EL JARDIN DE AL LADO: LA ESCRITURA Y EL FRACASO DEL EXITO

POR

OSCAR MONTERO

Princeton University

Al final de la *Historia personal del «boom»*, Donoso escribe:

Me siento tan unido a la aventura de la internacionalización de la novela de los años sesenta, que al describir mi testimonio sobre ella me he encontrado escribiendo, a ratos, trozos de mi autobiografía¹.

Más que una aclaración de su punto de vista, ese comentario final revela el deseo de definir una historia personal en términos de un discurso colectivo tal vez más duradero que el de la pequeña historia; representa la duda frente a la permanencia de la labor personal y el deseo de una participación en un grupo, en una «aventura» creadora colectiva que justifique el esfuerzo individual. La *Historia personal* se construye a base de comentarios sobre la narrativa del siglo xx, la narrativa hispanoamericana de los años sesenta en particular, a base de anécdotas sobre la gente del gran mundo de esa década: escritores, cineastas, artistas. Como escritura, la fiesta movible de hombres y mujeres famosos o cercanos a la fama ha soportado mal los años, como patéticas descoloridas fotos familiares en papel malo. Pero esas anécdotas y los comentarios críticos sobre los autores de ayer y de anteayer cumplen una función que nada tiene que ver ni con la nostalgia ni con la opinión literaria. La *Historia* es el relato de un deseo, la construcción de un paradigma de la narrativa contemporánea y la entrada en esa precaria cofradía, trayectoria llena de titubeos, de dudas, de vueltas, de una ironía insegura, implacable consigo misma.

Dos modelos de la producción literaria circulan por las «notas» de

¹ (Barcelona: Editorial Anagrama, 1972), p. 125. Las citas subsiguientes se harán en el texto por número de página entre paréntesis.

Donoso: uno, filial, se refiere a la relación del escritor con sus «padres literarios»; el otro, fraternal, se refiere a la relación con los escritores de su «generación». En fin de cuentas, Donoso aparece como el primo lejano llegado tarde a la reunión familiar, pero privilegiado por la automarginación que él mismo define. La última novela de Donoso, *El jardín de al lado*, es la historia del fracaso de un escritor también marginado, versión ficcionalizada del Donoso que después de la publicación de *Coronación* «debía vender mis setecientos ejemplares por mi cuenta y en privado» (p. 33), versión de un Donoso que jamás hubiera publicado *El obsceno pájaro de la noche*. No me interesa leer *El jardín* como una novela en clave buscando en la *Historia* o en otros documentos paralelos biográficos a los seres de papel del relato. Pero se trata de dos trabajos, uno comentario de un momento vivido, el otro ficción narrativa, sobre puntos comunes. La lectura de un texto orienta la del otro y su contrapunto contribuye al estudio de un aspecto de la práctica literaria contemporánea que no se termina de estudiar: la relación del escritor a la sociedad, su posición frente al reconocimiento o desprecio que ésta pueda otorgarle según el valor que se le ofrezca a sus textos.

La *Historia personal* establece un paradigma de «una docena de novelas» de los años sesenta, y a partir del apostólico número se pregunta: «¿Cuál es el santo y seña político y estético de 'esa masonería impenetrable y orgullosa'» (pp. 13-14)². Aceptación/rechazo, envidia/compañerismo, alabanza mutua/crítica cruel: contrastes sobre los cuales Donoso arma el cenáculo al que al parecer quiere pertenecer. Es un mundo fastuoso digno de una fantasía de Burroughs, una fiesta movible de seres escogidos por haber sacado una o dos o tres obras en Barral; los acechan «los envidiosos y fracasados, algún profesor que quiso ser novelista y no le resultó, algún burócrata podrido en su empleo internacional» (p. 15), todos los que quieren entrar en la fiesta y no pueden. Frente a ese marco de un *boom* calificado una y otra vez de «hipotético», el yo donosiano se ubica en un espacio aparte de labor intensa y solitaria: «frenéticamente trataba de terminar *El obsceno pájaro de la noche*» (p. 16). Donoso afirma que no es crítico y dice poco sobre ese texto, salvo que le costó mucho trabajo terminarlo, sugiriendo a la vez

² Donoso cita más de una docena de obras entre sus lecturas, no todas novelas y no todas de los sesenta: *Los pasos perdidos*, *La muerte de Artemio Cruz*, *La región más transparente*, *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde*, *Conversación en la catedral*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Pedro Páramo*, *El llano en llamas*, *Los premios* y «los cuentos de Cortázar», «y todo lo que hasta entonces había publicado Borges» (pp. 13, 78, 94).

que salió demasiado tarde, después de la admirada docena. En el resto de la *Historia* se define la figura del escritor chileno, alienado de los textos realista/regionalistas que le precedieron, esforzándose por entrar entre «los nuestros», tratando de penetrar en el mercado literario internacional.

Según la *Historia*, el incidente que mejor caracteriza la generación a la cual Donoso quiere acercarse es «aquella aparatosa fiesta en casa de Carlos Fuentes en 1965» (p. 114), cinco años antes de la publicación de «mi novela grande», incluso antes de *El lugar sin límites*, calificada por el autor de episódica, obrita hecha rápidamente para pagar una deuda con una editora. En la fiesta de Fuentes, frente a los bailes folklóricos de «los Vargas Llosa», «los García Márquez», como si los escritores vinieran en pares, el escritor chileno evoca el poeta de *El rey burgués*, deslumbrado y alejado, puesto en su sitio por el poder sordo al valor de su palabra. Como en el cuento de Darío, la posición del escritor frente al festín es ambigua. Por un lado parece admirar todo lo que ve, todo un mundo contemporáneo de lo actual *chic*; por otra parte, al presentar otros escritores en una especie de *happening* de los sesenta, los humaniza y los fija en un momento cuyos valores de actualidad y pertinencia se han borrado con el tiempo, cuya importancia es relativa a los textos de esos autores y a los valores tal vez menos veleidosos que ahí se reproducen.

