos narrados que conforman la historia (*relato*) y que nos obligan a releer la narración teniendo en cuenta ahora que todo fue un relato dentro de otro relato (metadiégesis), comprendemos que la misma ha cambiado porque ya no se trata de la narración de unos sucesos que creíamos con un orden particular determinado, sino que la comprensión de la novela exige una reordenación de los acontecimientos debido a la revelación del verdadero narrador y esto es lo que posibilita el desenlace.

49 Véase la oposición historia/relato que utiliza Genette en *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 13, que aquí sigo. La misma se corresponde con argumento/trama en otros estudios teóricos.

CONCLUSIÓN

La presencia decisiva, reveladora, de Gloria hacia el final del relato imprime una cuota de protagonismo a la novela dentro del ámbito de la ficción hispanoamericana, donde confluyen narraciones predecesoras que marcaron el rumbo al desestabilizar la imagen propia del narrador del realismo, y a la vez desestabilizar la novela del yo que no conocía hasta la fecha un ejemplo de desestructuración genérica tan importante. Pero en *El jardín de al lado* sucumben los niveles narrativos al cambiar el narrador y revelarse el verdadero relato *primario* subordinante. Ahora es el relato de Gloria el marco desde el cual leer el relato inserto de Julio (novela de Gloria), pero se destaca la temática adoptada en este relato *secundario* que el relato marco nunca viene a desestabilizar, sólo a corregir y modificar levemente. De lo contrario, sucumbiría la totalidad de la narración; no es esto lo deseado. *El jardín de al lado* hereda los progresos de las tendencias formalistas pero los complejiza al involucrarlos con un género referencial como lo es la novela autobiográfica, da un giro de tuerca más al formalismo, a la vez superando con esto el realismo aparente, pero continuando y respetando también algunos de los principios clásicos de la narrativa decimonónica. Desarrolla asimismo una ruta de escape a ciertos temas recurrentes de la novelística del siglo XIX, proponiendo una teorización de la identidad como algo que se halla en ausencia, como el vacío de huellas del sujeto privado, el cual no deja ningún vestigio desde el cual sea posible su reconstrucción. Todo esto hace que la novela ande por caminos dispares:

mientras supera algunos principios constructivos literarios ahonda en otros, pero siempre manteniendo la complejidad y la ambigüedad como sello distintivo.

Ya en la inversión del relato bíblico Donoso postula lo que va a acontecer en *El jardín*: van a ser la mujer y los jóvenes, quienes el escritor Julio verá como posibles intrusos y escrutadores de sus “señas de identidad”: – Bijou seduciéndolo y causándole repulsión al mismo tiempo; Patrick viviendo una vida ajena totalmente diferente a la de la generación de sus padres; Monclús que no entiende de escrituras que refieran a las vivencias de un individuo singular en el exilio; Gloria, quien desde un segundo plano narrativo pasa al protagónico y el mismo Julio quien ni siquiera entre los clochards de Marruecos halla la paz deseada.

Ni siquiera en el exilio está cómodo el individuo donosiano, porque las máscaras que este usa para protegerse del mundo exterior acaban enseñando una faceta confundible con una identidad inexistente. Entonces se trata de despojarse, desnudarse, abandonar la propia cultura y aspectos del ser, “ir al desierto de los eremitas”; cabe la interrogante si una vez hecho esto (cosa que Julio no logra) se pudiera oír la propia y auténtica voz del individuo lejos de la ciudad y la aldea. Con esto se relaciona una vivencia auténtica de José Donoso, quien se desnudó en sus diarios privados como una persona con un sentimiento de inseguridad evidentemente relacionado con su sexualidad ambigua, metaforizado quizás en la ambigua flora y fauna del jardín que Julio contempla y en la ambigua apariencia de la muchacha de la melena de oro. Esto provocó un sentimiento de autoexilio del mundo burgués, pero también una autoexclusión del mundo cotidiano, a la vez que una contradicción en sus propósitos como escritor que escribía sólo para los burgueses que lo pudieran entender, como él declaró alguna vez. Se evidencia así una continuidad narrativa en su novelística, la cual retoma procedimientos y principios en *El jardín* que ya se apreciaban desde el final de *Coronación*, y más concretamente desde *El lugar sin límites*.

