

**Muerte en el jardín: paisaje y heterotopía en José Donoso, Mauricio Wacquez
y Adolfo Couveⁱ**

Death in the garden: landscape and heterotopy in José Donoso, Mauricio Wacquez
and Adolfo Couve.

Autor: Sebastián Schoennenbeck Grohnertⁱⁱ

Filiación: Pontificia Universidad Católica de Chile

Email: sschoenn@uc.cl

Resumen

Definido como una heterotopía, el jardín descrito en este corpus narrativo chileno pone en jaque a un sujeto que se construyó desde órdenes vinculados a la nación, a la hacienda y a la familia. Esta dislocación es el efecto de un lenguaje descriptivo que, exiliado de su propio territorio, genera efectos vinculados visualmente al paisaje.

Palabras claves: jardín, paisaje, ruina, mirada, subjetividad.

Abstract

Defined as heterotopy, the garden, as described in the Chilean narrative corpus, challenges the notion of an individual built upon structures associated with the Nation, the hacienda, and the family. This kind of displacement/disruption is a result of a descriptive language that, as exiled from its own territory, generates an effect that is visually related to landscape.

Key words: garden, landscape, ruin, gaze, subjectivity

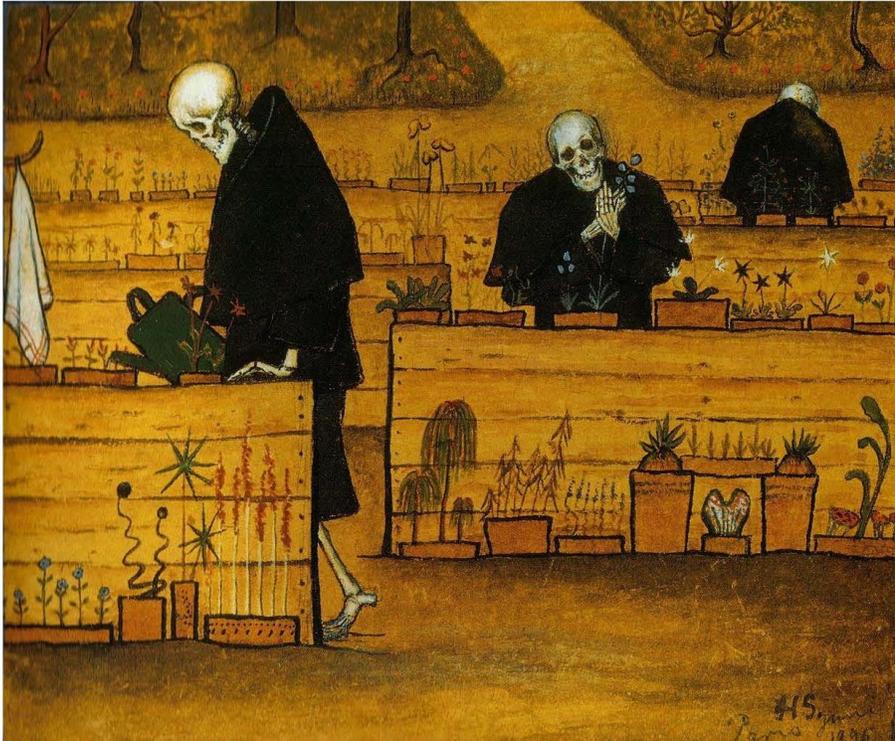
*El jardín traza los límites del discurso
precisamente al proyectar una voluntad formal
hacia lo que escapa del discurso*

Jens Andermann

Escasa es la atención que la crítica ha puesto al espacio del jardín en la narrativa chilena contemporánea, pese a que su visibilidad no es menor. La tendencia crítica ha sido más bien relacionar este corpus narrativo con la ciudad. Este vacío tal vez podría explicarse con la inédita significación del jardín en un contexto contemporáneo. En efecto, el jardín figuró históricamente tanto en la literatura como en las artes visuales a la luz de múltiples tradiciones quizás hoy menos recurrentes. Por ejemplo, la tradición judeocristiana concibió míticamente el paraíso como un jardín. Gracias a una tradición retórica, en cambio, el jardín pudo presentarse como un *locus amoenus*, tal como lo apreciamos en el lugar donde se reúnen los diez narradores de *El Decamerón* de G. Boccaccio. A su vez, la tradición pictórica del *jardín del amor* revivió en el siglo XVIII. Es el caso de la obra *L'embarquement pour Cythere* (1719) de Antoine Watteau, pintura que tiene como referente la obra *Jardín del amor* (1633) de Peter Paul Rubens.