Al alegar que no es crítico literario, Donoso parece restarle valor a su propia labor de escritor. Falsa modestia o genuina ansiedad, no importa. El escritor reconoce que lo que necesita es una buena editora que saque sus obras en buen papel y con buenas portadas:

La Biblioteca Breve de Seix Barral, con su audaz fotografía brillante y contemporánea en la portada, era la envidia de los que teníamos que soportar la falta total de estilo y la defectuosa presentación de gran parte de los libros hispanoamericana [*sic*] (p. 81).

La actitud de Donoso frente a los mecanismos de la difusión literaria forman parte de la definición del valor de un texto en la sociedad actual. El escritor en *El jardín de al lado* lleva a una polarización extrema la ambigüedad ya implícita en la *Historia*. Quiere que los mecanismos del mercado literario funcionen para difundir su obra, su palabra y su verdad, pero los menosprecia cuando los ve al servicio de los otros. *El jardín* convierte en ficción esa posición ambigua a partir de la cual se define el valor de un tipo de literatura contemporánea. Se trata, en cierto modo, de una versión novelesca de la *Historia personal*, una nueva ver-

sión de los hechos en la cual el fracaso del escritor, Julio Méndez, cuyos valores literarios recuerdan los del Donoso de la *Historia*, corresponde implícitamente al éxito de Donoso según otro modelo del quehacer literario.

En la *Historia*, el boom acaba por desintegrarse en un catálogo irrisorio de booms: *petit-boom*, *proto boom*, *boom-junior*, *sub-boom*. La repetición de la palabra, que tanto circuló por las aulas universitarias, anula su significado y con él toda idea de participación en la generación fraternal de «jóvenes» frente a viejos, del escritor *establishment* frente al escritor *fuori serie* (p. 29). Más que historia, la *Historia* es el epitafio de la idea de generaciones que tanto ha servido y tanto ha confundido la lectura del fenómeno literario. Casi diez años después de la publicación de la *Historia*, *El jardín de al lado* vuelve sobre el mismo territorio y con la distancia y la autosuficiencia que son en sí emblemas del éxito, afirma el valor de la narrativa donosiana.

En la *Historia*, Donoso escribe: «Ciertamente, una de las experiencias más emocionantes que puede proporcionar una obra de arte es que *encarne* lo contemporáneo, no que lo *formule*» (p. 111). En su trayectoria hacia un deseado cosmopolitismo de las letras, Donoso pretende alejarse del discurso regionalista: lo «sencillo» chileno y estimulado por la lectura de *Los pasos perdidos* o *La región más transparente* se propone crear una narrativa lejos de «un criterio mimético y regional» (p. 24). En *El jardín de al lado*, Julio Méndez, el escritor que narra casi todo el relato, cree que la novela debe incluir y a la vez superar los lenguajes que componen la cultura en la que quiere hacer su marca. Julio reconoce el valor de un discurso personal atado al pasado familiar y a sus raíces en el metafórico suelo chileno; reconoce el valor de un lenguaje que al menos registre la pérdida de ese reino irrecuperable. Al mismo tiempo comprende las limitaciones del solipsismo mnemónico; quiere hacer un discurso que responda al momento político de la sociedad en que vive: la época después de la caída de Allende y la represión y el exilio que siguieron, suceso que ha vivido y que vive intensamente el propio escritor. La novela que Julio quiere hacer sería el lenguaje privilegiado que resolvería ambigüedades estéticas y políticas, entregando al buen lector no sólo la verdad histórica, sino la presencia de un valor que Julio considera fuera de la historia y que califica de belleza, deseo o placer, y que es, en fin, el valor de la escritura misma. La novela establecería un diálogo eficaz, privilegiado porque se inscribiría en la historia y a la vez la trascendería como discurso.

Julio acaba por escribir su novela, pero fracasa porque sólo encuentra un buen lector en Gloria, su esposa. No sólo es rechazado por la

editora catalana que lee la obra, sino por un lector joven llamado Bijou, que representa el mundo contemporáneo con el cual la novela pretende dialogar. El relato del fracaso de Julio plantea de nuevo la cuestión del papel de la narrativa y de la lectura/crítica en la sociedad. Pone en tela de juicio los valores de la narrativa que se considere síntesis privilegiada de una dialéctica histórica, pero en fin de cuentas no rechaza esa estructura, sino que la rescata. Rechazarla tal vez sería rechazar la literatura, o al menos la ficción narrativa que practica Donoso y que, aunque sea por la mano izquierda, no deja de afirmar.

El relato de *El jardín* sigue una línea cronológica interrumpida por *flashbacks* al pasado chileno del narrador. Julio cuenta los pormenores cotidianos de su vida de escritor refiriéndose a su propia biografía literaria y a la de otros escritores contemporáneos suyos. Se autocalifica escritor de segunda o tercera categoría, con uno que otro cuento en una antología escolar, una que otra crítica favorable. Con su esposa, Gloria, mujer enterada, diletante, pero carente de un deseo que oriente su vida, comparte el penoso pero llevadero exilio en el estrepitoso balneario de Sitges, al sur de Barcelona, cercana sede del panteón literario en el cual Julio quiere entrar. En el verano, Sitges acoge una retahíla de gente que compone un mundillo moderno de tipos *latin lover* de pelo y cadena en pecho, alemanas ricas, pudientes, a veces apetitosas, drogadictos norteamericanos, *gays* que no pudieron ir a Ibiza y refugiados hispanoamericanos de todas las pintas, desarraigados todos en la España posfranquista del destape y el desquite, donde llega y se transforma en curioso eco todo lo que ocurre en Londres o en Nueva York. Un amigo rico de Julio, el pintor chileno Pancho Salvatierra, le propone al matrimonio que pase el verano cuidándole el piso, el perro y el gato en Madrid, para que así, *far from the madding crowd*, Julio pueda terminar su novela, interminable proyecto del que padece.

