EPISTEMOLOGÍA DEL *CLOSET* DE JOSÉ DONOSO (1924-1996) EN
CONJETURAS SOBRE LA MEMORIA DE MI TRIBU (1996), *EL JARDÍN DE AL*
LADO (1981) Y “SANTELICES” (1962)

POR

RAMÓN GARCÍA-CASTRO
Haverford College

I

En este ensayo se va a presentar cómo José Donoso oscila en sus obras entre quedarse en el *closet*, o “abrir la puerta para ir a jugar”, como diría Julio Cortázar. El autor de *Coronación* muestra una actitud ambivalente, ocultándose, enmascarándose (la máscara, objeto suyo predilecto) detrás de un término clasista —ser *siútico*—, o escondiendo su punto de vista detrás de hombres con una masculinidad incierta. En estos tres textos se dan personajes afeminados, pero super machos como es el caso de Pancho Salvatierra en *El jardín de al lado*. Por otra parte, los hombres se ponen máscaras de mujer, como el mismo Donoso que se esconde detrás de la Mariconilla en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*; Julio Méndez, oculto detrás de Gloria en *El jardín de al lado*; o la muchacha rubia que puede enmascarar a Santelices en el cuento del mismo nombre.

José Donoso escribe *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*¹ al final de su vida —entre 1994 y 1995. Este libro es en parte autobiográfico y en parte creación literaria. Para el lector que ha leído la obra donosiana, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* le sorprende por la explicación que da el autor en el capítulo uno —“La trama de los orígenes”— sobre las causas que lo impulsan a escribir. Al principio Donoso menciona el dolor de ser heredero de los Yáñez —la familia de su madre donde hay varios escritores.² Esta predeterminación que lo obliga a escribir la siente como una *fisura social* (17). Más tarde, después de enumerar escritores que produjeron su obra literaria por no ser aristócratas —y si lo fueron, lo rechazaron—, Donoso deja más en claro que ser escritor le viene de ser *siútico*³ —cursi. Este término despectivo es típicamente chileno.

¹ Los números entre paréntesis remiten de aquí en adelante, en este primer apartado, a *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*.

² Donoso tuvo serios problemas con su familia Yáñez por esta autobiografía creativa. Su primo Gonzalo Figueroa Yáñez le mandó una carta violenta. Se produjo un desconcierto tan grande que tuvieron que intervenir otros parientes —Mónica Echeverría Yáñez y Eliodoro Yáñez Yáñez. Después de una entrevista con estos primos, José Donoso aceptó cortar numerosas páginas —excelentes, quizás las mejores de esta obra, al decir de varias personas que habían leído las memorias completas (Marín, “La batalla final de José Donoso” 100-04).

³ Pablo Huneus —en *La cultura huachaca* (66-71)— tiene un trozo que titula “Del siútico al huachaca”. Huneus explica que el siútico es el hijo de los campesinos que nace en la ciudad y trata

Chile es un país dividido en clases sociales que no dudan en mostrar su separación y rechazo de las otras. *Siútico* es, por una parte, la persona que no es del grupo de la “gente conocida”, ni tiene por lo tanto una serie de características que identifican a ese grupo. Por otra, esta palabra *siútico* la usa también de manera despectiva la clase media baja, y a veces el pueblo, para referirse a los gustos de los grupos superiores —amanerados, cursis.⁴ José Donoso la entiende, por supuesto, con la connotación primera. Además, se dan los trabajadores que usan las manos —los *rotos* y las *chinas*, como se los llama si se quiere hablar de ellos de manera ofensiva (*roto*, según el tono, puede ser una alabanza también). Este grupo alto *siútico* (usando el término de la clase media baja) tiene varias divisiones. Por una parte están las familias como los Yáñez —la de la mamá de Donoso— de antepasados no conocidos, de origen medio, que sólo a fines del siglo XIX se enriquecieron. Por otra, está la familia del papá de Donoso,⁵ de la antigua aristocracia, de las familias fundadoras, descendientes de los conquistadores españoles del siglo XVI. Muchos españoles y sus descendientes se mezclaron con indias y negras (*Familias fundadoras* 51) formando la base mestiza del pueblo chileno, que con el tiempo se fue “blanqueando” (48) con la llegada de nuevos europeos.

Además, la historia de Chile presenta una situación más complicada todavía para este nivel *siútico*, como el mismo Donoso explica en estas memorias (20-26). Se trata de la nueva emigración de españoles castellano-vascos del siglo XVIII. Este grupo llegó pobre

de asimilarse a los valores del grupo alto, sin lograr otra cosa que copiar, de modo exagerado, los aspectos superficiales de dicho grupo; en el fondo, una transculturación no bien lograda.

⁴Pablo Neruda —en *Canto General* I, en la sección V, “La arena traicionada”— tiene un poema “Los siúticos” (170) en que se puede ver el uso de esta palabra desde el punto de vista de una clase más baja que critica a una más alta. Neruda menciona —con odio y desprecio— el nombre de una familia poderosa, del siglo XVIII, los Aldunate, como primer ejemplo de siútico: “Fue el ‘siútico’ de Chile, el Raúl / Aldunatillo (conquistador de revistas con manos ajenas, / con manos que mataron indios), / ...” Pablo Neruda era de origen de clase trabajadora, y en *Canto General* describe a América como poeta de izquierda. Neruda entra al partido comunista en 1945, después de familiarizarse con él desde la época en que vive como cónsul de Chile en Madrid (1935-36) durante la Guerra Civil Española (1936-39).

⁵La familia Donoso aparece estudiada en el interesantísimo libro de genealogía, hecho para celebrar los quinientos años del Descubrimiento de América, de Julio Retamal Favereau, Julio, Carlos Celis Atria, y Juan Guillermo Muñoz Correa, *Familias fundadoras de Chile 1540-1600* (490-503). El conquistador Francisco Donoso Cerrudo (1557) llegó a Chile en 1583, no en 1581, como dice Donoso en la página 21 de *Conjeturas*... En la página 496 de *Familias fundadoras*... aparecen Manuel Antonio Donoso Cienfuegos y María de la Luz Henríquez Cienfuegos, los bisabuelos del capítulo siete, “Los cueros negros”, de *Conjeturas*... Ahí también se los menciona “c. s. en la que se encuentra su bisnieto José Donoso Yáñez, Premio Nacional de Literatura 1990”. Donoso nace en la décimo primera generación en Chile de su familia, no en la decimoquinta como dice él mismo en la página 21 de *Conjeturas*... En *Familias fundadoras*..., en “La gran familia chilena, Tabla II”, aparece el autor de “Santelices” como de la familia de Diego Ortiz, extremeño que tiene más descendientes en Chile que ningún otro español. Para llegar a Ortiz, los genealogistas suben por varios Donoso, siguiendo por los Gaete (parientes de Marina de Gaete, la mujer de Pedro de Valdivia, el conquistador de Chile), para llegar a Diego Ortiz de Gaete, nacido en Salamanca por 1510 y que pasó a Chile en 1549. Dos generaciones más atrás se alcanza al “Padre de la Patria”, si se pudiera decir, a Diego Ortiz, nacido en Llerena, Extremadura, por 1450/60.

y fue mal visto por las antiguas familias (25). Rápidamente se enriquecieron sin embargo, y se casaron con algunas de las familias fundadoras ricas.⁶ Estas familias nuevas se quedaron en Santiago, la capital, no como las fundadoras que vivían principalmente en sus fundos y en ciudades de provincia. Este nuevo grupo se educó, viajaba más y fue el que hizo la independencia, pasando a controlar Chile (25). Estos son los que hoy *siutiquean* a las antiguas familias fundadoras —que algunas han perdido poder social y económico, e incluso han olvidado su antiguo origen— como al resto de los chilenos de nivel medio. El rechazo de este grupo alto parece ser el que teme Donoso y, según él, indirectamente ha producido su actividad literaria. Para terminar, Donoso menciona también que en el siglo XIX y XX llegaron a Chile extranjeros, algunos de los cuales se ubicaron muy alto por sus grandes fortunas nuevas (25).

Donoso así justifica su motivación de escritor basándose en una “pasión que hoy nos parece tonta, anacrónica, y que no le importa a nadie” (18). Es decir, por un temor al rechazo, y eso es lo importante. Según él, le teme a una palabra antipática, odiosa, hiriente. Su motor es una profunda inseguridad frente al “grupo de los que la suerte me asignó como pares” (17). Pero Donoso apunta a otros términos vergonzosos, que se basan en este caso en una preferencia sexual, cuando da además una lista muy ambigua de escritores⁷ que sufrieron esta misma pasión, este temor de ser *siúticos* según él. Los nombres de Marcel Proust, Henry James, Oscar Wilde y Virginia Woolf entre otros, agregan un elemento diferente —también eran homosexuales—, característica que es mucho más rechazada que su nivel social en la periferia de las familias “conocidas”, de “la gente como uno”.

Por otra parte, en estas memorias todos los parientes que Donoso menciona y describe de las familias de su madre y de su padre, su colegio “The Grange,” sus amistades, etc. corresponden al nivel alto de Santiago —por lo tanto de Chile. En otros lugares él mismo se describe como “niño bien”,⁸ lo que hace pensar que Donoso está hablando en clave, a

⁶ Por ejemplo, Agustina Rojas Gamboa, en la que recayó el mayorazgo Rojas, era descendiente de Bartolomé de Rojas Puebla que llegó a Chile en 1601 y se casó en 1614 con Inés Chacón, hija del español Antonio Chacón, vecino fundador y encomendero de Mendoza, donde fue regidor, alcalde y corregidor; y de Luisa de Morales y León Carvajal, hija a su vez del conquistador del Perú y de Chile, Diego Sánchez de Morales, vecino fundador de Santiago y encomendero en Huasco, y de Inés de León Carvajal (66). Agustina Rojas Gamboa, mi pariente, se casó a fines del siglo XVIII con Francisco de Borja Larraín Lecaros, descendiente de los vascos venidos en dicho siglo. Francisco de Borja Larraín Lecaros era hijo de un encomendero de Malloa y hacendado (103). (Muñoz Correa 65-116).

