

***El jardín de al lado* de José Donoso como novela-espejo**

El jardín de al lado by José Donoso as a novel-mirror

Emilio Vilches Pino

Doctorando en Literatura

Pontificia Universidad Católica de Chile

envilches@uc.cl

RESUMEN

El presente ensayo propone que la novela *El jardín de al lado* de José Donoso puede ser leída desde sus espacios heterotópicos. Dos de ellos son las ventanas, a través de las que los personajes miran el jardín vecino, y también los espejos. Ambos espacios no solo son capaces de superponer en una sola imagen temporalidades y espacialidades distintas, sino que además reflejan y completan la subjetividad del observador. Las ventanas, como pantallas de cine o como espejos, son entonces espacios heterotópicos que inciden directamente en la lectura de la obra. En su dimensión simbólica, la novela completa puede ser leída como un espejo que refleja una realidad invertida del sujeto.

Palabras claves: Espejo, heterotopía, jardín, subjetividad, ventana.

ABSTRACT

This essay proposes that the novel *El jardín de al lado* by José Donoso can be read from its heterotopic spaces. Two of them are the windows, through which the characters look at the neighboring garden, and also the mirrors. Both spaces are not only capable of superimposing different temporalities and spatialities on a single image, but also reflect and complete the subjectivity of the observer. The windows, like movie screens or like mirrors, are then heterotopic spaces that directly affect the reading of the work. In its symbolic dimension, the complete novel can be read as a mirror that reflects an inverted reality of the subject.

Keywords: Mirror, heterotopic, garden, subjectivity, window.

El jardín de al lado, la novela de José Donoso publicada en 1981, plantea una serie de temas y problemáticas que atravesaba por entonces el autor, sobre todo referidas a su situación como chileno en (auto)exilio. A través de la historia del escritor Julio Méndez y su esposa Gloria, Donoso toma posición con respecto a su forma de concebir el arte, su reticencia ante los imperativos comerciales de la industria editorial que publicaba literatura latinoamericana, pero también ante la situación política, identitaria y de memoria de los exiliados.

El jardín de al lado narra el “descenso a los infiernos” del escritor Julio Méndez, quien fracasa en su intento de acomodarse a lo que Núria Monclús, la omnipotente editora catalana (referencia a Carmen Balcells), le exige para publicar su novela. Julio intenta alcanzar el “tono mayor” de los escritores del *boom* latinoamericano para escribir la “gran novela chilena del Golpe”, echando mano a su experiencia de seis días detenido por los militares —aunque, no sin cierto sentido irónico, no fue ni torturado ni interrogado— para alcanzarlo. Pero no lo logra. Su voz resulta falsa, impostada y endeble. Este fracaso lo lleva a abortar su carrera como escritor, o al menos eso es lo que dice Gloria, su esposa, quien en el capítulo final se descubre como la verdadera narradora de la novela y, por lo tanto, identidad real de la voz de Julio durante todo el acontecer narrativo previo.

Esta novela ha sido bastante estudiada desde distintos puntos de vista complementarios, en su mayoría referidos a la pregunta por lo nacional, a la figura del jardín o a la crisis identitaria del sujeto en exilio. En este ensayo nos centraremos en analizar algunos espacios que resultan heterotópicos y que, por esta misma característica, son claves en la interpretación de *El jardín de al lado*. Me refiero a las ventanas y los espejos, espacios que, en su aparición física o simbólica, transforman la realidad observada por los personajes, dotándola de subjetividad, deformidad o reflejo invertido. En última instancia, intentaremos demostrar cómo la novela en sí misma funciona como un espejo que invierte su propia lectura, acercándose metafóricamente a lo que llamaremos una novela-espejo.

Foucault propuso el término heterotopía por primera vez en una conferencia en el Círculo de Estudios Arquitectónicos en marzo de 1967 para designar a ciertos lugares donde distintas realidades se yuxtaponen y las relaciones humanas se desvían de lo habitualmente considerado como normal. Son espacios reales, localizables, existentes en todas las culturas y en todos los

tiempos (aunque no son los mismos en las distintas culturas). Se trata de *contraespacios*, separados de todos los demás y donde se contradicen o invierten las relaciones cotidianas. Estos “lugares otros” estarían, entonces, reflejando a todos los otros lugares, pero tensionándolos, invirtiéndolos y, por lo tanto, apartándose de ellos. Para Foucault existen ciertos principios que ordenan a las distintas heterotopías y que él reúne en una especie de propuesta borrador de una ciencia llamada heterotopología, que sería el estudio de estos espacios. Seis son los puntos principales de esta ciencia, pero me detendré en dos de ellos que nos resultarán funcionales en este ensayo:

1- Tercer principio: Las heterotopías tienen la capacidad de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios que serían en sí mismos incompatibles. Ejemplos de esto serían el cine y el teatro, que hacen funcionar en una pantalla o un escenario diversas realidades, acciones, tiempos y personajes. Ejemplos más antiguos son los jardines (como representación de un mundo).