Ya una versión de la novela ha sido rechazada por Nuria Monclús, editora catalana con uñas Joan Crawford y ademanes de insecto predador, versión casi expresionista de la Carmen Balcells de la *Historia*. Durante los últimos días que pasan en Sitges, Gloria y Julio van a una fiesta de unos amigos, donde se encuentran con el ridículo pintor de protesta chileno Adriaola, contrapunto de Salvatierra, el pintor más bien esteticista, dueño del piso de Madrid; también aparece en la fiesta el chico Bijou, figura clave que atraviesa el relato como deseada sombra dantesca. Hartos de Sitges, la pareja albeana hace el traslado al lujoso piso ubicado en un bucólico barrio madrileño, justo al lado del palacete de un noble, cuyo impecable jardín el desquiciado escritor contempla por la ventana. No sólo contempla el jardín, sino la familia del ausente

duque, su hijo, sus nietos y en particular la nuera austríaca, ejemplar dorado de una belleza nórdica, que deslumbra al chileno. Julio y Gloria se dan tragos y toman valium, a veces hacen el amor, pelean con frecuencia, se comen con algo de culpa puritana las conservas del pintor. Siempre ausente del relato, aunque presente en el discurso de la pareja, su único hijo, Pato/Patrick, se ha alejado tanto de todo lo chileno que no quiere ver a los padres ni en pintura y anda por Marrakesch haciendo vida de *hippy* actualizado. Emisario, casi doble del hijo ausente, Bijou, hijo de unos amigos chilenos de Julio y Gloria, criado en París, reaparece en Madrid; el chico se convierte en portavoz de un mundo desarraigado, de nuevos valores, dentro del cual se siente muy bien, sin las ansiedades existenciales, sin la nostalgia de la pareja exiliada. Completan el cuadro madrileño la uruguaya Katy, amiga de Gloria, *hippy* cuarentona con nietos en París, y los argentinos Carlos Minelbaum y su esposa Ana María, prima de Katy. Carlos es la figura tutelar de los Méndez, su psicólogo y su mejor amigo. Con su esposa forma la pareja «normal», que desde Sitges sugiere la unión armoniosa frente al progresivo derrumbe de la relación Julio/Gloria.

La novela de Julio no avanza y éste se va perdiendo en la contemplación del jardín de al lado, lugar más que ameno, que se llega a confundir con el jardín de la casa patriarcal, o más bien matriarcal, en Chile, viejo caserón donosiano apenas evocado, pero fuerte signo de toda una vida pasada, triste repositorio de recuerdos donde murió el padre de Julio y donde ahora agoniza la madre, despojo en el régimen Pinochet de tiempos mejores. El rechazo de la novela por la editora, la difícil situación económica del matrimonio, la frustración de su propia escritura y la combinación alcohol/valium llevan a Gloria a una crisis vital, clímax de la novela, donde la mujer pasa de la deshumanización total, el desplome físico, la falta del habla, a una lenta recuperación penosamente alcanzada. Por otra parte, Julio lleva a cabo otra crisis no menos radical. Para ocultarle a Gloria el rechazo de su novelón, que sólo ella supo leer, le roba un cuadro al amigo pintor y con el dinero se va con Gloria a Tánger, bajada a los infiernos en busca del hijo, odisea bufa que acaba con la simbólica autodestrucción de Julio en los recovecos de la ciudad. De vuelta a España, arreglado el asunto del cuadro robado con el amigo pintor, Julio deja de ser el narrador del fracaso, y es Gloria, transformada, la que narra, desmintiendo desde el comienzo lo narrado por el marido, amarrando los cabos sueltos de un relato que siempre le perteneció.

Julio quiere hacer algo en el «tono mayor de la gran novela de hoy», una nueva *Rayuela*, pero sólo ha logrado el «respeto local por mis dos

novelas y mi libro de relatos»³. La crítica califica ese respeto con «distintas versiones del mismo comentario: 'Su mundo es demasiado doméstico y personal, carente de esa ambición totalizadora que caracteriza a la gran novela latinoamericana contemporánea'» (p. 35). Julio se frustra frente a lo que ve como una condena al «tono menor». Sin embargo, lo doméstico y lo personal en el recuerdo de su vida chilena lo persiguen y entran en el relato cargados de culpa y de un resentimiento que marcan todo lo que hace el escritor. Reconoce que con su amigo Pancho comparte el recuerdo de la juventud, los problemas de familia, «la vejez de sus pobres padres, personajes que sólo nosotros conocíamos» (p. 23). Julio mantiene contacto con su hermano en Chile, que cuida de la madre moribunda. La madre, que al fin muere sin ver a Julio, y el padre muerto se convierten en cifras de todo un mundo pasado. El jardín del duque, que Julio contempla por la ventana del piso de Madrid, se transforma en un espacio privilegiado, linterna mágica, donde observa el pasado suspendido en el tiempo del relato. El jardín del duque se confunde con el jardín de la casa de los padres, «la casa de la calle de Roma», donde muere la madre, lugar que se asocia a la historia del país, de la nación de la cual el escritor exiliado no puede separarse. Por medio de la imagen del jardín se introduce la voz del padre muerto, que habla de «ese Congreso en que tantos años representé como diputado por una región en que están las raíces de nuestra familia, y encarné un civilizado, aunque tal vez injusto liberalismo que por lo menos era ilustrado» (p. 72). Julio interrumpe la voz del padre y sigue: «Mi madre, en cambio, está agonizando en un mundo que algún siniestro cortocircuito del inconsciente no le permite aceptar como intacto» (p. 72). El padre muerto representó un liberalismo cuyo fracaso y derrota culminan en el exilio del hijo escritor; la madre muere en un *brave new world*, donde se venderá y se destruirá la casa para implantar un «feo edificio de departamentos con empaque de eternidad» (p. 66). No sólo le toca a Julio rescatar el mundo familiar perdido, sino continuar de algún modo con su labor literaria el liberalismo fracasado del padre. Pero el fin del liberalismo ilustrado marca también el fin del tipo de literatura que Julio habría hecho. El recuerdo del pasado familiar no funciona como escritura; todo lo contamina el resentimiento que Julio siente por su hermano comerciante y la culpa que siente por no haber presenciado la muerte de los padres. Julio aspira a un liberalismo en las letras, ya que no en la política, y pretende justificarlo escribiendo sobre los días que pasó en la

³ *El jardín de al lado* (Barcelona: Seix Barral, 1981), p. 35. Las citas subsiguientes se harán en el texto por número de página entre paréntesis.

cárcel chilena, pero ni él mismo se convence. Su verdadero deseo es la fama, y su posición política se hace a cada paso más ambigua, hasta que se desintegra totalmente. Una vez muerta la madre, Julio se niega a que vendan la casa y con ella todos sus recuerdos de Chile, pero al final hay que venderla, gesto que marca el fin de Julio como escritor.