⁷ En *Artículos de incierta necesidad*, aparecen publicados después de su muerte varios ensayos del autor de “Santelices” reunidos en un solo volumen. Allí Donoso se refiere varias veces a este problema del origen social como elemento importante en la motivación de estos mismos escritores mencionados y otros más —Lady Murasaki, en “Las vicisitudes del corazón” de 1982 (231-39); Georges Sand, Gogol, Víctor Hugo en “Orígenes apócrifos” de 1985 (298-303); Balzac, Virginia Woolf y Proust otra vez en “Entomólogo literario” de 1985 (491-96). Es decir, hacía tiempo que Donoso venía usando esta explicación ambigua en que se menciona la clase social, pero que incluye a un buen número de escritores homosexuales.

⁸ En una mesa redonda entre otras muchas realizadas en homenaje a Donoso al cumplir 70 años, el autor de *Coronación* habla de sí mismo diciendo: “yo venía muy de barrio alto, muy pituco, niño bien, muy protegido, muy de colegio inglés de uniforme”. “Generación del 50, presencia y

la espera que el lector cuidadoso se dé cuenta que algo distinto (una sexualidad proscrita) es el origen de esta *fisura social*, de este temor al rechazo y a las palabras hirientes.⁹

En el capítulo siete que se llama “Los cueros negros” de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Donoso narra las posibles razones por las que su tía abuela Marta Donoso Henríquez haya entrado al claustro de las Capuchinas. Se sabe que Donoso tiene predilección por las máscaras, y su relato se puede leer como una máscara que oculta y revela a la vez el verdadero origen de su *fisura social*, que lo ha impulsado a ser un excelente escritor. Se destaca de su tía abuela que, cuando se enclaustró, no quiso nunca más quitarse el velo con el que se tapaba la cara, aunque se lo ordenara la directora, o incluso el Presidente de la República en sus visitas anuales a las Capuchinas. El origen de su enclaustramiento que postula y desarrolla Donoso, es *sexual*. Se trata de que Marta —imagina el escritor— se encerró de por vida para expiar la culpa de su hermana Eugenia, que huyó con un norteamericano a San Francisco, después de permitirle a un africano adolescente, a cargo de las llaves de la casa de su familia, tener también toques sexuales mínimos con ella (202-6) —contacto erótico imaginado, que repite el de la madre de Donoso con un africano joven en Barcelona a comienzos del libro (30-7). ¡La *fisura social* que imagina Donoso en estas memorias es compleja, por lo visto!

La última conjetura, el último de los “cueros negros” (objetos que les mandaba el hermano de Marta a ella y a las otras monjas todos los años para recalcar la culpa), es el relato del suicidio de Marta antes de entrar al convento y cómo la suplanta su madre con una costurera de su casa —la *Mariconilla* (el subrayado de ésta y otras palabras es mío). Donoso le pone a la nueva Capuchina un nombre que asombra al lector por sus fuertes connotaciones homosexuales. El escritor lo justifica cuando aparece por primera vez diciendo: “Entre las costureras, la Mariconilla, cuyo estrambótico mote no sugería entonces lo que hoy” (193). Pero luego niega lo que ha dicho porque Eugenia, que conoce a la Mariconilla desde siempre, cuando regresa de San Francisco muchos años después dice —“¿Quién era la Mariconilla, con ese nombre tan feo?” (257).

Lo decidór es que Donoso presenta a esta *Mariconilla* en el *claustro-closet*, *tapada* para que no le vean *la cara* (260) y así nadie sepa que no es Marta Donoso Henríquez. Este personaje agoniza y muere con la cara escondida frente a su padre ya anciano y a sus supuestas “hermanas”. Su lucha resulta trágica y una pérdida de tiempo porque al morir, cuando ya no puede defenderse, le levantan el velo y terminan por verle su verdadero rostro, empezando por Eugenia que reconoce con un grito que la difunta no es Marta (260). Todo este extraño relato deja meditabundo al lector. Es fácil pensar que este personaje con

testimonios” en *Ciclo Donoso 70 años*. Chile: Ministerio de Educación. Dep. de Programas Culturales. División de Cultura, 1997 (129).

⁹ Este temor a una palabra violenta y dolorosa se ve también en los personajes de clase baja en *Coronación*. Los aterroriza el término *ladrón*. El lector no puede dejar de asociarla con la palabra *maricón* por el sonido de la sílaba final, y por el miedo tan grande que produce cada vez que aparece repetida en el texto, en las páginas 27-8-9, 32-3, 67, 81, 92, 124, 128-29, 149, 169, 171. El desenlace de la novela se centra en el intento de robo en la casa de misía Elisita, que ocurre en la sección 20 (203-12) de *Coronación*. En las páginas 175-76, a René lo llaman *maricón* en vez de llamarlo *ladrón*. Bijou tanto como Julio Méndez —en *El jardín de al lado*— le roban cuadros a Pancho Salvatierra, son *ladrones*, por lo tanto. Ambos van a estar relacionados igualmente con la homosexualidad.

un nombre tan increíblemente lleno de lastre —Mariconilla—, de posibilidades de risa e insulto, esa sirvienta que se niega a que la vean hasta en la agonía, y, si fuera posible, hasta en la muerte, le hace pensar al lector que es muy probable que Donoso esté dejando en claro que es otro el origen de la *fisura social* que lo impulsa a escribir, y no su ridículo temor a que sus iguales lo rechacen por cursi, y lo insulten llamándolo *siútico*.¹⁰

Resulta doloroso ver que un escritor de la importancia de Donoso a fines del siglo xx tenga que escribir en clave las memorias que cierran una exitosísima carrera literaria, pero no es nada nuevo. En su obra, Donoso usa mucho una máscara más o menos transparente para hablar de la homosexualidad. Tal vez este uso de máscaras que ocultan, pero que al mismo tiempo muestran un aspecto no aceptado por la sociedad en que le tocó vivir, se deba a que su personalidad se formó en una época y en un país profundamente represivos. La homofobia, y la restricción de otros aspectos relacionados con el sexo y la familia en Chile (y en Latinoamérica), son fortísimas. Hasta la prensa internacional lo destaca. Así *The New York Times* del domingo 24 de octubre de 1999 titula un artículo sobre el país

¹⁰ Donoso usa mucho esta palabra en su obra. Misiá Elisita, en *Coronación*, se siente siútica porque es de una familia inglesa del siglo xix, no como los Abalos que son gente criolla antigua. En su locura e incertidumbre va a desvariar que está relacionada con la realeza europea (*Coronación* 24). En *Este domingo* (67), Muñeca, el abuelo, mira en menos a sus compañeras de la universidad por siúticas. En *La desesperanza* (240), Freddy Fox, una especie de Pancho Salvatierra siniestro, es el que tiene el comentario más violento y odioso de todos. Refiriéndose a Fausta Manquileo, una escritora “artesa” por preferir lo folclórico, Freddy expresa que “—No hay siútica más siútica que una siútica vestida de negro.” También en esta novela se siutiquea la manera de hablar de Pablo Neruda y de su mujer, Matilde Urrutia. Judit Torre recuerda que “Pablo y Matilde”...hablaban curiosamente, mezclando con mucha conciencia lo popular campesino de su origen rescatado, con el idioma más culto, más pulcro posible, sazonado con sabrosos neologismos de fabricación casera. Al principio, cuando recién los conoció, los Neruda se reían de ella preguntándole si encontraba cursi su dicción demasiado precisa en contraste con el borronero deshuesado de su dicción de buena clase” (232). El siútico Pancho Salvatierra habla de “esa siútica de su cuñada” (23) en *El jardín de al lado*. Donoso escribió varios textos retratando la clase media baja, de empleados pobretones que viven en pensión, los siúticos típicos según esta terminología odiosa —por ejemplo “Santelices,” que vamos a ver más adelante, *Sueños de mala muerte*, *Naturaleza muerta con cachimba*. En el cuento “Santelices” (*Los mejores cuentos de José Donoso* 173-93), Donoso, mediante detalles, muestra la manera de ser de otra clase diferente a la suya, que se podría catalogar como la de los siúticos. Por ejemplo, al pensionista se lo llama por el apellido, Santelices, una forma antigua de llamar a los hombres. El lector nunca llega a saber su nombre de pila. Santelices juega canasta en la noche y se saca la plancha de dientes, dejándola en un vaso (173, 185) —algo burdo; se cambian las sábanas después de una semana (174); Santelices se compra una caja de chocolates adornada con una cinta celeste y con un gatito jugando con un ovillo de lana (178)— decoración sentimental; en la pieza de la Bertita, la dueña de casa, hay una peineta con pelos enredados (181)—descuido; la Bertita se identifica con su padre como pobres, pero gente decente (182); la Bertita usa camisón semitransparente de nylon comprado del contrabando que trae una señora de la pensión (183, 187)— material del camisón; la casa tiene olor a fritura (184); Santelices no hace nada en el trabajo (184)—oficina pública; las otras pensiones que ve Santelices tienen cielos descascarándose (185)— pobretonas; don Eusebio, el padre de la Bertita, va a las carreras de caballos (187)—deporte de los ricos o de la clase media baja en Chile; la Bertita quiere ver la película “Volcán de pasiones” (87). Finalmente, comen charquicán (188), un plato de origen extremeño (creo). No sé si lo coma la clase media baja o todos en Chile por ser un plato tradicional (188).

del autor de *Coronación*, “Victoria would not be amazed by Chile today,” aludiendo a la Inglaterra victoriana del siglo XIX, famosa por su hipocresía. Quizás el autor de *Este verano* se revela de manera indirecta también porque vivió casado desde principios de la década de los sesenta con Pilar Serrano, con la que adoptaron a una niña española cuando estuvieron más de una década en España. Esta situación familiar puede que haya impulsado a Donoso a cuidarse más que si se hubiera quedado soltero.