El fracasado escritor chileno de la dictadura de Pinochet está doblemente herido por la no aceptación de su novela –documento (francamente en desuso) y el protagonismo de la mujer de al lado y su novela de tono menor (más acorde con los tiempos que vivimos). De esto se desprende que las industrias culturales en el momento presente se hallan más interesadas por este último modelo de literatura de tono menor que por el que propone Julio, demostrando ellas también una desmemoria política y un manejo del mercado artístico que se concentra en transmitir estos modelos podmodernos a las jóvenes generaciones. Los gamberros imponen su propia dictadura de la no

involucración y desmemoria políticas; todos los signos posmodernos evidencian una repulsión de Julio porque ponen en juego una serie de mitologías muy distintas a las él acepta para su vida, y sobre todo porque no ha podido capturar, aunque pretende hacerlo al modo del realismo decimonónico, la belleza de los jóvenes retozando gozosamente en el jardín de al lado.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS

a) Principal:

DONOSO, José. *El jardín de al lado*. Santiago, Alfaguara, 1996.

b) Secundario:

AYALA, Francisco. “El jardín de las delicias”; en: *Narrativa completa*. Madrid, Alianza, 1993, pp. 1033-1194.

DONOSO, José. *Casa de campo*. Barcelona, Seix-Barral. 1983.

----- . *Donde van a morir los elefantes*. Bs. As. Alfaguara, 1995.

----- *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago, Alfaguara, 1996.

----- . *Historia personal del boom*. Madrid, Alfaguara, 1999.

BIOGRAFÍAS

DONOSO, Pilar. *Correr el tupido velo*. Madrid, Alfaguara, 2010.

EDWARDS, Esther. *José Donoso: voces de la memoria*. Santiago, Sudamericana, 1997.

ESTUDIOS TEÓRICOS

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración*. Bs. As. Beatriz Viterbo Editora, 2007.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As., FCE, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Versión, introducción y notas del Dr. Juan David García Bacca. México, UNAM, 1946.

BAUMAN, Zygmunt. “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”; en: Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Bs. As., Amorrortu, 2011, pp. 40-68.

BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1998.

BRUSS, Elizabeth. “Actos literarios”; en *Suplementos Anthropos* N° 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Traducción de Ángel Loureiro. Barcelona, Diciembre 1991, pp. 62-79.

CABALLÉ, Ana. “Figuras de la autobiografía”; en: *Revista de Occidente*. N° 74-75. Madrid, Julio-Agosto, 1987, pp. 103-119.

CESERANI, Remo. *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona, Crítica, 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2006.

DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”; en: *Suplementos Anthropos* N° 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Traducción de Ángel Loureiro. Barcelona, Diciembre 1991, pp. 113-118.

EAKIN, Paul Jhon. “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”; en: *Suplementos Anthropos* N° 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Traducción de Ángel Loureiro. Barcelona, Diciembre 1991, pp. 79-93.

FREUD, Sigmund. “La identificación”; en: Sigmund Freud. *Obras completas*. Vol. XVIII. *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras*. (1920-1922). Bs. As., Amorrortu, 1992, pp. 99-104.

GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 1998.

----- *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Bs. As, FCE, 2004.

GUSDORF, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”, en: *Suplementos Anthropos* N° 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Traducción de Ángel Loureiro. Barcelona, Diciembre 1991, pp. 9-18.

HALL, Stuart. "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?"; en: Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Bs. As. , Amorrortu, 2011, pp. 13-39.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y Poética*. Madrid, Cátedra, 1988

----- "Sobre el realismo artístico"; en: Tzvetan Todorov (compilador). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Bs. As, Siglo XXI, 2008, pp. 99-109.

KRISTEVA, Julia. "La productividad llamada texto"; en: AA.VV. *Lo verosímil*. Bs. As., Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

LÁZARO CARRETER, Fernando. "El realismo como concepto crítico-literario"; en: *Estudios de poética. (La obra en sí)*. Madrid, Taurus, 1979, pp. 121-142.

LEJEUNE, Philippe. "El pacto autobiográfico"; en: *Suplementos Anthropos* N° 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Traducción de Ángel Loureiro. Barcelona, Diciembre 1991, pp.47-61.

----- *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. París, Seuil, 1980.

LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Akal, 2011.

NIETZSCHE, Federico. "La voluntad de dominio. Ensayo de una transmutación de todos los valores"; en *Obras completas de Federico Nietzsche. Vol. IX*. Buenos Aires, Aguilar, 1951.

PIMENTEL, Luz Aurora. "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales"; en: *Revista de Literatura Comparada Poligrafías* , N° IV, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, pp. 205-215.

POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis, 1993.

SANABRIA, Carolina. "El voyeur en la literatura del siglo XX"; en: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. XXXIII. N° 1. 2007, pp. 45-60.

RAMÍREZ FRANCO, Elver Sergio. *El negocio de la memoria: escritura y sujeto autobiográfico en la literatura de lengua española (1970-2005)*. (Tesis Doctoral). Pittsburgh, University of Piitsburgh, 2005.

REAL DE AZÚA, Carlos. *El patriciado uruguayo*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1981.