La historia familiar se asocia a un tipo de discurso que el narrador emplea y a la vez rechaza. Quiere rescatar el pasado que no lo deja y que también lo destruye, ya que no le permite pasar al «tono mayor» que quiere alcanzar. A pesar del valor de sus recuerdos, reconoce que difícilmente pasan a la literatura; más bien admira a su amigo Carlos, que se entrega a la actualidad política, que «reconoce en la nostalgia un quehacer estéril, y se encuentra, en cambio, abierto a lo actual y al porvenir» (p. 76). Se da cuenta de que para la generación joven, entre los cuales desearía encontrar buenos lectores, todo lo que pertenece a Chile, a lo político, a lo familiar, «eran cifras de un código emocionalmente inerte» (p. 52).

Como narrador, Julio no permite que nada entre en el relato sin pasarlo por un segundo o tercer grado, que lo carga todo de un resentimiento que, a fin de cuentas, no lo dejan escribir la otra novela, no la que narra, sino la gran novela que quiere hacer. Si pudiera, Julio haría la recuperación del pasado familiar en un marco histórico, nacional, pero se da cuenta de que semejante discurso no respondería ni a la actualidad política ni literaria; resultaría anacrónico, sonaría falso. Un ciprés que adorna el jardín del duque se convierte en signo del inalcanzable discurso deseado, el discurso de la historia que, como novelista, ya no puede hacer. Lo compara a un triste ciprés que él mismo plantó en el jardín de su padre, «un vegetal que, en su breve historia, nada tuvo en común con la elegancia europea de este signo compacto y negro que contempla la arrogancia de su trazo riguroso en el ojo azul de la piscina» (p. 67). Julio desea precisamente un mundo y un discurso hechos de un «signo compacto y negro», es decir, hechos de un lenguaje arraigado en la historia, firme en su significación, todo lo que carece el signo contemporáneo con el cual el escritor tiene que bregar. Fijado en una «onda» otra que la de su momento, Julio se vuelve al pasado y, sin poder rescatarlo con el lenguaje que tiene a mano, incapaz de crearse otro lenguaje, lo evoca, pero lo roba hasta del patetismo de la nostalgia y lo contamina de su amargura y resentimiento. Su signo no puede ser el «signo compacto y negro» asociado a una tradición europea. Su signo, su discurso resentido y amargado, es el ciprés que plantó en el suelo chileno, el que «creció sin forma, ralo, desharrapado» (p. 67).

Julio no comprende del todo por qué no puede producir un buen

signo, «compacto y negro», de nítido significado. En cambio, comprende bien que no encuentra placer en lo que hace, y reconoce que sin placer no puede trabajar. Le envidia a la mujer el placer que ella siente en su modesto trabajo literario: «Estaba disfrutando», dice Julio al verla preparar un artículo feminista, «algo que yo no podía tolerar porque hacía tanto tiempo que yo no sentía placer con nada, y menos que nada con mi trabajo» (pp. 36-37). No puede fijar el lugar del placer, y su deseo se deshace en falsos arranques, que lo van aniquilando como escritor. Más que el trabajo, lo que ahora es el lujo de un interior, el refinamiento en el comportamiento, la fama del autor triunfante. «Cuando hablo con Pancho», dice, «me siento opulento, exitoso, todo un Scott Fitzgerald vestido de blanco almidonado, libre de la tiranía de mi *super-ego*, la cerveza tibia de mi vaso de cartón convertida en mágico *gin tonic* en vaso de cristal cortado, y hasta joven, y desembarazado de mi discreta panza» (p. 15). Quiere ser otro, no metafóricamente en el despliegue subjetivo que le permitiría la escritura, sino otro en un sentido literal. Aferrado a un *ego* y a un cuerpo anacrónicos, pesados, quiere cambiarlos por algo más delgado, más fino. Su miopía intelectual no le permite ver los trastornos de su desquiciada lógica; el mito del escritor famoso, joven, consagrado en la portada de alguna revista de gran circulación, lo atrae más que la labor literaria.

Julio desea un «signo concreto». Proyectando su deseo de una dualidad terminante, responde en negativos y afirmativos a la serie de preguntas que se hace en los obsesivos monólogos que componen parte de su discurso, monólogos críticos sobre la «novela de hoy». Divide la labor artística de sus contemporáneos en dos bandos: la comprometida, la que tome una posición clara frente a una realidad política, y la que se considera autosuficiente, fuera del juego, fabricada a partir de un sistema de valores independientes. A través de las figuras de dos pintores que Julio conoce se define un modelo del quehacer artístico que después se elabora para incluir más específicamente la actividad literaria. Su amigo Pancho, dueño del piso que ocupan Julio y Gloria durante el verano madrileño, no aparece en el relato, pero se reproduce su voz en una conversación telefónica con Julio. Se dice poco de su obra, fuera de que tiene mucho éxito. Sólo una vez el pintor hace un comentario sobre un cuadro que tiene que hacerle a una aristócrata: «Ese retrato será mi venganza: ya verás la cara que le pinto, igual a su tía la Queen Mary» (p. 19), lo cual sugiere tal vez un goyismo actualizado. Otro cuadro que cuelga entre «dos ventanas simétricas, desnudas» en el piso del pintor, «reproduce los cortinajes blancos de toda la casa, cuadro en que reconozco la maestría para reproducir la engañosa realidad que es don de

Pancho Salvatierra» (p. 67), lo cual sugiere el neorrealismo de los años setenta o el *trompe l'oeil* de *Casa de campo*. La maestría en lo plástico es lo que admira Julio, pero no sabe cómo llevarla a cabo en el plano del lenguaje. Sin embargo, es el piso de Pancho (todo su exquisito decorado, donde se mezclan estilos habilidosamente y donde reina el *confort*) lo que más impresiona al escritor y lo que mejor comunica la personalidad del pintor ausente. Es ahí donde descubre el jardín que lo devuelve al pasado y que lo acerca al lugar de la escritura, el lugar ameno deseado, pero pronto alejado por su empozamiento moral y su falta de amor.