II

Un buen punto de partida para entender cómo Donoso trata la homosexualidad puede ser el estudio de *El jardín de al lado* de 1981, porque en esta novela, además de tratarse de un escritor chileno exiliado en España, casado y sin éxito en su trabajo literario —parodia de la situación de Donoso en esa época—, su homosexualidad tapada puede ser la causante de su fracaso como escritor. Este estudio va a finalizar con una lectura gay de un cuento temprano de Donoso: “Santelices”, de 1962. Es decir, estudiar los aspectos gays de las obras del chileno en orden inverso a su fecha de publicación, y con personajes ficticios con elementos paralelos a su autor o a sus temores —un novelista en el extranjero y un *siútico*— va a subrayar el hecho que Donoso tuvo una gran dificultad para enfocar lo gay durante toda su carrera de escritor, sin que importara el género literario utilizado —ensayo, novela, cuento.

Toni Morrison en *Playing in the Dark* analiza cómo los críticos norteamericanos han ignorado la presencia africana en la literatura de los Estados Unidos. En unas pocas páginas, la Premio Nobel explica por qué esta ausencia no debe continuar. Su pensamiento es muy claro y lógico: “It is important to see how inextricable Africanism is or ought to be from the deliberations of literary criticism and the wanton, elaborate strategies undertaken to erase its presence from view” (9). Su deseo es corregir esta ausencia y así, “If such an inquiry ever comes to maturity, it may provide access to a deeper reading of American literature —a reading not completely available now, at least, I suspect, because of the studied indifference of most literary criticism to these matters” (9). Toni Morrison explica que incorporar lo que se ha dejado en silencio puede dar acceso a una lectura más profunda, a una comprensión más total y más rica de la obra de un autor.

Por otra parte Sylvia Molloy, en la misma fecha en que Toni Morrison habla de dejar de lado el silencio de la realidad africana en los Estados Unidos, también recalca la importancia de que la crítica estudie y analice otra realidad silenciada —la homosexualidad en las letras hispanoamericanas: “One of the tasks that await the critic is to look...in order to figure out the forms taken by silence, the oblique figurations to which it has resorted to speak the unspeakable” (199).

Creo que estas citas se pueden aplicar al estudio de la producción de José Donoso. La crítica ha reconocido desde un principio la importancia de la sexualidad en el chileno,¹¹

¹¹ Rodríguez Monegal resume su análisis de la obra primera de Donoso diciendo: “La violencia que está soterrada debajo de la cautelosa apariencia de la sociedad burguesa es la sexualidad desnuda” (*Narradores de esta América II* 246). Más tarde, Martin S. Stabb, en su excelente ensayo “The Erotic Mask: Notes On Donoso and the New Novel”, finaliza su análisis de *El obscuro pájaro de la noche* expresando que: “for him [for Donoso] the erotic is a dark force, tinged with the satanic and leading only to obsessive desire and a fruitless quest for pleasure or release” (177).

pero no ha analizado en sus textos la presencia directa o indirecta de la homosexualidad, ni los recovecos que usa Donoso para desplegarla y ocultarla a la vez. Creo que ya es hora de analizar la obra de Donoso sólo desde el punto de vista homosexual para enriquecer su lectura. El mismo Donoso se alegraría de este intento porque en “Cita en Tavistock Square” de 1979 se queja de la mordaza, del *closet*, para tratar la biografía de diversos autores: “¿Qué desperdicio el silencio en torno a Valle-Inclán, qué sentimentalismo politiquero y patrioter en torno a Machado, qué terror de hurgar en Neruda hasta el fondo, a revelar a Borges, a recrear al inmenso Rubén para seguir sus huellas por Madrid, a meterse con doña Emilia Pardo Bazán que daría, ella sola, para una docena de escandalosas biografías!” (*Artículos de incierta necesidad* 107).

En *El jardín de al lado*, la homosexualidad es un elemento central que afecta tanto a Julio Méndez como a los otros personajes masculinos. También se podría decir que las mujeres tienen lazos tan estrechos que se puede hablar de una relación homosocial entre ellas, usando la terminología aplicada a los hombres de Eve Kosofsky Sedgwick (1-2). Por ejemplo, Julio dice que Katy “tiene subyugada” a Gloria (115). Esta amplitud sexual y afectiva en hombres y mujeres está presentada de manera ambigua, siguiendo la costumbre de Donoso de mostrar en su obra una realidad ambivalente, multifacética. El autor de *Este verano* presenta a los hombres interesados por otros hombres, pero después pone en duda de una u otra forma que los personajes realicen sus deseos y tengan relaciones homosexuales. Esta ambigüedad que confunde al lector empieza con el narrador de la obra. Casi toda la novela la narra Julio Méndez. Sin embargo, en el último capítulo sabemos que en realidad *El jardín de al lado* la ha escrito su mujer, Gloria Echeverría. Esta narración compleja le sirve a Donoso para mostrar al personaje narrador de casi toda la novela (Julio Méndez) como un homosexual tapado, pero al mismo tiempo, como es su mujer la que narra, Donoso deja inseguro al lector de sus conclusiones. Méndez desea a Bijou, el hijo de los Lagos, sus amigos pintores chilenos que viven en París. Pero en una noche en Tánger, el supuesto narrador se va solo en busca de un hermoso mendigo o de otra experiencia homosexual. El lector queda seguro que Méndez es homosexual.

Sin embargo su homosexualidad puede deberse a la mala intención de Gloria porque ella, como narradora, hace lo que quiere con los personajes —por ejemplo, Gloria relata que a Méndez le va mal como escritor (31, 225). Núria Monclús rechaza dos veces la novela de Julio sobre su detención en Chile a la caída de Salvador Allende, y, por el contrario, la famosa editora acepta encantada la novela de Gloria, que estamos leyendo.¹² Esta narración aparentemente directa, pero indirecta, entonces, le permite a Donoso hablar de las tendencias homosexuales de Julio, y a la vez negarlas o hacerlas dudosas.

Esta ambigüedad de narradores en *El jardín de al lado* no es la única manera cómo Donoso saca del *closet* a los personajes a la vez que niega su homosexualidad. Katy Verini, la *hippie* uruguaya, tanto como Gloria están o han estado unidas a hombres con tendencias homosexuales más o menos fuera del *closet*. Gloria lleva años casada con Julio, y Katy fue amante de un médico que prefería a los hombres, asesinado en una supuesta orgía homosexual, planeada por el gobierno en Montevideo, por no estar la víctima a favor del

¹² Lucille Kerr analiza en detalle el problema de autoría en esta novela. Deja establecido —por si hubiera dudas— que la novela de Julio Méndez es distinta a *El jardín de al lado* (122).

régimen militar opresivo (140-41). Katy además, en Madrid, tiene una relación veraniega con Bijou.¹³ Es decir que Julio, Bijou y el uruguayo aparecen como bisexuales, aunque los personajes de la novela hablen de ellos como si fueran solamente gays. Gloria menciona el paso “amariconadito” de Bijou (169) y habla de “ese mariconcito de Bijou” (174). Gloria también le grita a su marido que: “No eres ni chicha ni limonada”... “igual que en la cama” (174).

Por otra parte, esta ambigüedad se repite en Patrick, el hijo de Julio y de Gloria. Al principio es amigo fervoroso de Bijou, con el que pasa temporadas en París. Los dos se escriben asiduamente y Patrick lee las largas cartas que le manda el *angelo musicante* y las rompe para que no se las vea nadie (80). Julio interroga a su amigo Cacho Moyano, que conoce bien el submundo de Sitges (donde generalmente vive la pareja chilena), para saber si Patrick es gay. El amigo le informa que Bijou se va con viejos por plata —no es gay verdadero entonces, sólo “Gay by pay”— (89), pero que tiene novias. Giselle va a tener un hijo, pero no está segura de que sea de Bijou (160). Patrick definitivamente no es gay, afirma el interrogado Cacho Moyano. Donoso describe a Patrick en una relación ambigua con Bijou, pero se especifica que es heterosexual. Patrick está demasiado cerca de Julio —es su hijo—, y si fuera homosexual recalcaría la homosexualidad de Méndez frente al lector. En *El lugar sin límites*, Donoso presenta a la Manuela y a Pancho Vega —los dos homosexuales— como *rotos*, alejados de la clase social de don Alejo, el patrón, y, por ende, de Donoso. Así, su autor puede hablar de la homosexualidad, e incluso del travestismo, pero se protege apartándose lo que más puede de una contaminación homosexual. Por el contrario, don Alejo Cruz, el patriarca lleno de mujeres y de hijos, tiñe de heterosexualidad a Donoso porque en sus memorias el escritor menciona a los Cruz de la ciudad de Talca como gente que circulaba en su familia (*Conjeturas* 21).

La ambigüedad se mantiene con Patrick cuando invita a sus padres a la apertura de su exposición de fotos de “los más bellos culos de Marrakesch” (226). No se describe ninguna foto, así es que no sabemos si son de hombres o de mujeres. De todas maneras, la parte posterior masculina (y ¿por qué no? la delantera también) está tan cargada de sexualidad en los países árabes que en *Cheb*, una película argelina, se ve a los reclutas del servicio militar con pantalones cortos cuando se duchan juntos para no erotizar a sus compañeros.¹⁴ Al final Gloria expresa que Patrick anda con una francesita de menos clase que ellos (250), asegurando así la normalidad de su hijo. A la vez, aclara la supuesta homosexualidad de Pato con el *siutiqueo* de la francesa, de nuevo diluyendo y justificando la sexualidad con la clase social, tal como usa Donoso para explicar su tendencia a escribir al principio de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*.

Donoso subraya que Méndez puede tener una experiencia gay porque lleva a Gloria a Tánger, en Marruecos,¹⁵ con la venta del cuadro que le roba a Salvatierra. Julio Méndez ha de tener presente que Tánger fue un lugar de moda entre muchos artistas gays en la

¹³ Gloria dice que “Katy está tirando como una loca con Bijou” (149).

¹⁴ *Cheb*. Dir. Rachid Bouchareb. Argelia. 1991.