SANABRIA, Carolina. "El voyeur en la literatura del siglo XX"; en: *Revista de Filología, Lingüística y Literatura*. Vol. XXXIII. N°1, Universidad de Costa Rica, 2007.

SCHÖCH, Christof. "La ecfrafrasis como descripciones de lugares: desde la antigüedad hasta el romanticismo inglés"; en: *Acta Revue Des Parutions. Fabula*. Vol. 8, N° 6,

noviembre-diciembre 2007. URL: <http://www.fabula.org/lodel/acta/document3691.php>. [consultado el 20 de septiembre de 2013].

SHAW, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid, Cátedra, 1999.

TODOROV Tzvetan y DUCROT Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1998.

WEINTRAUB, Karl. “Autobiografía y conciencia histórica”; en: *Suplementos Anthropos* N° 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Traducción de Ángel Loureiro. Barcelona, Diciembre 1991, pp. 18-33.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista*. México, FCE, 2000.

ESTUDIOS CRÍTICOS

ACHUGAR, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.

BACARISSE, Pamela. “España en El jardín de al lado de José Donoso”; en: *Revista Anthropos* N° 184-185. Barcelona, Mayo-Agosto, 1999, pp. 117-125.

BORINSKY, Alicia. “Repeticiones y máscaras: El obsceno pájaro de la noche”; en: AA.VV. *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo IV. *Actualidades fundacionales*. Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 219-231.

CERDA, Carlos. *Donoso sin límites*. Santiago, LOM, 1997.

CORNEJO POLAR et al. *Donoso. La destrucción de un mundo*. Bs. As, Fernando García Cambeiro, 1975 [a].

----- “José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana”; en: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 17*. (1-2) Budapest, 1975 [b], pp. 215-226.

CORTÁZAR, Julio. “América Latina: exilio y literatura”; en: AA.VV. *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo IV. *Actualidades fundacionales*. Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 639-645.

DEJONG, Nadine. “El boom: entre ensayo y ficción”; en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Vol. 65. N° 255-256. Bs. As. , 2000, pp. 29-56.

GUERRA- CUNNINGHAM, Lucía. “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”; en: AA.VV. *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo IV. *Actualidades fundacionales*. Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 662-675.

GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. “La novela familiar de José Donoso”; en: *Revista Anthropos*. N° 184-185. Barcelona, Mayo-Agosto 1999, pp. 77-82.

JOSET, Jacques. “La estrategia autobiográfica en *Historia personal del ‘boom’*”; en: M.A. Garrido Gallardo. *La moderna crítica literaria hispánica*. Madrid, Mapfre, 1996, pp. 163-170.

KRISTAL, Efraín. “Donoso y el discreto encanto de la ternura”; en: *Revista Anthropos*. N° 184-185. Barcelona, Mayo-Agosto 1999, pp. 163-168.

LÓPEZ, Amadeo. “Búsqueda del padre, lugar del reconocimiento, en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”; en: *Revista Anthropos*. N° 184-185. Barcelona, Mayo-Agosto, 1999, pp. 91-98.

OSTROV, Andrea. “Representación, identidad, diferencia. (Lectura de el jardín de al lado de José Donoso)”; en: *Revista Anthropos* N° 184-185. Barcelona, Mayo-Agosto 1999, pp. 114-117.

POPE, Randolph D. “La elusiva autobiografía de José Donoso”; en: *Revista Anthropos* N° 184-185. Barcelona, Mayo-Agosto, 1999, pp. 73-76.

RAMA, Ángel. “Las últimas novelas de Donoso: las metamorfosis del exilio latinoamericano”; en: Rama, Ángel. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo, Arca, 1998, pp. 175-182.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “José Donoso: la novela como happening: una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre *El obsceno pájaro de la noche*”; en: *Revista Iberoamericana*. V. 37, N° 76-77, Pittsburgh, julio-diciembre 1971.

RUFFINELLI, Jorge. “La explosión del realismo”; en: AA.VV. *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo III. *Vanguardias y tomas de posesión*. Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1997, pp. 763-773.

WACQUEZ, Mauricio. “Donoso 1980: la vuelta a la realidad”; en: *Revista Anthropos* N° 184-185. Barcelona, Mayo-Agosto, 1999, pp. 67-72.

ZANETTI, Susana. “La memoria imaginaria”; en: *Cuadernos hispanoamericanos*. N° 667, Madrid, Enero 2006, pp. 15-22.

ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE ARTE

BOSING, Walter. *El Bosco. La obra completa-Pintura*. Köln, Taschen, 2010.

GOMBRICH, E.H. *La historia del arte*. China, Phaidon, 2010.

NÉRET, Gilles. *Klimt*. Köln, Taschen, 2011.