Otro pintor chileno, el Adriazola que aparece en la fiesta en Sitges, es una figura radicalmente opuesta a la de Pancho; representa el arte como compromiso político, lo cual atrae a Julio en un momento hasta que comprueba «el oportunismo transparente de su retórica revolucionaria» (p. 47). Adriazola, exiliado de Chile más por conveniencia que por política, grotesco panzudo en disfraz nacional, hace murales cerca de Sitges con un bando de discípulos internacionales, que imitan sus ideas cortas y su melena larga. El grupo dirigido por el pintor pretende hacer un bien al «pueblo» pintando imágenes y frases de sentido «revolucionario» en un paredón por donde pasa el tráfico turístico. Luego se anula el cuadro para hacer otro, pero se venden entre tanto modelados y litografías sobre todo el proceso. No le es difícil a Julio separarse de semejante protesta de fácil venta, pero le resulta imposible rescatar en su propia labor la intención reformadora degradada en la labor de Adriazola. Es precisamente en el plano de la escritura que Julio quiere incorporar una protesta que no sea oportunista, una protesta justificada por su experiencia en la cárcel chilena después de la caída de Allende. Pero no es por su intención política, sino por razones técnicas, que Nuria Monclús, portavoz de los valores de la literatura de éxito, rechaza la obra de Julio:

Falta una dimensión más amplia, y, sobre todo, la habilidad para proyectar, más que para describir o analizar, tanto situaciones como personajes de manera que se transformen en metáfora, metáfora válida en sí y no por lo que señala afuera de la literatura, no como crónica de sucesos que todo el mundo conoce y condena, y que por otra parte la gente está comenzando a olvidar (p. 29).

A pesar de su furia frente al rechazo de la editora, Julio no puede negar que hasta cierto punto tiene razón; sabe que no basta el relato de su experiencia chilena para hacer literatura, pero su respuesta, en forma de pregunta retórica, revela las limitaciones de su enfoque:

¿Qué quería que hiciera con mi novela? ¿Un guiso de *nouveau roman*, de telquelismo de barrocos adjetivos y una pedantería de citas de autores prestigiosísimos por antiguos y desconocidos, condimentados con la pimienta de un «compromiso social», o un «compromiso político», epidérmico, frívolo, pero que sirviera de anzuelo para los compradores? (p. 29-30).

Julio responde, afirmando de nuevo el valor de su experiencia: «Yo era otra cosa: yo había pasado seis días en un calabozo a raíz del once, donde no me torturaron ni me interrogaron siquiera, y constituye una reserva de dolor que no necesita metáfora para ser válida: basta relatar los hechos» (p. 30).

Julio plantea dos modelos del quehacer literario radicalmente opuestos: uno orientado hacia el compromiso político, el otro centrado en el lenguaje, en el arte como valor independiente de otros lenguajes. Al afirmar su experiencia chilena como punto clave de su escritura, se equivoca, pues hasta él mismo sabe que no «basta relatar los hechos» para hacer una escritura eficaz. Por otra parte, al rechazar el «guiso de *nouveau roman*... condimentado con la pimienta de un 'compromiso social'», rechaza «esa literatura de consumo, hoy tan de moda, que ha encumbrado a falsos dioses como García Márquez, Marcelo Chiriboga y Carlos Fuentes» (p. 13). Julio no da ejemplos de lo que es «un guiso» literario; lo absurdo de su metáfora culinaria y la mención del irrisorio apellidado del apócrifo Chiriboga confirman las limitaciones de su enfoque y sugieren que hay algo de recuperable en la obra de García Márquez y de Fuentes. La presencia de «dioses», aunque sean «falsos», sugiere que hay un parnaso en el cual Julio quiere ocupar un puesto privilegiado. A través del punto de vista limitado del narrador, *El jardín* rechaza el compromiso político y califica el éxito de las obras que han querido superar la disyuntiva arte-ética. Los comentarios de Julio sugieren que hay una escritura que puede afirmar otros valores, que puede ofrecer otra síntesis que la que ha podido ofrecer la obra de los escritores que menciona.

La prueba de la eficacia de una síntesis novelesca sería el éxito en el mercado literario. Según la perspectiva de Julio, el éxito sería la prueba de que su palabra, su verdad, ha sido recibida por un grupo de lectores. Julio sabe que para dialogar con el mundo de los *mass-media* que lo rodea tiene que triunfar en él. No quiere aislarse en el mito de la creación elitista, sino que desea la participación amorosa en el intercambio escritura/lectura. También comprende que el éxito puede viciar, si no anular, el valor del discurso literario consagrando la figura del es-

critor y convirtiendo su trabajo en mero pase a un inocuo estrellato. Julio sólo comprende su deseo a medias y, paradójicamente, lo que añora es el escenario del éxito, el poder y el bienestar del escritor famoso.

La entrada en el reino del éxito significa un encuentro con buenos lectores. La búsqueda del buen lector, emblema de un deseado público, se manifiesta en el relato a través del personaje de Bijou, hermoso joven franco-chileno, hijo de unos amigos de Julio y Gloria y el mejor amigo de Pato, el hijo ausente de los protagonistas. Bijou pertenece a un mundo que Julio apenas comprende, que teme y que a la vez le fascina. Lo califica de amoral, carente de un lenguaje que encarne un sistema de valores definido, preciso, un mundo sin escritura, sin forma. «Belgas, alemanes, franceses», dice de los turistas que vienen a Sitges,

entorpecidos de pasar todo el día tumbados en la arena, al atardecer instalados en terrazas estridentes, sin ver, sin hablar, embutidos dentro de su piel enrojecida brillante de crema Nivea cuya pestilencia corrompía el aire... (p. 12).