¹⁵ Un estudio del largo contacto entre el mundo hispánico y el Oriente, y de sus diferencias con el orientalismo de otros países europeos, se halla en Kushigian, Julia A. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*.

década de los cuarenta y cincuenta, cuando era puerto libre controlado por varias potencias europeas (Green, *The Dream at the End of the World* xi-xvi). Paul Bellows vivió allí con su mujer Jane Bellows. Entre otros escritores norteamericanos los visitaron Truman Capote y Tennessee Williams (*The Dream*.. xii). Paul, viudo, murió allí hace poco. William Burroughs escribió en Tángier *Naked Lunch* con la colaboración de Jack Kerouac en el título (175), y más tarde de Allen Ginsberg en la organización de la novela (181). Ginsberg los retrató con Peter Orlovsky en la playa;¹⁶ Claudio Bravo se mudó a Tángier hace como treinta años y todavía vive parte del tiempo en dicha ciudad, y el resto, en Chile.

Desde hace dos siglos por lo menos, el mundo árabe es un lugar favorito de vacaciones entre los gays de los países desarrollados, porque los del área no tienen mayor problema en penetrarlos bajo ciertas condiciones. Según los estudiosos, aunque el Corán prohíbe la homosexualidad¹⁷ y Mahoma no la favorece, sin embargo en la cultura musulmana es muy corriente este tipo de relación sexual, por el encierro en que se tiene a las mujeres. El que hace el papel activo no se considera homosexual; el despreciable, es sólo el pasivo.¹⁸ Esta división entre el que penetra y el que es penetrado es una característica del Mediterráneo desde el tiempo de los griegos y de los romanos (Cntarella x) donde el género de los participantes no importaba sino el tipo de actividad que se hacía o que se recibía. Se dice que esta misma actitud sobrevive todavía en las clases populares latinoamericanas (Carrier 17 y Arboleda 107).

Gloria tampoco aclara el lado gay de Julio. Cuando van a Tángier, Julio habla con un lenguaje amordazado, de lanzarse en la noche a una obvia experiencia homosexual guiado imaginariamente por Bijou (*El jardín* 260). Desea a un mendigo, pero dice que lo va a apuñalar y lo va a ver morir, pero haciéndole “respiración boca a boca” (239), y que se va a convertir en este joven hambriento, débil y enfermo.¹⁹ Julio vuelve tarde, y Gloria (¿narradora no confiable?) le cuenta después a Núria Monclús que lo olió y no le encontró olor ni a droga ni a otra “persona” (264) —Gloria niega una experiencia gay de Julio.

Julio Méndez no puede enfrentar sus deseos homosexuales y no se acerca a nadie esa noche. Donoso demuestra que estos personajes masculinos pueden tener relaciones con hombres, pero, o bien lo hacen sólo por dinero como Bijou, o no se sabe de verdad si terminan por salir del *closet* como Méndez, ni tampoco le queda seguro al lector de si son bisexuales o no, como sucede con Patrick.

¹⁶ Véase Green, Michelle. *The Dream...* foto 15. Hay también una tarjeta postal de esta foto —1985 Allen Ginsberg. Fotofolio, Box 661, Canal Sta., NY, NY 10013.

¹⁷ Para leer cómo el Corán condena la sodomía, ver Sofer, Jehoeda. “Sodomy in the Law of Muslim States”. *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies* (132). Las opiniones de Mahoma sobre la sodomía se pueden ver en la página 152 del mismo libro.

¹⁸ *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies* (7). Según Jeffrey Weeks, a pesar de las enormes variciones, generalmente en el mundo musulmán puede haber relaciones homosexuales sin peligro al rechazo social si se hace el papel activo con un niño o con un hombre afeminado, “Foreword”, *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies* (X), y a los extranjeros no se los considera muy masculinos por el mero hecho de tener piel blanca y maneras gentiles (Schmitt, Arno. “Different Approaches to Male-Male Sexuality/Eroticism from Morocco to Usbekistan.” *Sexuality and Eroticism* 20).

¹⁹ Este deseo de fusión recuerda el viaje de Alina Reyes, de Buenos Aires a Budapest, a identificarse e intercambiarse con la mendiga en un puente sobre el Danubio, en “Lejana” de Julio Cortázar.

Las mujeres se presentan unidas en esta novela, aunque esto no significa que establezcan relaciones físicas homosexuales. Por ejemplo, la mamá de Julio Méndez siempre es una buena compañera de las mujeres de las poblaciones. De joven las visita tal como Chepa en *Este verano* o como Judit Torre en *La desesperanza*. Ahora, a la caída de Allende, las mujeres vienen a implorarlo que las ayude y les consiga alimentos. La madre no puede hacer mucho. Muere de *anorexia nervosa*, y su hambre parece ser la de todas estas mujeres pobres que la rodean. Por otra parte, llama la atención cómo Gloria se entusiasma con Katy a su llegada a Madrid (100). Julio Méndez se queda solo porque Gloria sale con la uruguaya, sin preocuparse de la comodidad de su marido, como se estilaba en las culturas machistas (100). Luego que Gloria tiene el quebranto nervioso, Katy se instala a ayudarles (197), y Begoña regresa a cuidar a la enferma (202) y a sus labores que había dejado por el descuido de los visitantes.

Gloria describe la obsesión de Julio por la condesa rubia Monika Pinell de Bray del jardín de al lado, que le da el nombre a la novela. Gloria, como muchos artistas, puede imaginarse el interés de una persona de otro sexo por una mujer. Julio se obsesiona con la austríaca parecida a una figura de un cuadro de Klimt (145). También mira el vecino *locus amoenus* de múltiples significados, entre ellos que a Julio le recuerda el jardín de la casa de sus padres (119). Durante su quebranto nervioso, Gloria también vive pendiente de lo verde del jardín, ahora vacío (209). ¿Es ese jardín otro elemento que une a la pareja, que los alimenta a los dos? ¿Narra Gloria ese interés afectivo de Julio por la condesa joven —no muy erótico porque Julio le presta casi más atención al “guapo-feo” (105-06), amante de la rubia— porque a la narradora también le ha llamado la atención la austríaca? ¿Describe a esta joven y hermosa extranjera porque se la ve cumpliendo con su papel de madre y de esposa (97-98), para recalcar que es un destino de muchas mujeres sin que importe su nivel social? ¿Le interesa la austríaca a Gloria porque, con su quebranto y su éxito con su novela, la chilena expresa justamente la superación de esa etapa doméstica de su vida, paralela a la de la rubia vecina? ¿Señala y subraya el absurdo suicidio final²⁰ de la condesita (252) este cambio definitivo de Gloria? En fin, esta relación Gloria–condesa rubia destaca la importancia homosocial entre las mujeres, que culmina con la intimidad productiva para la novelista que se crea entre Gloria y Núria Monclús.

Pancho “de” Salvatierra también influye en esta pareja central de *El jardín de al lado*. Donoso le da un toque de *roman à clef* a esta novela porque usa ciertas características del famoso pintor chileno Claudio Bravo para estructurar al vecino del Duque de Andía.²¹ El

²⁰ Oscar Montero lo llama “un suicidio lejano y poco convincente” (“‘El jardín de al lado’: La escritura y el fracaso del éxito” 463).

²¹ Pancho “de” Salvatierra parece un personaje hecho en parte con elementos del famosísimo pintor chileno, Claudio Bravo. Este pintor, tan conocido y bien pagado como el otro famoso pintor chileno surrealista Roberto Matta, emigró de Chile a Europa. Vivió durante la década de los sesenta en Madrid donde tuvo un éxito extraordinario con sus retratos de sociedad, tal como Pancho “de” Salvatierra, llegando su fama incluso a que Imelda Marcos lo convidara a Filipinas a que la pintara. Después, abandonó esta vida social agotadora y se mudó a Tánger. Allí hace maravillosos cuadros de variados temas, entre ellos, de carácter homoerótico, tales como “Língam” de 1975 (Sullivan 66). También muy homoeróticos son “Antes del partido”, de 1983, 62 y “Futbolistas”, de 1982, 60. Por otra parte, la descripción que hace Méndez de los cuadros de Salvatierra coincide con la obra de

autor de *Coronación* hace de Pancho Salvatierra un personaje múltiple, talentosísimo, de género ambiguo porque se lo presenta como un super macho a la vez que como una loca *siútica*, por lo afeminado y snob (18). Pancho desde niño ha sido muy arribista (18). En España, como hay títulos de nobleza, usa la partícula “de” entre su nombre y su apellido para aparentar que es aristócrata —una *siutiquería*. A Pancho —pequeño, flaco, torpe, corto de vista y sin éxito con las mujeres en la adolescencia (18)— se lo presenta como un pintor heterosexual exitoso cuando dice que se va de vacaciones con Carlota de Teck (19). Pancho se alaba de que va a lograr quitarle la frigidez (20) a esta noble insidiosa (19). Además menciona descendencia en Santiago de Chile (20) y dice que Gloria fue su amor de juventud (20). La descripción física de Pancho adolescente, su sentido del humor, su gusto al decorar, el hecho de que tenga una hija y de que le vaya a quitar la frigidez a Carlota de Teck, recuerda por otra parte a la Manuela de *El lugar sin límites*. Aunque este travestido ya viejo viva en un burdel, un lugar radicalmente opuesto al departamento lujosísimo en un barrio excelente de Madrid, los dos personajes —el pintor y el travestido— son padres de una niña. La Manuela, con su pene enorme (*El lugar sin límites* 107) insemina a la Japonesa, la madame del lupanar, de una sola relación sexual (147-8), producto de la apuesta entre la Japonesa y don Alejo. Después de muchos años en este prostíbulo, nadie, ni siquiera este terrateniente que la trajo de joven a El Olivo (89), había logrado embarazar a esta prostituta —lo que subraya la potencia viril de la Manuela.²² Tal vez Pancho Salvatierra también tenga las mismas características anatómicas de la Manuela si cree que va a lograr quitarle la frigidez a la Teck.