2- Cuarto principio: Las heterotopías están, la mayoría de las veces, asociadas a cortes del tiempo o “heterocronías”. Foucault afirma que las heterotopías funcionan plenamente cuando existe una especie de ruptura con el tiempo tradicional y en ese sentido los cementerios son un ejemplo notable, en cuanto comienza con la heterocronía que significa morir y detener el tiempo. Existen series de tumbas, cada una con su fecha visible, pero no existe una diferencia en el sentido práctico entre muertos en fechas distintas. El tiempo está detenido y solo tiene sentido para quienes visitan un cementerio y le otorgan un sentido personal a alguna de esas fechas. Existen también “heterotopías del tiempo que se acumulan al infinito” (Foucault, *Espacios otros* 23), como los museos y las bibliotecas, lugares donde el tiempo no deja de amontonarse sobre sí mismo.

Teniendo en cuenta estos conceptos, ¿por qué podemos decir que las ventanas y los espejos de *El jardín de al lado* son espacios heterotópicos? Y ¿de qué forma se relacionan y afectan a los personajes y acciones de la novela?

Partamos por las ventanas a través de las que el protagonista Julio Méndez observa el jardín de la casa de al lado, el palacete del duque de Andía, una de las familias de mayor posición social de España. Julio y su esposa Gloria están cuidando la casa de Pancho Salvatierra, un amigo pintor chileno que lleva muchos años triunfando en Europa, vecino del duque. El jardín vecino es cerrado, protegido por altos muros, pero visible para Julio y Gloria a través de las ventanas. Visible, pero no accesible. La vista desde la ventana les otorga la ilusión de accesibilidad, pero no pueden entrar, al igual que la ilusión de realidad que entrega una película en una sala de cine;

por eso Julio hace tantas referencias al lenguaje cinematográfico¹ al referirse a lo que ve: “Me coloco junto a ella [la ventana], casi entre las cortinas para observar el jardín de al lado. Lo que al salir dejé como un escenario vacío antes de que comience la función, está invadido por los personajes del drama” (Donoso 98).

Julio describe y narra lo que ve, los movimientos de sus vecinos, sus gestos y desplazamientos dentro del jardín, pero no los oye, como en la proyección de una película sin sonido. Puede ver el jardín, pero no le es accesible en el lenguaje, en el contenido verbal, debido a la interrupción de la ventana cerrada. La ventana estaría actuando de esta forma como una pantalla donde ve pasar imágenes mediadas por su propia subjetividad, completando el sentido de la escena con sus propios códigos. Es más, cuando intenta establecer un contacto más directo con el jardín vecino, abre la ventana y se encuentra con una realidad que le resulta insoportable. Caricaturesca, hiriente, debido a que ha perdido la protección del vidrio y la pantalla:

¿Hay fragancias, sonidos de los que me separa el cristal de la ventana y el frágil entramado de hojas en primer plano? Todos los planos, salvo el visual, de esas seis existencias me son desconocidos: quiero ser ellos, no yo. Abro la ventana buscando fragancias y melodías: entonces, como a causa de mi interferencia, las figuras de la eurytμία, indescifrables pero conmovedoras, de *L'après-midi d'un faune* en su versión contemporánea, de pronto cambian, se tornan caricaturescas, cómicas, de actitudes y gestos exagerados que no pretenden otra cosa que la risa, no la armonía ni el contacto (Donoso 108).

Abrir la ventana, entonces, implica perder la protección de la enciclopedia emotiva personal y enfrentar una realidad que le resulta grotesca. El cristal de la ventana, al intervenir lo observado, deviene pantalla y transforma al observador del jardín en espectador de una película donde el sentido final de lo visto lo encuentra en su propia subjetividad, tal como señala Jerónimo Repoll al referirse a la imagen cinematográfica: “Son mundos ajenos, extraños, de los cuales el espectador aprende. Se trata de mundos contruidos gracias al dispositivo tecnológico, creativo y narrativo del cine, que da lugar a los recuerdos en forma de heterotopías y heterocronías individualmente contruidas por los espectadores” (Repoll et al).