En cambio, él se califica de «Puritano receloso del placer» (p. 18). Se siente atraído por el placer que pueda sentir la gente de la playa, pero le repugna su agresiva presencia en las arenas catalanas. De Cacho Moyano, un chulo amigote suyo que organiza la fiesta de la primera parte de la novela, dice Julio «que jamás leía nada» (p. 41), actividad ajena a su papel de amante profesional, a su piel bronceada y sus ademanes desenvueltos. El escritor «puritano» asocia el placer con la ausencia de la letra, y en lugar de acercarse a uno para dejar el otro, o viceversa, no alcanza ni lo uno ni lo otro. La figura de Bijou, que se mueve con soltura en el mundo del placer, de «escrituras» otras que la literatura, confunde más aún la perturbada percepción del escritor. Durante la fiesta en casa de Cacho, el chico, cuyo nombre nadie sabe al principio, se pierde y todos creen que se ha ahogado. Resulta que sólo se ha dormido en un auto después de haber estado nadando, y es Julio el que encuentra «en el asiento trasero al *angelo musicante* durmiendo completamente desnudo, encorvado como un feto, chupándose el pulgar como un bebé» (p. 58). Renacido como una Venus más andrógina que masculina, el chico llega a encarnar una de las versiones de la belleza que circula por el texto. Julio le pega por haberles hecho pasar un mal rato, pero su ira esconde la atracción que siente «por su blanca delicadeza, infantil y casi femenina» (p. 59). Más tarde dice: «hubiera deseado darle dinero con el propósito de que ese chico me quisiera» (p. 77).

Cuando Bijou lleva a Julio a un bar para averiguar dónde se en-

cuentra una cabina telefónica de donde la gente hace llamadas gratis al extranjero, Julio dice: «Entró en 'Tommy's': la clientela preponderantemente homosexual de ese bar, cuya reputación yo conocía, me hizo preferir esperar a Bijou en el umbral» (p. 79). Julio rechaza la homosexualidad como ruta del placer, pero no puede rechazar a Bijou, encarnación de la belleza ambigua que lo atrae y de un lector que desea y no logra conquistar.

El deseo de tener a Bijou de lector se manifiesta durante un paseo por el Rastro que dan Julio, Gloria, Bijou y Katy, la uruguaya *hippy* que quiere atrapar al chico. En un anticuario del mercado madrileño ven a Nuria Monclús y a Marcelo Chiriboga, la editora que rechazó la novela de Julio y el escritor ecuatoriano que para él encarna el triunfo literario. Cuando Katy le presenta el escritor a Bijou, éste dice: «¿Y quién es Marcelo Chiriboga?» (p. 137). Julio se agarra de la reacción del chico para desprestigiar al escritor. «Pero a los jóvenes no los engañan las editoriales —dice—: éstos ya no reconocen ni su obra ni su nombre... el ejemplo es Bijou...» (p. 140). Pero Bijou desmiente a Julio: «Yo lo conozco: he leído todo lo que ha escrito» (p. 140). Sólo ha negado conocerlo para que Chiriboga se fije en él y así «ganarle la pelea». Si Bijou lee a Chiriboga, eso comprueba que el ecuatoriano posee «esa capacidad de producir una reacción instantánea, subliminal, con su arte envolvente y seductor en que el placer es lo primero» (p. 142). Es esa capacidad que tiene el surrealismo pictórico, y que ha logrado la narrativa que admira Julio, lo que le falta y lo que le hace perder a Bijou como lector. Bijou puede admirar esa cualidad en la obra del pintor Salvatierra, cuya obra, paralelo visual de la escritura deseada por Julio, celebra con «una carcajada inmediata, una deleitosa carcajada de asombro», pero no le interesa para nada la realidad chilena, mucho menos pasada por el enfoque borroso de un escritor de poco talento.

Julio no comprende bien los textos que pueden atraer a Bijou: la pintura de Salvatierra, la narrativa de Chiriboga o la música de David Bowie que se escucha en «Tommy's». La belleza que admira es la belleza plástica, que sólo la vista puede apreciar y que, según un modelo de la producción literaria, el lenguaje sólo puede captar a medias. Julio mira por la ventana de su cuarto a la nuera del duque dueño del jardín de al lado y la transforma en el bello ideal que lo fascina. Al espiar una orgía donde la joven baila con unos amigos, Julio la convierte en «un bajorrelieve de gestos estilizados», una urna de Keats danzante (p. 105). «Todos los planos —añade—, salvo el visual, de esas seis existencias me es desconocido» (p. 107). Cuando abre la ventana, los otros sentidos entran en juego y se rompe el hechizo. Las figuras «de

L'après-midi d'un faune, en su versión contemporánea, de pronto cambian, se tornan caricaturescas, cómicas» (p. 107).

Es precisamente la contemplación de la belleza lo que impide la llegada de la escritura que, en el caso de Julio, no sabría siquiera ser metáfora de esa belleza. La lectura de su novela, dice Julio, «me dejó incapacitado para cualquier actividad, salvo la de espiar» (p. 114). Acto seguido dice: «Al avanzar por mi copioso escrito se me fue haciendo indudable que la pasión que pretendía animarlo no era ni convincente como literatura ni válida como experiencia» (p. 114). A Julio se le queda en el tintero la visión de la belleza plástica encarnada en la condesita del jardín de al lado; no sabe llevar esa visión al plano de la escritura y su labor resulta falsa, a pesar de su veracidad histórica, porque carece de un deseo que la oriente. Como escritor no llega a comprender que no es como metáfora coja de una belleza muda que tiene que funcionar la escritura; no comprende las limitaciones de ese modelo en el cual la grafía elocuente no alcanza la muda visión de la belleza; no reconoce el imperativo de buscar otros modelos que permitan que el deseo y el placer se manifiesten en la escritura. Julio se da por vencido y se dedica a la labor docente. Después de admitir que «yo no puedo transponer el espejo y vivir al revés, como ellos, tal vez como Patrick» (p. 241), se lanza a las calles de Tánger buscando el desenlace de su reiterado deseo de «ser otro». La escena sugiere que tal vez se encontrará a uno de esos jóvenes que abundan en las calles de la ciudad marroquí, pero lo que hace es dirigirse «al mendigo que de ahora en adelante seré yo, porque le meteré un cuchillo por donde se le escapará el alma, de la cual me apoderaré, cargándolo con la mía llena de lacras y ansias y esperanzas y humillaciones» (p. 246). Aquí termina la narración de Julio, y sólo se le verá como personaje en el resto de la novela. Con la figura del mendigo, emblema de la derrota y el despojo, termina para Julio la búsqueda de una escritura propia. La experiencia que buscaba como prueba de fuego que lo llevara a la escritura lo lleva a abandonarla, a emprender otros quehaceres.