Pancho usa un lenguaje snob y amanerado —por ejemplo a los visitantes veraniegos les deja a Begoña, la *chinese* (19) como dice “de” Salvatierra, suavizando y haciendo *chic* la palabra ofensiva chilena —*china*—, que se usaba en el pasado (y a veces hoy) para insultar a las sirvientas, o para referirse a ellas de manera despectiva. El pintor maneja también un lenguaje tan lleno de apreciaciones de moda y de decoración (251), de piropos a Gloria (15, 251), que más lo hace parecer una de “las tías ricas” (gays de clase alta) chilenas, que un “macho” que le vaya a quitar la frigidez a la Teck.

Me parece muy importante que todos los cambios de Gloria y Julio, acompañados de Bijou y Katy (que también se instalan en el departamento de Pancho), ocurran en el elegante y hermosísimo piso de Salvatierra,²³ blanco y limpio al principio, sucio y

Claudio Bravo: “Encendemos la luz: adentro, el mundo prístino y gratuito creado por Pancho Salvatierra nos avasalla bajo la claridad que hiere las pocas telas colgadas, luciendo bellos rostros de plata” (En Bravo, entre paréntesis, enorme cantidad de retratos de personas famosas; más tarde en Tángier, ver “Retrato” de 1977, 72), “la fantasía rescatada de su escondrijo de los objetos diarios,” (por ejemplo, “Bodegón rojo” de 1984, 40), “paquetes,” (“Paquete violeta,” de 1970, 47, para mencionar sólo uno de los exitosos paquetes que pintó Bravo en Nueva York en esa época), “el esqueleto seco de una rama de tomillo, pan,” (“Pan y alcachofas” de 1984, 33) “todo elevado, por medio de la justa observación y la técnica insuperable, a algo más que, y distinto a, la realidad” (187-88), tal como toda la pintura en apariencia realista del talentoso chileno de Tángier.

²² Ben Sifuentes Jáuregui (“Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*”. *Sex and Sexuality in Latin America* 44-61), estudia la importancia de la relación sexual entre la Japonesa Grande y la Manuela en dicha novela.

²³ Julio describe el ambiente del departamento diciendo: “me encuentro solo en este piso tan amplio, tan silencioso, poblado de objetos irisados, nacarados, opalescentes, montados en metales nobles,

maltratado después. Es un lugar hermético, gracias al aire acondicionado (16) y a las ventanas con doble cristal (114). Esta fuerza catalizadora del departamento de Pancho Salvatierra, lo subraya el hecho que, al principio, todos estos personajes degradan su excepcional calidad cuando reaccionan negativamente a este ámbito alimenticio de éxito, de riqueza, de poder, de refinamiento y de buen gusto, por venir en tal estado de “hambre” que no pueden absorberlo. Es tal lo débiles que están, que, aunque pertenecen por su origen social (por lo menos los chilenos) a un ambiente semejante, lo afean hasta el punto de que Begoña deja de venir a limpiarlo. Su blancura (142) y la calidad acogedora y estética de este piso, su encierro, dan la sensación de ser una crisálida, un *closet* nutricional donde se aíslan Julio Méndez (porque Gloria al principio pasa afuera) y luego Gloria, enferma, cuando ya la crisálida está a mal traer. Estos dos personajes que parecen salir del cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar, maduran en ese capullo. Julio, como un zángano, termina por darse cuenta que no tiene la capacidad afectiva ni literaria para escribir una novela de hechos políticos, de literatura mayor, tal vez por no poder aceptar sus profundos deseos homosexuales, por no poder abandonar su *closet* imaginario que se vuelve una crisálida negativa, una verdadera mortaja.

Sin embargo, Pancho “de” Salvatierra tiene tal fuerza, que alimenta por lo menos a Gloria. La escritora chilena rompe con el lastre de su experiencia anterior y con su alcoholismo (101), y quiebra la visión, herencia de su padre y de su medio, de que la mujer no puede hacer otra cosa que ser una esposa y madre con gracia y finura.²⁴ Luego emerge de su *closet*, de su crisálida, desarrollada y enriquecida, creando la interesantísima novela que leemos.

Gloria, rodeada de atenciones de distintas personas desde su enfermedad hasta el final de la novela, parece una abeja reina, hecho que lo subraya al final la exquisita alimentación con que la festeja Núria Monclús (247). Pancho Salvatierra subraya la condición regia de la novelista cuando mejora el departamento de Sitges (251) con muebles y con el retrato de la condesa Leonor de Teck. Este óleo, de la colección del pintor, se lo había robado Julio en Madrid, cambiándole el nombre de la condesa por el de su mujer.

Volviendo a Madrid: el ámbito de Pancho Salvatierra, con la personalidad ambivalente, masculino-femenina del pintor, hace que Gloria pase a predominar sobre su marido, sobre lo masculino. Gloria libera su capacidad de escribir, tradicionalmente reprimida a las de su sexo. En *El jardín de al lado* predomina el tipo de literatura de lo íntimo, de lo mínimo, de la casa, de los sentimientos, tal como los cuadros de Salvatierra. Las pinturas de este chileno reflejan objetos poco importantes, pero maravillosamente bien pintados. A veces, por ejemplo, se limita sólo a un paquete envuelto con papel y atado con un cáñamo, tal como los famosísimos cuadros del chileno Claudio Bravo. Otras, se presentan nada más que unas cortinas blancas, cuadro que le hace gracia a Bijou (142). Rosemary Geisdorfer Feal tanto como Andrea Ostrov analizan la influencia de la pintura en esta novela de

plata y oro, superficies de piel, de marfil, de cristal..., pocas cosas, pero ¡qué cosas! —‘quizás lo encuentres demasiado *dépouillé*’, nos advirtió Pancho” (70).

²⁴ —“Gloria sabe servir el té con elegancia”, “arregla cualquier casa con gracia pese a la pobreza, sabe”... “que sólo las doncellas se visten de negro, jamás las criadas de abajo, y lo de literatura y arte que le enseñaron en el maléfico Instituto Carrera,” comenta su marido (134).

Donoso. Feal estudia cómo se incorporan cuadros de artistas europeos tales como Dalí, Magritte, Klimt y la famosa “Odalisca” de Ingres, que recorre todo *El jardín de al lado* unido a Gloria. Resulta sorprendente que ninguna de las dos ensayistas mencione a Claudio Bravo, a pesar de que la pintura de Pancho repita con fidelidad la de este otro chileno.²⁵

Pero la vitalidad de Pancho “de” Salvatierra, concentrada en su piso, no libera a su amigo de juventud (18), Julio Méndez, de sus conflictos homosexuales no resueltos. Tampoco lo logra el contacto de Julio con Bijou en Madrid. La relación de Julio Méndez con Bijou se puede leer como una parodia de la que había regularmente entre los ciudadanos de Atenas con los adolescentes de su clase (Castarella 17-53). Bijou tiene dieciséis años (53). Julio y este adolescente son del mismo nivel social chileno—tal como se estilaba entre las parejas de hombres con adolescentes en dicha ciudad griega. El escritor fracasado lo desea desde un principio; por ejemplo, cuando entran en una cabina telefónica para llamar gratis a Chile, Julio confiesa que “su talle delicado quedó perturbadoramente junto al mío y además consciente de estarlo” (84). Donoso describe al adolescente con términos idénticos—blancura, delicadeza, femineidad (59)—a los que se dice que admiraban en Atenas, en el resto de Grecia, en el mundo musulmán y dondequiera que haya sobrevivido esta atracción de los hombres maduros por los adolescentes. Méndez, en vez de cortejarlo como hacían los atenienses, primero lo golpea y después le sigue sólo las mañas a Bijou—usar el teléfono para llamar gratis a Chile desde la calle (84) o desde la casa de Pancho (163), robarle un cuadro al pintor (227) y portarse descuidado en el bellissimo departamento (184).

Julio nunca se siente bien en su piel, a diferencia de Bijou (128). En Tánger invoca como guía su nombre (260). Pero no puede seguir la ruta de Bijou-“Beatrice”. Por Gloria sabemos que Julio no logra aceptar su lado femenino como Pancho. Lo peor es que a nadie le sorprendería que tuviera una experiencia homosexual porque hasta su mujer le echa en cara que no es tan macho en la cama (174). *El jardín de al lado* tiene un final aparentemente feliz y Julio Méndez queda de profesor universitario más o menos tranquilo (250). Pero su fracaso como novelista implica la derrota de lo heroico, de lo político y de lo masculino al imponerse el texto, que leemos, de su mujer.

Esta derrota de lo masculino y victoria de lo femenino, en *El jardín de al lado*, son recalculadas por la presencia negativa del otro pintor chileno que aparece en el relato. Se trata de Adiazola, autoexiliado y arribista. Pinta en los muros escenas de protesta contra

²⁵ Rosemary Geisdorfer Feal en “Veiled Portraits: Donoso’s Interartistic Dialogue in *El jardín de al lado*”, analiza en detalle el cuadro de Leonor de Teck. Más tarde, Andrea Ostrov, en “Representación, identidad, diferencia (Lectura de *El jardín de al lado* de José Donoso)”, lo estudia igualmente siguiendo muy de cerca las ideas de Feal. El óleo de la “Odalisca” de Ingres es tan importante que Gloria le explica a Núria Monclús que esa pintura es la causa por la cual ella no dejó a su marido a su vuelta de Tánger a Barcelona (257). Por otra parte, quizás el hecho que Claudio Bravo sea chileno, y que viva en Tánger, aunque sus óleos se vendan en galerías famosas de Nueva York, tales como Marlborough Gallery, pueda tener la culpa de que Feal y Ostrov lo desconozcan. Es de esperar que de ahora en adelante la crítica relacione con *El jardín de al lado* la extraordinaria pintura de Claudio Bravo, de tanta calidad y precio como cualquiera de los otros pintores europeos en esta novela.

la dictadura de Pinochet, pero su pintura sólo tiene un objetivo comercial (47). Donoso destaca que el muralista no sólo no es de la clase de los Méndez, ni de Salvatierra, ni de Bijou, sino que tampoco es de la raza de éstos, al mencionar sus rasgos aindiados, de menos “poder” y prestigio en Chile (43).