¹ “el zoom de mi vista” (133), “unas hojas negras del primer plano” (104), “el ciprés plano como de escenografía” (104), etc.

En el mismo sentido de la mirada que se completa con la subjetividad del personaje, apunta el crítico Sebastián Schoennenbeck cuando señala, a propósito de la obra donosiana en general, que: (el sujeto) se construye como personaje en relación con el mundo exterior, relación siempre mediada por la ventana a través de la cual se mira. Por medio de la ventana u otro tajo, lo *otro* ha irrumpido en el espacio interior. Luego, el personaje, reaccionando, ha gritado y con ese grito se ha construido el *yo*. De este modo, la ventana presenta un doble tránsito: la mirada que se despliega desde dentro hacia afuera y, por otro lado, la luz externa que irrumpe en el interior” (Schoennenbeck 61-62).

El montaje cinematográfico de espacios y realidades también podemos observarlo en el personaje de Julio cuando ve en el jardín de al lado el otro jardín, el de su antigua casa en Chile, en la calle Roma. Al mirar a través de la ventana-pantalla se encuentra con los dos jardines superpuestos, en tiempos y dimensiones espaciales distintas y solo posibles de ser reunidas en un espacio heterotópico. Y no solo es capaz de ver su casa en Chile, sino de ver a su padre, muerto cuando comenzaba la dictadura; puede hablar con él y escuchar sus reproches por no volver a Chile mientras su madre agoniza: “Veo desde mi ventana que la mano de mi padre tiembla en su intento de negar, de enfatizar: no te cuentes el cuento, dice, esa no es la razón por la que no vienes a cerrarle los ojos a tu madre” (Donoso 72). La voz del padre muerto se hace presente —en forma de conciencia— y genera un choque de temporalidades que produce un montaje anacrónico que niega cualquier orden racional del jardín.

Donoso, en su acostumbrado juego de inversiones semánticas y simbólicas, no reúne así en el jardín solo las promesas del edén —los cuerpos juveniles y la presencia de “la condesita” Monika Pinell de Bray, nuera del duque de Andía—, sino que acumula fantasmas de otros tiempos y lugares, anacrónicos entre sí, de hemisferios opuestos y hasta contradictorios. El jardín de España refleja al chileno, en una relación especular con distintos significados para el personaje. El verdor del palacete representa la juventud perdida, lo inaccesible del paraíso del cual ha sido excluido, el éxito que le está vedado, así como la posibilidad del regreso al país de origen; el jardín chileno, en cambio, resulta ser una representación de una identidad nacional en crisis y lazos familiares en proceso de extinción: “[La madre] está muriendo de hambre en nuestro lugar, ese vestigio que se desvanece, esa hoja estremecida en este jardín..., ahora está yerto, las ramas secas, el césped chamuscado por las heladas, la tierra dura de escarcha...” (Donoso 125).

La relación especular no se da solo entre los dos jardines que Julio Méndez observa a través de la ventana, sino que, al ver y oír la voz de su padre y la agonía de su madre, también se convierte en observado. En este sentido la ventana no solo deviene pantalla cinematográfica, sino también espejo. El espejo, según Foucault, reúne utopía y heterotopía en un solo lugar, en cuanto ocupa un espacio físico determinado, pero la imagen reflejada no existe más que en ese espacio virtual del reflejo:

A partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. [...] El espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupó, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar este punto virtual que está allá (Foucault 3).

Los espejos de Donoso, sin embargo, no son un simple reflejo de la imagen del que observa, sino que, al igual que la ventana-pantalla, devuelve la imagen en tensión con la propia subjetividad, como plantea Tonia Raquejo:

El espejo, pues, devuelve la mirada y, por tanto, nos construye visualmente de tal forma que la identidad del yo (cambiante y fluctuante en sí misma) resulta de una doble construcción: la ficción que construye el sujeto de sí mismo a través de su yo imaginario – cuya forma percibe en su imagen construida mentalmente –, y la realidad que ese espejo refleja. De esta manera, para Pistoletto, el espejo hace de trámite entre lo visible, sea real o imagen, y lo invisible o proyección mental (Raquejo 246).