Julio tiene su cambio de piel, pero éste lo lleva a abandonar la novela y la síntesis que en ella había querido operar. Ahora es Gloria quien aparece como narradora. Su crisis, casi suicidio producido por el valium y el alcohol, la había dejado sin habla, completamente centrada en un mundo sin palabras, «totalmente absorta en el mundo animal» (p. 211), acariciando a *Irina* y a *Myshkin*, la gata y el perro de Pancho el pintor. A diferencia de Julio, el cambio que sufre Gloria la devuelve a la escritura, y el final sorprendente de la novela es que ha sido ella la autora de todo el relato, que Julio ha sido un narrador crea-

do por ella. El placer que Julio había envidiado al verla trabajar en un artículo se reduce al placer del contacto con los animales durante su crisis, y es lo único que la mantiene a salvo y lo que le permite escribir más tarde. Durante una discusión con Julio sobre qué hacer con su «pésima» novela, Gloria le aconseja que no la queme, pues «quedaría encerrada dentro de ti, pudriéndose y envenenándote» (p. 117). Cuando Julio se sorprende frente a su comprensión de la labor del escritor, Gloria le dice: «¡Si supieras cuántas novelas no escritas tengo encerradas dentro de mí, como gatos locos en un saco, que pelean y se destrazan...!» (p. 117). Lo que logra Gloria al final es sentirse bien en su piel, como diría Bijou, y es sólo así que puede escribir. Lo que escribe no es «la gran novela de hoy» que Julio no pudo hacer, sino precisamente el relato del fracaso de Julio, usándolo a él de narrador y escribiendo sobre sí misma y el ambiente en que vive a través de la perspectiva del hombre.

Al final del relato, la autoridad de Gloria, que coloca a Julio en el rol de personaje/narrador, confirma las limitaciones del punto de vista del escritor. Gloria justifica el juicio de Pato sobre Julio, que es «un ser que sólo sabe vivir dentro de estructuras que le llegan desde afuera, incapaz de crear el mundo ingrávito que sólo responde a leyes propias, que es el de un artista» (p. 250). Su nostalgia por el pasado, su experiencia política, su admiración por la belleza, su conocimiento de los mitos de la literatura contemporánea, su deseo de éxito, no logran hacer de él una figura en el panteón que él mismo dibujó. En cambio, Gloria recibe la admiración de la editora por el hecho de «que mi narrador, pese a todo, no resulta un personaje despreciable, sino perdido, atrapado» (p. 248). Pero la transparencia de la ironía que se manifiesta al aparecer Gloria en el papel de autora no puede concluir el relato cuyo punto de vista no puede pertenecerle exclusivamente a ella.

El discurso de Gloria que concluye el relato confirma las limitaciones del enfoque de Julio. Le ha fascinado una belleza casi clásica, encarnada en la nuera del duque del jardín de al lado, pero no sabe llevar su visión al plano de la escritura. La condesita del jardín desaparece en un suicidio lejano y poco convincente y con ella el ideal de la belleza concebido por Julio. Por otra parte, Bijou no llega a encarnar el lector deseado y se aleja en su propio mundo, se dirige a otros textos. Igual que la visión de Tadzio en la Venecia enfermiza de Mann, que llevó a Aschenbach al fin de su labor literaria y a su patética muerte, la visión caduca de la belleza que tiene Julio lo lleva al suicidio simbólico en Tánger, que marca el fin de su escritura. Sin embargo, Gloria parece rebasar las inquietudes existenciales de su marido y se regocija en el

éxito de su labor individual, incapaz de cambiar cualquier situación política, pero feliz en su trabajo, disfrutando «la bendición de esos días cortos en los cuales me encontraba tan protegida como dentro de una cajita» (p. 249). El enunciado de Gloria sobre su ubicación en un espacio metafóricamente llamado «una cajita» afirma su condición de personaje, de ser textual, y confirma la presencia en todo el relato de otro punto de vista más inclusivo. *La caja sin secreto* es el título de la novela de Marcelo Chiriboga que tanto admiró Julio. El título parodia la novela como metáfora de un espacio autónomo, cerrado o abierto, según la crítica que se le haga, y parodia implícitamente la supremacía del valor del relato del cual Gloria parece tener posesión. A través del relato, Julio ha comparado a Gloria con la Odalisca de Ingres, sin poder hacer entrar su pasión en la escritura que practica, en el texto sobre cuya ausencia se construye el relato de *El jardín de al lado*. Gloria rescata el valor de ese texto ausente al servirle a Julio de buen lector, de único lector. Su lectura de la novela de Julio la saca del mutismo donde se había encerrado durante su crisis. Dice ella de la novela: «Para mí lo haces vivir todo porque reconozco los signos cifrados, y puedo romper el código: los llenas con una vida que es mi vida» (p. 216), juicio crítico que confirma el amor de la pareja, pero que excluye la participación de otros lectores. A través de Julio, Gloria recupera el amor y la imagen de su propia belleza. «La Odalisca, que tan orgullosa me hace, no existe fuera del recuerdo y la fantasía de Julio, que es su morada» (p. 257), dice Gloria, afirmando la utopía del amor y del discurso que lo inscribe. «Haría cualquier cosa para que la situación cambiara en mi país —le dice Gloria a Nuria—, pero sé que eso es ajeno a la literatura, quiero decir, ajeno por lo menos a mi literatura» (pp. 262-263).

En su cómoda alianza con la editora, Gloria reconoce que la historia de Julio sobre sus días en la cárcel «en sus manos de escritor endeble no dejaron otra huella que una vaga crónica de la injusticia» (p. 258), y comparte el juicio de Nuria: «ninguna editorial quiere comprar una novela mediocre que describe una parte de cierta tragedia, que sólo para muy pocos no está pasada de moda...» (pp. 258-259). A diferencia de Julio, Gloria rebasa las oposiciones que la llevaron a una crisis vital y se salva a través de la labor literaria que le permite «esta ambivalencia», la de poder afirmar la injusticia de un sistema político y a la vez mantener que el discurso literario tiene un lugar privilegiado, si no fuera de la historia, sujeto a otras leyes, a otra historia.