Bijou destaca el aspecto negativo de lo masculino porque Adriaola y Méndez lo golpean. El pintor se enfurece cuando Bijou confiesa que la situación en Chile lo deja frío y que ya está pasada de moda (53). Le lanza un pedazo de carne sanguinolento, bastante simbólico de la violencia y sangre de las relaciones entre los chilenos de esa época en su país (54). Julio le parte el labio a Bijou cuando lo encuentran dormido en un auto después de buscarlo con gran tensión (59). Bijou se va con Adriaola esa noche (61), pero lo abandona a la mañana siguiente, rapado como protesta frente al muralista que prefiere que sus seguidores tengan el pelo largo (77). Después Bijou vive con los Méndez en Madrid. Finalmente Adriaola, a diferencia de Pancho, no afecta para nada ni a Gloria ni a Julio en su etapa más importante de la novela en Madrid, ni en Tánger ni a su vuelta a Sitges.

El estudio de *El jardín de al lado* desde el punto de vista homosexual, enfatiza por lo tanto que, en esta novela Donoso rechaza la violencia masculina y patriarcal. Estas características se muestran de manera exagerada en Chile a partir de la caída de Allende en 1973 hasta que Pinochet pierde el plebiscito y vuelve la democracia en 1991. Donoso reacciona desde el principio a la caída de Allende, como muchísimos chilenos. Así, en septiembre de 1973, comienza a redactar *Casa de campo*, novela en la que se alude alegóricamente a la época de la Unidad Popular, a su final sangriento y a la reconquista de la derecha que sufre el país. Donoso usa la alegoría siguiendo con su creencia que nada puede impedir que el artista utilice su imaginación por encima de todo, a pesar de que narre hechos muy graves (Cerdeja 61-108). Más tarde, después de *El jardín de al lado*, de vuelta en Chile en los ochenta, Donoso escribe *La desesperanza*, relato que presenta la tensa realidad chilena de esos años, y que seguramente le hubiera gustado haber escrito a Julio Méndez. El cansancio con la situación política se advierte hasta en el nombre, porque en *La desesperanza* no hay ningún jardín que encienda la fantasía, ni alivie, ni nutra la mente de los personajes, aunque “la Chascona”, la casa de Pablo Neruda en Santiago, resulte un lugar inspirador.

Esta atmósfera machista y áspera de la dictadura militar en Chile, quizás reprima a Julio Méndez. Tal vez Donoso rechace el machismo uniformado de su país al presentar a un personaje que no logra zafarse de sus prejuicios masculinos. Este disgusto con lo “duro” lo subraya su autor con el éxito y la maduración de Gloria. Esta tiene la valentía consciente o subconsciente de entregarse a la debilidad total, y de mostrar su necesidad de ayuda y de amor de parte de los demás. El resultado es obvio. Julio goza de un jardín de al lado lleno de gente, y en especial de la condesa rubia y bella. Sin embargo Gloria, en una situación indefensa por semanas, le saca mucho más partido a ese mismo jardín verde, pero totalmente vacío (209) como, en apariencia, la mente de su observadora que ni siquiera puede —o quiere— articular palabra.

También existe la posibilidad de que Julio y Gloria sean los nombres de los aspectos femeninos y masculinos de la personalidad de Donoso, y que en *El jardín de al lado* deje suelto su lado femenino, realizando el pensamiento de Theodore Roszak: “that the woman most desperately in need of liberation is the ‘woman’ every man has locked up in the

dungeons of his own psyche” (101). Tal vez a eso se refiera Donoso cuando expresa que Julio Méndez quiere ser mujer (Swanson 997).

Un último comentario sobre los personajes. Todos los chilenos (y del Cono Sur: Argentina y Uruguay) son exiliados (32) —oficialmente o no—, y viven alertas al régimen pinochetista o al de los otros dos países vecinos. Este encadenamiento temeroso con la realidad política de sus países en parte emascula a los hombres de *El jardín de al lado*. Incluso a los jóvenes criados en Europa, que poco o nada se acuerdan de sus países de origen, esta atmósfera negativa les afecta porque los separa de sus padres, obsesionados de una realidad que les parece ajena. Por eso Donoso presenta a los jóvenes confusos, caóticos y despreocupados sexualmente. De Patrick no tenemos nada que añadir, ya que su papel es menos amplio que el de Bijou. Valdría la pena subrayar que la mentira de Bijou de que Patrick está en Madrid y no quiere venir a visitar a sus padres (190, 207), desencadena el desequilibrio mental de Gloria —de excelentes consecuencias más tarde. Finalmente, a Bijou lo llaman Rimbaud, pero la comparación de éste con el poeta francés sólo resalta la debilidad masculina en *El jardín de al lado*, por el deslucido papel del muchacho chileno contemporáneo, y por su escasa fuerza en comparación con el poeta del cuadro de Fantin-Latour.²⁶

Como el francés, Bijou está lleno de posibilidades de desarticulación de matrimonios, pero esta “alhaja” no provoca en la pareja Julio-Gloria la inestabilidad, celos, ni disparos que el Rimbaud original causa en el matrimonio de Verlaine. Bijou no conquista a Julio, aunque atrae desde su primer contacto al padre de Patrick. El adolescente se acopla con una mujer mayor, no con este hombre maduro, porque cohabita con Katy en el departamento de Salvatierra ese verano. Es decir, este Rimbaud franco-chileno sólo recuerda ligeramente al original por su atractivo, por su físico descuidado (78) y su desparpajo, pero no tiene ni la inmensa capacidad poética, ni influye en otros artistas, ni cuenta con el poder de destruir una situación afectiva tradicional. Las únicas palabras que escribe el Rimbaud sudamericano es el chilenués grafito *rojos culiaos* en las murallas del Duque de Andía (186), y continúa con esta vena ofensiva cuando muestra desprecio por los árabes, negros, chinos, judíos y mexicanos (81); es decir, con su insolencia recuerda en parte al poeta de *Illuminations*. Bijou viaja un poco —está en Madrid, y en Sitges habla de pasar a Marruecos (51)— pero no se puede comparar con los numerosos viajes del poeta decimonónico. Y por último, el chileno, al terminar la novela, no ha perdido una pierna como su famoso homónimo del siglo anterior, ni muere dolorosamente de cáncer.

III

Continuando con este tipo de lectura, un enfoque gay del cuento “Santelices,” de 1962, permite a su vez una mejor comprensión de un relato de la primera época donosiana.²⁷ “Santelices” no es simple porque la homosexualidad aparece descrita de

²⁶ Fantin-Latour, Henri (Francia, 1836-1904) *Un coin de table*. 1872. Museo del Louvre. París. Ese óleo muestra a Rimbaud con Verlaine y otros artistas.

²⁷ En su nota bibliográfica, Luis Domínguez dice que “Santelices” se publica en el diario “El Mercurio” de Santiago de Chile el 15 de julio de 1962. Resulta muy interesante que este cuento

manera indirecta, y varía en claridad. En su primera parte, el interés erótico de Santelices por los hombres (“fieras” en esta historia) se muestra de manera indudable, pero en la segunda, su interés cambia de manera radical.²⁸

Este cuento se puede leer como el intento de salida del *closet* de un empleado de oficina ya maduro, de un *siútico* como diría su autor, que vive en una pensión. El oficinista lleva allí tres años, casi como novio e hijo de la dueña de casa solterona, que es el personaje represivo más importante de este relato. Santelices “pasa” —no se dan cuenta de sus gustos “particulares” hasta que cuelga los grabados de las fieras. La Bertita y su padre dicen estimarlo como pariente (174). Por otra parte, lo miran en menos porque se aprovechan de él, le hacen trampas en la canasta que juegan noche a noche, y Santelices debe convidarlos al cine muy seguido los fines de semana (176-77).

Santelices lleva dieciséis años (180) de archivero en una oficina. No hay dato ninguno sobre su comportamiento con otros pensionistas, ni con compañeros de trabajo, ni con su familia, ni se sabe que tenga una relación amorosa; es decir, se ve como un personaje aislado porque su único contacto íntimo es con el padre y la hija de su domicilio.

Las fuerzas que llevan a Santelices a dejar el *closet*, a exhibir las estampas en la pensión, se van acumulando de a poco. Cuando clava las fotos de las fieras en la pared de su dormitorio, don Eusebio y, en especial, la Bertita, resisten vigorosamente la “confesión” de sus gustos. El enfrentamiento sado-masoquista de Santelices con la Bertita parece una pelea de novios, o de una madre con su hijo, o bien una lucha entre dos fieras.

La segunda salida del *closet* de Santelices en el espacio de la oficina es radicalmente distinta y más compleja. La atracción por las fieras donde vive, se vuelve ahora paranoia. El interés por los felinos se concentra en una muchacha rubia de unos diecisiete años (188) del patio de luz, cinco pisos más abajo.

Esta muchacha joven, lejana, tierna y delicada hace de cátodo de las emociones del pensionista. La Bertita y esta joven aparecen ligadas a los felinos en el hecho que la dueña de la pensión los rechaza y Santelices teme que los animales maten a la muchacha (193). Pero es esta rubia la que produce el nuevo brote de las fieras que transforman el lugar en una selva llena de rugidos y de violencia. Santelices ve a los animales ahora sólo como una amenaza a la existencia de esta nueva virgen.

Este anhelo de salir del *closet* ahora se desboca, porque los felinos se vuelven exclusivamente peligrosos. Las fieras en las fotos, separadas de Santelices, siguen distantes en este espacio —separación que no se va a resolver. Los hoyos en el papel de la pared de su dormitorio cuando clava las fotos, se vuelven el vacío inmenso del patio de luz. El irónico letrado “Leiva Hermanos” (185, 190) que se enciende en la calle cerca de la oficina, no se va a cumplir para Santelices porque no va a poder convivir con sus numerosos “hermanos”. Cuando el oficinista intente unirse con lo que antes eran personajes de sus sueños y que ahora son seres amenazantes, lo va a hacer saltando a una

temprano se centre en Santelices, un *siútico* típico que tanto desprecia la “gente como uno.” Ya se ha dicho que Donoso le teme a este rechazo que, según él, lo ha impulsado a descollar en la literatura.