Esta concepción del espejo como un dispositivo de doble construcción es coherente con la conexión directa que Donoso suele otorgar a sus personajes en relación con los espacios que habitan; estos espacios no son un decorado o un escenario, sino que influyen y son influidos por los personajes, creando espejos simbólicos o metafóricos.

En *El jardín de al lado* existen numerosos espejos de esta clase. Me detendré en dos de ellos. El primero se presenta entre las dos ciudades en que ocurren las acciones principales: la casa de Pancho en Madrid y Tánger. Esta ciudad está ubicada en Marruecos, al otro lado del Estrecho

de Gibraltar, es decir, solo la separa de España una línea de agua. Sin embargo, pese a su cercanía, es representada como un espacio otro, una heterotopía que funciona de otra forma, con otros códigos. Es más, si el jardín siempre remite a (la ausencia de) el edén, Tánger es asociada a su reverso, el infierno: “¿Dónde está Bijou, clamo, mi aliado en la abyección, el Virgilio perfecto para el infierno de estas callejuelas malévolas donde todo es posible...? (Donoso 243). Mientras la casa en Madrid es representada como ordenada, protegida, vigilada, Tánger aparece como puro caos:

No puedo dejar de sufrir el tirón de lo repulsivo de estas calles, que me sacude con el ansia de desdoblamiento: es idéntica, aunque inversa, a aquella ansia que sentí frente a una remotísima ventana verde sobre la piscina de un palacete, donde muchachas y muchachos diseñados por Brancusi —especialmente una, su cabeza estilizada en la forma de una campana de oro— bailaron junto al agua, bajo el ciprés, aquella noche. Aquellos placeres eran tan remotos para mí, tan “extraños”, como todo esto que ahora me rodea (238).

Tánger, para el narrador, es la otredad. El caos, la suciedad, el peligro. Siente una fascinación inversa a la que siente por el jardín. Siente deseos de perderse en sus calles, y de hecho lo hace al final de su participación como narrador, justo antes de que su voz se transforme en la de Gloria:

Es fácil perderse para siempre, aquí: la idea es seductora, porque significaría, en esta muchedumbre dorada por la electricidad titubeante de los bazares, asumir otra moral, una moral que no obligue a confiarle mis humillaciones a Gloria [...] ¿Pero en esta miseria maloliente del Zoco, en sus tiendas de cuero y telas especias, de souvenirs para basura pudriéndose, en este desorden que puede ser otra forma de orden, no cabría la posibilidad de que no esté prohibido engañar? Gloria examina unos caftanes horriblos colgados a la puerta de una tienda... ¿Y si yo aprovechara su desatención para hundirme en para siempre en esa callejuela tenebrosa, empinada, angosta, torcida, perdiéndome para siempre en la noche vertiginosa de los bazares para renacer al otro lado, con una moral inversa? Sí, oculto en esta manada, basta dar un paso para dejar de ser quien soy (Donoso 237).

La línea de agua que separa España y Marruecos puede relacionarse a los espejos de agua de los jardines, que reflejan, pero también tienen un fondo oscuro opuesto al afuera, y que pueden simbolizar esta relación de espejo invertido entre el edén del jardín aristocrático y el infierno del caos en Tánger, por supuesto, todo mediatizado a partir de la mirada subjetiva del observador. Por otro lado, tenemos la relación especular entre Julio y Gloria. En el capítulo final, en que Gloria se devela como la verdadera voz que ha narrado la novela, Núria Monclús elogia “haberme logrado meter dentro de la piel de un personaje tan distinto a lo que yo soy” (Donoso 250). Gloria, al entrar en la piel de Julio para enunciar desde él, crea una novela-espejo en la cual refleja no solo su propia imagen resignificada, sino también la de Julio y la de su matrimonio. Dice Gloria: “Depurando la imagen de mí misma, la de la Julio, la de nuestro matrimonio, hasta darme cuenta de que para que este examen tuviera fuerza de realidad era necesario que yo construyera algo fuera de mí misma, pero que me contuviera, para ‘verme’: un espejo en el cual también pudieran ‘ver’ otros, un objeto que yo y otros pudiéramos contemplar afuera de nosotros mismos” (Donoso 255).