Emblema de ese privilegio es el amor de la pareja que se inscribe en el relato. El amor se postula como un valor ahistórico que se enfrenta a la marcha aterradora de la historia y al individualismo solipsista de

un modelo del hombre moderno también producto de esa historia. Como en la pintura de Magritte, en la portada de *El jardín* se afirma la dualidad de la pareja a la vez que se cubre el individualismo del rostro en un gesto marcado de humor y de confianza en la técnica que se manifiesta en los pliegues blancos, en la perspectiva del paisaje lejano. Sólo a través de esa ironía, casi sardónica, mitigada por el humor, la escritura entra en la historia no por el arco triunfal, sino por alguna puertecita lateral. Julio fracasa en el «tono mayor» de los hechos heroicos no porque su discurso carezca de todo valor, sino porque no comprende su deseo y no sabe canalizarlo en los mecanismos de la difusión literaria del momento. Es Gloria la que triunfa, adaptándose a un «tono menor» y contentándose con rescatar para la historia lo cotidiano, lo personal de su relación amorosa con el hombre y con el mundo que la rodea.

Es una posición precaria la del escritor presentado en *El jardín*; su labor puede quedar anulada, fuera de la historia, en cualquier momento, por la represión directa de un régimen u otro, por una editora que se niegue a publicarlo, que le niegue un público, como en el caso de Julio, o por el mismo éxito en la sociedad de consumo, donde la verdad de la ficción puede convertirse en la fácil circulación del *best-seller* inocuo respaldado por la figura del autor, reducido al papel de víctima de una grosera publicidad o al de hábil manipulador de sus mecanismos, destino que puede esperarle a la misma Gloria. *El jardín de al lado* plantea la cuestión del lugar de la literatura en la sociedad y responde tentativamente con su propio discurso, inscripción del fracaso de una escritura ausente y, por tanto, utópica, mítica. Es una respuesta marcada por el titubeo frente a valores consagrados en una práctica y una tradición literaria, marcada por la desconfianza en sistemas políticos que ofrezcan un lugar definido al escritor. Más que una participación en los valores que apenas recupera la novela de Donoso, lo que sugiere al lector es una reevaluación histórica de una narrativa que ya dejó de ser contemporánea y que ha pasado del *best-seller* a la edición escolar, a la antología universitaria, una narrativa cuyos valores no se pueden tomar al pie de la letra. Lo que pide *El jardín*, más que la contemplación de su engañoso verdor, es la lectura de otras obras, incluso de otros tipos de escritura que nunca entran en la limitada perspectiva de Julio/Gloria; lo que sugiere es el estudio no sólo de los mecanismos de la producción narrativa, sino de la historia de esa producción y de su circulación en el mercado literario. Lo que define *El jardín* como espacio literario no es la resolución de una dialéctica que una vez resuelta le devuelva su lugar preciso al escritor, le devuelva el lenguaje del «signo compacto y negro». Lo que define es el deseo de una ambigüedad y una ironía, la apasio-

nada circulación por un campo de signos abigarrados y abrumadores, pero llenos de posibilidades.

En la *Historia personal*, Donoso se muestra ansioso de separarse de la tradición chilena realista y regionalista que lo «asfixia», metáfora respiratoria que usa repetidamente para referirse a la situación tradicional del escritor en ese país. Quiere integrarse a una literatura cosmopolita, de «ambición totalizadora» (p. 46), una obra como *La región más transparente*, que fuera «síntesis deseada, pero nunca formulada, o más bien formulada de cien maneras contradictorias» (p. 50). No sólo admiró Donoso las novelas de Fuentes, sino su estilo de vida, su desenvolvimiento, su papel de agente de «ese triunfo, esa fama, ese poder, aun ese 'lujo' cosmopolita que, desde las encerradas capitales latinoamericanas, parecía imposible obtener» (p. 64). *El jardín de al lado* califica «ese triunfo, esa fama», expone las limitaciones del éxito que puede transformar al escritor en benévolo, privilegiado embajador de la cultura dominante. Ya en la *Historia personal*, la posición de Donoso frente al éxito es ambigua y acaba por describir el *boom* como un «adornado carro de farándula», donde todos quieren meterse y del cual, implícitamente, se aparta (p. 117). En *El jardín*, a través de las perspectivas de los dos narradores, se pone en tela de juicio el modelo dariano del escritor triunfante en la sociedad: la ambigüedad insostenible de su posición política, la marginación que trae el mismo éxito, lo pasajero que puede ser la certeza literaria del momento, lo difícil que se ha hecho afirmar «mi literatura es mía en mí».

El jardín de al lado no es «la gran novela de hoy»; es más bien un comentario irónico sobre el mito del éxito literario definido según los irrisorios escalafones contruidos en la *Historia personal*. Rebasados los lazos al realismo/regionalismo chileno que impidieron en un momento su desarrollo de escritor, burlona y distanciadamente entró Donoso en lo que él más que nadie calificó de grupo de nuevos y de viejos, de aceptados y rechazados. Destruída esa noción, si no falsa al menos pasajera de hermandad literaria, matizado por los años el brillo inicial de las mejores obras de aquella época, Donoso afirma su labor solitaria con la ironía y la distancia que le permite el desdoblamiento narrativo. La posición actual del escritor según el modelo de Donoso sigue siendo tan privilegiada como lo es precaria. Le permite hacer circular en buenas ediciones, con atractivas portadas, su propia verdad, su palabra; le permite inscribir su pasado y su futuro, su pasión en los márgenes de la historia. Pero también existe la duda de los límites de ese privilegio, de su eficacia, de su pertinencia y su pertenencia en la sociedad. *El jardín de al lado* es el relato de esa duda, de la duda frente a la labor de toda

una vida, frente a una manera de vivir y de escribir, duda frente al «espaldarazo» de una sociedad que destruye de las maneras más sutiles, vieja preocupación que ninguna afirmación reciente ha podido borrar. Ni compromiso político, ni vanguardismo militante, ni cómoda ubicación en el placer de la letra pueden justificar la labor literaria, acto solitario que sólo metafóricamente logra llenar el deseo de una participación en una colectividad: el amor, la acción política, la cofradía del arte, la lectura del otro. Distancia de la escritura que puede anularla en el cinismo y el resentimiento o afirmarla como una labor imprescindible.