²⁸ George R. McMurray lo analiza de manera bastante parecida a la mía, sin mencionar su aspecto gay, aunque señala “[l]a identidad ambigua del protagonista,” y habla en la misma página final, del “sensitivo y penetrante retrato de la desintegración psíquica de una doble personalidad” (221).

rama inexistente, suicidándose. En vez de una vida más rica, más llena de amor y de un erotismo sin trabas, al salir del *closet* a un espacio abierto, el cuento termina con trágicas consecuencias, preparando al lector para el final lamentable de otros homosexuales, como el de la Manuela en *El lugar sin límites*. Donoso muestra desde sus primeros relatos el peligro del sexo. Para este autor, lo gay lleva al castigo o a la muerte.

Este cuento muestra la vida difícil de muchos gays en el mundo. De partida, Santelices no tiene departamento propio. Como empleado que no gana mucho, tiene que vivir en una pensión, reducido a una pieza donde no se puede permitir el lujo de colgar las estampas que lo vuelven loco, y, mucho menos, invitar a alguna “fiera” a su pieza.

Con la belleza y fuerza de sus cuerpos, con sus olores potentes e impuros, con el gran cambio en la atmósfera de la recámara del pensionista cuando despliega sus fotos, y con la incompreensión de los demás que los transforma en fieras peligrosas y acechantes, estos animales parecen estampas pornográficas de “*beef-cake*”, que un homosexual tuviera escondidas y que sólo las sacara al acostarse, con intenciones no muy santas (175-180).

Este tono erótico de las fotos se repite en los comentarios de tipo *sexual* que hacen los dueños de la pensión. Por ejemplo, don Eusebio le muestra su sorpresa a Santelices frente al contenido de las veintitrés estampas: “¿Qué le entró de repente por clavar todos esos monos tan feazos en la pared? ¿Y de dónde diablos sacó tantos? Francamente le diré que lo encuentro un poco raro..., como cosa de loco”. Don Eusebio repite el lugar común chileno de los años cuarenta y cincuenta, que los hombres (aquí, fieras) deben ser feos, peludos y hediondos. Además le pregunta a Santelices dónde compró las estampas —las revistas con fotos de hombres musculosos no eran muy populares en Chile en esa época. Y más adelante don Eusebio deja en claro que las fotos no se deben mostrar porque no son de mujeres —como sería lo normal que tuviera un hombre en esa época, y todavía hoy en esa región— sino de “hombres” de cuerpos musculosos, de fieras hermosas. El dueño de casa se lleva las fotos (174) que su hija va a echar al fuego (184).

La Bertita es una solterona reprimida y castrante de Santelices y de su padre,²⁹ y la máxima representante de la sociedad homofóbica. La Bertita trata de tentar a su pensionista (183) porque se la describe como una mujer despechada que está segura que puede corregir las “malas” tendencias de un gay, llevándolo a la cama.

A la dueña de la pensión también se la muestra como mamá porque trata a Santelices como si fuera un niño o un adolescente, al que le hubiera descubierto pornografía masturbatoria, no como una dueña de pensión enfrentando a un hombre hecho y derecho (182). Lo acusa de “*cochino*”, “porque estos monos, mírelos, no me venga con cuentos, son una pura cochinado. Y después jugando canasta como un santito...” “Creen que una es lesa” (182). (El subrayado de todas las citas es mío).

Pero la Bertita se queda con una foto de las “fieras.” La enmarca y la tiene a la vista de todos en su recámara (189). Esta fotografía de un animal de Santelices, lleno de fuerzas y de atractivo, en la pieza de la Bertita y a la vista del público, es un sarcasmo de la solterona, porque recalca el hecho que ella puede tener a la vista de todos, sin ningún

²⁹ Por ejemplo, don Eusebio supe a las sirvientas despedidas y limpia la casa “con una escoba en la mano y un trapo amarrado a la cabeza” (181). Este atuendo en la cabeza no es corriente en un hombre en Chile, y le da un toque femenino a este personaje.

problema, en su dormitorio —lugar no sólo para dormir, sino también de actividades sexuales— a una de las “fieras” prohibidas de Santelices. Al ser mujer, su género se lo permite, mientras que el oficinista no puede de ninguna manera hacer lo mismo porque la sociedad homofóbica se lo prohíbe.

Por otra parte, la presencia de la foto del felino lleno de fuerzas y de atractivo sexual en el dormitorio de la Bertita, es un llamado de guerra por parte de dicha mujer. Santelices entiende que la solterona despechada está indicando que, como él, ya no tiene tapujos en mostrar sus deseos sexuales, que va a pelear por conquistarlo, que ella también ha salido del *closet*.

Este gesto de máxima represión sexual contra el archivero de parte de una hembra y madre a la vez, irónica, hiriente, deja de manifiesto el rechazo total a los gustos de Santelices. La afrenta termina por envalentonar definitivamente al oficinista y se traslada al espacio de su trabajo diario.

Allí está la figura rubia y lejana, que hace volver a las fieras, pero que no presenta característica alguna que la pueda identificar como tal. En la pensión, por los olores —de Santelices (177) y de la Bertita (183) en sus cuartos no ventilados al dormir—, y por la falta de dientes del pensionista (173) y de don Eusebio (173) —fieras desdentadas—, todos los personajes aparecen conectados con los animales depredadores. Por sus débiles características físicas y su permanente encierro, estos tres habitantes de la pensión recuerdan más bien las fieras del zoológico que Santelices visita en algunas ocasiones (179).

Santelices en el ámbito de la oficina trata de proteger a la rubia volviéndose fiera o personaje de película de la selva (192). En ningún momento hay apreciación erótica ni sensual de la muchacha ni de los animales. El cuento finaliza cuando Santelices se lanza desde el alféizar de la ventana a una rama imaginaria: “De un grito espantó a una fiera de la rama vecina, y, para bajar por ella, dio un salto feroz para alcanzarla” (193). Así intenta acudir al rescate de la muchacha que “allá estaba”... “esperándolo; tal vez gemía; no podía oír su voz en medio del trueno de alaridos, rugidos, gritos, pero tenía que salvarla” (193).

Las nuevas fieras tienen las mismas características, pero más desarrolladas, en sus movimientos y rugidos, que las que quema la Bertita. La agitación también se da en la noche de “aire espeso” (193), que bien puede ser de día, iluminada por “un sol desconocido” (193). A Donoso le gustaba mucho la pintura y la muchacha en peligro entre las fieras innumerables y desatadas a la luz de la luna (192) recuerdan el ambiente amenazante de “La gitana dormida” de 1897, del aduanero Henri Rousseau (Francia, 1844 -1910) que se halla en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El cuadro del aduanero carece de la agitación del patio de luz de “Santelices” porque sólo tiene un león peligrosamente cercano a la muchacha dormida bajo la luna.

Santelices, en libertad total, tampoco va a poder realizarse porque estas fieras, originales de sus deseos, se van a desbordar y van a invadir todo el espacio del patio de luz. Santelices, en vez de unirse con las bellas figuras de sus ilustraciones, sólo va a hacerlo con el cemento del patio, cinco pisos más abajo.

Como una serie de personajes donosianos, y, en especial, como la mayoría de los personajes masculinos de *El jardín de al lado*, Santelices es débil. Físicamente no es nada extraordinario. En contraste con los colmillos de las fieras que lo excitan, Santelices tiene

plancha de dientes (como más tarde la Manuela de *El lugar sin límites*) que deja en un vaso mientras juega canasta en las noches con la Bertita y su padre (173,176,185). A veces se come tres presas de pollo —como una fiera casera (187). Su situación social no es muy lucida; es de clase media baja. Su trabajo no le exige mucho —es archivero (178), sólo debe ordenar y archivar papeles, algo no muy creativo. Su falta de carácter se ve en su lucha por zafarse de la Bertita. Su debilidad queda subrayada cuando, libre de la Bertita, no puede impedir que se reproduzcan las fieras, ni que amenacen a la muchacha, ni tampoco como antes logra erotizarse con su belleza bestial.

Santelices se vuelve heterosexual o bisexual en la segunda parte del cuento —como todos los personajes donosianos con características homosexuales. Así se puede ver que hasta la Manuela engendra en la Japonesa Grande a la Japonesita en su única relación heterosexual de su vida en *El lugar sin límites*. Donoso presenta en “Santelices” a un gay tan reprimido —nótese que Santelices es un hombre maduro, con sus costumbres muy marcadas— que, una vez que abre las compuertas a sus sentimientos gays, termina ahogado por la fuerza de las emociones eróticas. Pero ¿por qué una muchacha rubia, tal como la niña lejana que nadie puede oír, ni siquiera Marcello, en la escena final de la playa con el monstruo en *La Dolce Vita* de Federico Fellini? ¿Señala esta muchacha un polo suave de la personalidad de Santelices, que se muestra en su deseo de conformismo, de paciencia y de comodidad, de aceptar los engaños cuando juega canasta con los dueños de casa (176-77)? ¿Por qué usa Donoso a esta figura de pureza como instigadora del suicidio de Santelices? ¿Confirma esto que Donoso muestra desde el principio de su obra que la entrega al sexo es peligroso? ¿Es esta muchacha del patio, que no tiene nada de fiera, quizás la encarnación de la inocencia y la pureza que se hallan en el origen mismo del atractivo sexual, de esa fuente productora de fieras? ¿Es esta muchacha rubia, limpia, sencilla y pura, pero con un gato que se vuelve múltiples fieras, una alusión a Jane, la de las películas de la selva de la juventud del escritor? ¿Se transforma Santelices en su salto final en un nuevo Tarzán fallido, ciudadano, maduro, desdentado y calvo (192)? o bien ¿Es esta rubia el deseo íntimo de Santelices de convertirse en muchacha joven e inocente, rodeada de fieras sensuales y aterradoras? ¿Se inicia con esta joven el uso de la mujer como la Mariconilla en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* para confesar deseos secretos de su autor? ¿Prefigura Santelices en el deseo de ser muchacha, el anhelo de Julio Méndez de ser Gloria al final de *El jardín de al lado*?