A partir de esta revelación, es posible reinterpretar enunciados en un sentido inverso al original, lo cual hace posible mirar la novela hacia atrás, creando un espejo de reflejo invertido, ya no solo en la representación simbólica de la novela de la ficción, sino en la misma obra que tenemos en nuestras manos, que puede ahora leerse desde la visión de Gloria, es decir, desde el otro lado del espejo. La misma Gloria lo dice, cuando toma la palabra: “Todo ha cambiado, y se ha vuelto, por decirlo de algún modo, al revés” (Donoso 251). Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento, en que la aparente voz de Julio dice:

Gloria va a maquillarse frente al espejo del cuarto de baño, justo antes de salir:

—voy a ponerme la cara en un minuto —dice—, y nos vamos.

Como si fuera fácil. Ella, que no tiene el inclemente espejo de una novela que refleje hasta sus más insignificantes patas de gallo, sí, ella puede darse el lujo de ‘ponerse la cara’ que quiera, distinta cada día si se le antoja [...] Yo, en cambio, cada día debo enfrentarme con mi cara permanente: espejito, espejito, dime quién es la más bella..., no, el espejito, espejito, responde invariablemente que mi pensamiento es confuso, mi sentir endeble, y que mi estilo envarado sirve solo para exponer: mi novela, en suma, es pésima (Donoso 118).

La novela, como espejo de Blancanieves, funciona como revelador de lo que Julio no quiere asumir, su rostro verdadero de escritor que fracasa, mientras que Gloria es capaz de cambiar de máscara. Es más, Julio resulta no ser más que una máscara de Gloria, una re-creación desde su mirada especular. En este sentido, la ventana por la cual finalmente Gloria observaba el jardín de al lado le devolvía no solo su reflejo subjetivado, sino también la imagen simbólica de Julio atravesado por su propia mirada. Dice Gloria: “Le debo mucho a la pobre Monika Pinell de Bray. Su muerte quizás me duela más a mí que al guapo-feo, que pronto la olvidará; yo, en cambio, nunca: esta, al fin y al cabo, es su novela, la novela de la fantasía sugerida en mí por su presencia en ese jardín, que si lo viera ahora quizás no resultaría tan inolvidable. Todos, tú, ella, Julio, son solo reflejos en mí, en nuestras subjetividades cambiantes” (Donoso 262).

En conclusión, *El jardín de al lado* es una novela cuyos alcances y entradas de lectura son varios y complementarios. Al leerla desde los espacios heterotópicos que representa, la ventana y el espejo resultan ser dispositivos que otorgan una visión amplia del acontecer novelesco. La ventana como pantalla, así como el espejo simbólico de ciertos espacios y relaciones, devienen heterotopías, que en relación con los otros espacios entregan un sentido diferente a las acciones y los personajes, que se enmascaran y especulan en un universo donosiano en que la identidad necesita de la máscara para reafirmarse como objeto identitario y de arte.

Referencias

Donoso, José. *El jardín de al lado*. Santiago de Chile: Debolsillo, Penguin Random House, 2021. Primera edición Seix Barral, 1981.

Foucault, Michel. “De los espacios otros”. Versión, comunicación e interacción: política del espacio. No. 9, pp. 15-26, 1999.

Parra, Juan Diego “Imagen, virtualidad y heterotopía. Reflexiones acerca de la imagen y su función heterotópicas”. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, núm. 32, pp. 229-244, 2017. En línea en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1657-89532017000100229&lng=en&nrm=iso&tlng=es

Raquejo, Tonia. “El espejo como no-lugar (1964-2010)”. *Quintana*, núm. 11, pp. 243-258, 2012. En línea en <https://www.redalyc.org/pdf/653/65328802017.pdf>

Repoll, Jerónimo et al. “Recuerdos, heterotopías y heterocronías. La experiencia cinematográfica en la Ciudad de México”. *Global Media Journal México*, núm. 28, pp. 17-37, 2018. En línea en <https://www.redalyc.org/journal/687/68758478002/html/>

Risner, Jonathan. “Lo continuo y lo discontinuo: las heterotopías cinematográficas y el cine de género latinoamericano contemporáneo”. *Hispanófila*, núm. 177, pp. 207-220, 2016. En línea en <https://www.jstor.org/stable/90012343>

Schoennenbeck, Sebastián. “Sobre casas, ventanas y miradas: Una cita con José Donoso y Henry James”. *Acta literaria*, núm 41, pp. 53-68, 2010.