En fin, el contraste entre la niña rubia delicada, la noche, las fieras, por una parte, y, por otra, Santelices, solo y suicida, presenta gráficamente el problema que tiene Donoso para tratar la homosexualidad durante toda su carrera. Además, la represión señala lo difícil que es la vida “tapada” del homosexual de esos años y de ahora, en Chile, en Hispanoamérica y en otras regiones del mundo. Por temor, en todos estos lugares, el gay reprimido, como la Mariconilla en el convento, no quiere levantarse el velo ni hasta en la muerte.

Otro aspecto interesante de este cuento escrito en 1962, es que Donoso presenta en el personaje de Santelices a un gay con tendencias sado-masoquistas. A Santelices le cuesta más dar paso a sus impulsos sexuales porque las imágenes sado-masoquistas lo excitan violentamente, produciendo emociones desmesuradas. Al principio tiende a identificarse de manera masoquista con las víctimas frente a las figuras excitantes y

peligrosas de sus estampas (178). A la larga logra tomar una postura de fuerza (179). Como sádico, hace sufrir a la Bertita en el mundo real. Por otra parte, no se sabe si como sádico o como masoquista, enfrenta sin miedo su salto definitivo a una rama entre las fieras porque: “Había una necesidad, un imperativo que era como el reencuentro de su valor en un triunfo posible, la definición más rica y ambiciosa, pero la única por ser la más difícil” (192).

En los países donde ha habido liberación homosexual, se ha desarrollado una cultura gay sado-masoquista. De encarnarse en otro país más liberado, bien se podría ver a Santelices rugiendo como fiera en una moto Harley-Davidson, vestido de cuero negro como una pantera, con gorra del mismo material y color, con cadenas para destacar sus nuevos músculos de tigre conseguidos en un gimnasio. Todos estos elementos favoritos de dicho grupo ya no lo llevarían al suicidio en el fondo de un patio de luz. Probablemente tampoco le importarían mucho las artimañas de la Bertita, ni la dulzura en peligro de la muchacha rubia y melancólica. De seguro que la Bertita, si lo viera así vestido, volvería a repetirle: “Usted es un *cochino*, como todos los hombres, *que no les interesa más que una cosa..., cochino, cochino*” (191). La dueña de la pensión se sentiría doblemente celosa de Santelices porque ahora el oficinista podría realizar sus sueños eróticos. Pero el SIDA sigue siendo una fiera que se puede desatar tal como las que esta loca tapada, madura, pobretona y *siútica* saca de los cajones de su cómoda y clava en las murallas de su dormitorio de pensión barata.

Para finalizar, una lectura gay de las memorias recientes de Donoso, de una novela suya de la década de los ochenta y de un cuento de los años sesenta, con tres chilenos de diferente situación social, edad y cultura, nos muestra las dificultades que durante todo su carrera tiene este escritor latinoamericano con un tema que la sociedad occidental considera maldito y prohibido. Además, la lectura de “Santelices” recuerda las dificultades de los gays en los países donde predomina la homofobia.

Aunque John Boswell diga (*Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality* 295) que hubo aceptación de la homosexualidad hasta el siglo xiv —según él, el cambio a la intolerancia ocurrió entre 1150 a 1350, Eva Cantarella deja en claro (181-86) que el emperador Justiniano de Bizancio termina por prohibir definitivamente las relaciones sexuales entre hombres, corrientes en el mundo pagano, en el siglo vi. Es decir, los hombres del mundo occidental que se erotizan y se enamoran de otros hombres llevan catorce siglos teniendo dificultades para satisfacer sus deseos sexuales y afectivos. Por eso da tristeza ver que un gran artista como José Donoso justifique su extraordinaria labor creativa, en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, culpando a la cursilería. Resulta irónico ver que otro escritor —Julio Méndez en *El jardín de al lado*— se frustre como tal, posiblemente por no poder aceptar sus deseos por otro hombre. Finalmente, da pena ver a un pobre empleado en “Santelices”, enloqueciendo al dejar sueltos sus deseos, sus demonios, sus fieras escondidas, porque la sociedad, centrada en una mujer, lo humille al rechazarlo como si fuera un niño enfermo y sucio. Espero que esta lectura gay de la obra donosiana enriquezca su comprensión. Así lo señala en general Sylvia Molloy, y Toni Morrison lo dice con respecto a otra minoría, la de los afro-americanos en los Estados Unidos. Se podría concluir diciendo que lo oculto debe hacerse patente para ser seminal y que en su fertilidad se halla el máximo valor de una obra literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Arboleda G., Manuel. "Social Attitudes and Sexual Variance in Lima". *Male Homosexuality in Central and South America*. Stephen O. Murray, ed. San Francisco: Gai Saber Monograph 5, 1987. 101-17.
- Boswell, John. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Cantarella, Eva. *Bisexuality in the Ancient World*. Cormac Ó Cuilleaináin, trad. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Carrier, Joseph. *De los otros*. Nueva York: Columbia University Press, 1995.
- Cerda, Carlos. *Donoso sin límites*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.
- Cheb. Dir. Rachid Bouchareb. Argelia, 3B Productions ENPA. 1991.
- Cortázar, Julio. "Lejana". *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. 35-49.
- Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Cecilia García Huidobro McA, ed. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998.
- _____. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1996.
- _____. *Coronación*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1968.
- _____. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1981.
- _____. *El lugar sin límites*. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A., 1977.
- _____. *Este domingo*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1976.
- _____. *La desesperanza*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1987.
- _____. "Santelices". *Los mejores cuentos de José Donoso*. Santiago de Chile: Zig-Zag, S. A., 1966. 173-93.
- Fantin-Latour, Henri. *Un Coin de Table*. 1872. Museo del Louvre, París.
- Feal, Rosemary Geisdorfer. "Veiled Portraits: Donoso's Interartistic Dialogue in *El jardín de al lado*". *MLN* 103. 2 (1988): 398-418.
- "Generación del 50, presencia y testimonios". *Ciclo Donoso 70 años*. Chile: Ministerio de educación. Departamento de programas culturales. División cultura, 1997. 126-41.
- Green, Michelle. *The Dream at the End of the World: Paul Bowles and the Literary Renegades in Tangier*. Nueva York: Harper Collins, 1992.
- Huneus, Pablo. *La cultura huachafa*. Santiago de Chile: Editora "Nueva generación", 1981.
- Kerr, Lucille. "Writing Disguises". *Reclaiming the Author*. Durham: Duke University Press, 1992. 111-33.
- Krauss, Clifford. "Victoria Would Not Be Amazed by Chile Today". *New York Times* 24 Oct. 1999. WK 4.
- Kushigian, Julia A. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico Press, 1991.
- La Dolce Vita*. Dir. Federico Fellini. Roma, Riama Films. 1960.
- Marín, Pablo, Marcelo Soto, y Lorena Victoria. "La batalla final de José Donoso". *Qué pasa* (14 de diciembre de 1996): 100-04.

- McMurray, George R. "'Santelices' de José Donoso". *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Enrique Pupo-Walker, ed. Madrid: Editorial Castalia, 1973. 215-22.
- Molloy, Sylvia. "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-De- Siècle Spanish America". *Social Text* 31-32 (1992): 187-201.
- Montero, Oscar. "'El jardín de al lado': La escritura y el fracaso del éxito". *Revista Iberoamericana* XLIX/123-124 (abril-septiembre, 1983): 449-67.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark*. Nueva York: Vintage Books, 1992.
- Muñoz Correa, Juan Guillermo. "Rojas Puebla: una familia del siglo XVII en la costa de Colchagua". *Revista de Estudios Históricos* L/46 (Santiago de Chile, 1996-7): 65-116.
- Neruda, Pablo. *Canto general I*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1975.
- Ostrov, Andrea. "Representación, identidad, diferencia (Lectura de *El jardín de al lado* de José Donoso)". *Anthropos* 184-185 (mayo-agosto 1999): 114-17.
- Retamal Favereau, Julio, Carlos Celis, y Juan Guillermo Muñoz Correa. *Familias fundadoras de Chile 1540-1600*. Santiago de Chile: Empresa editora Zig-Zag, S. A., 1992. 490-503.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1969.
- Roszak, Theodore. "The Hard and the Soft". *Masculine/Feminine*. Betty y Theodore Roszak, ed. Nueva York: Harper Colophon Books, 1969. 87-104.
- Rousseau, Henri. *La gitana dormida*. 1897. Museum of Modern Art. New York.
- Schmitt, Arno. "Different Approaches to Male-Male Sexuality/Eroticism from Morocco to Usbekistan". *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies*. Arno Schmitt y Jehoeda Sofer, eds. Nueva York: The Haworth Press, 1991. 1-24.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- Sifuentes Jáuregui, Ben. "Gender without Limits: Transvestism and Subjectivity in *El lugar sin límites*". *Sex and Sexuality in Latin America*. Daniel Balderston y Donna J. Guy, eds. Nueva York y Londres: New York University Press. 1997. 44-61.
- Sofer, Jehoeda. "Sodomy in the Law of Muslim States". *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslim Societies*. Arno Schmitt y Jehoeda Sofer, ed. Nueva York: The Haworth Press, 1991. 131-49.
- Stabb, Martin S. "The Erotic Mask: Notes on Donoso and the New Novel". *Symposium* XXX/2 (Summer 1976): 170-79.
- Sullivan, Edward J. *Claudio Bravo*. Nueva York: Rizzoli, 1985.
- Swanson, Philip. "Una entrevista con José Donoso". *Revista Iberoamericana* LIII/141 (octubre-diciembre 1987): 995-98.
- Weeks, Jeffrey. Foreword. *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies*. Arno Schmitt y Jehoeda Sofer, ed. Nueva York. The Haworth Press, 1991. ix-xi.