Dado lo anterior, cabe preguntarse acerca de la representación del jardín en la narrativa chilena de la segunda mitad del siglo XX. En términos generales, es posible sostener que, en este corpus literario, el jardín aparece representado en relación con la muerte. Esta articulación no es inédita en la tradición occidental como tampoco en la literatura chilena. Como un antecedente foráneo, podemos identificar las versiones del cuadro *El jardín de la muerte* (1896) de Hugo Simberg.

Imagen 1



Hugo Simberg: *El jardín de la muerte*. 1896. Helsinki: Ateneum.

Vinculada al simbolismo, la obra de este pintor finlandés recoge una herencia retórica y pictórica y, al mismo tiempo, rompe con la tradición de la pintura académica del siglo XIX. Desde el tópico del *Vanitas* hasta el género pictórico del paisaje, los recursos articulados por Simberg representan el jardín como un paraíso del cual sólo se goza más allá de un devenir histórico: los tres esqueletos vestidos de negro, representaciones alegóricas de la muerte, jardinean apaciblemente. La tercera figura nos da la espalda y “se encuentra, como toda figura vista de espaldas, en una relación de sustitución enfática del espectador” (Stoichita 78). Al identificarnos con el tercer esqueleto, simulamos ser muertos para practicar el ocio propio de un jardín que, en esta pintura, cumple las convenciones con las cuales diferentes contextos culturales lo han definido: una composición artificial cuyo espacio está separado de su entorno gracias a una reja o cerco que lo circunda. En efecto, la palabra *jardín* indica etimológicamente una

delimitación espacial: “Las raíces indo-germánicas de la palabra ‘jardín’, *gards*, *geard*, *garde* significan cierre, espacio cercado. Algo parecido puede, dicen, opinarse de *chortos*, jardín o huerto en griego, que indica la idea de un terreno cercado. La palabra latina *hortus*, jardín, va por el mismo camino” (Rubió y Tudurí 39). Este límite indica una tensión entre la naturaleza o los recursos o formas silvestres y el orden artificial impuesto por quien compone un jardín: “El jardín establece los términos de nuestra separación de la naturaleza al mismo tiempo que nos devuelve a ella” (Andermann 202).

En la pintura de Simberg, las jardineras son una estructura de tablas dispuestas horizontalmente que separan a los esqueletos del primer plano carente de vegetación. Su función no es sólo la de contener las plantas, sino también la de cercar el jardín. De igual modo se suspende la perspectiva de aquello que se ha pintado sobre las tablas de la reja. A diferencia del resto del cuadro que sí goza de una línea de horizonte, estos jardines pintados acusan el carácter artificial de aquellas plantas que crecen en las macetas que no están dispuestas sobre la superficie de los cercos. Al carecer de perspectiva y profundidad, la ilusión de realidad se rompe y este jardín, por ende, se vuelve una representación desenmascarada cuyo referente no identificamos en ninguna experiencia mundana y moderna.

La alusión al cuadro de Simberg no tiene como objeto presentar el jardín de la muerte como la reformulación de un tópico que, por lo demás, la tradición retórica desconoce. Se trata más bien de ver cómo una obra pictórica articula el tema de la muerte con una composición paisajística. En este sentido, Simberg cultiva, tal como Arnold Böcklin lo hizo en 1886 con su pintura titulada *La Isla de los Muertos*, una tradición paisajística del siglo XVIII: la costumbre ornamental de instalar objetos funerarios en un jardín que deviene cementerioⁱⁱⁱ.

Imagen 2



Arnold Bröcklin: *La Isla de los Muertos*. 1883. Tercera versión. Berlín: Alte National galerie.

Dentro de un panorama local, la novela *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal es un antecedente clave para la representación del jardín en la narrativa chilena de la segunda mitad del siglo XX. En la novela, la narradora ha renunciado a la perspectiva y a la omnisciencia. Por ende, el jardín abandonado de Bombal, espacio desdibujado por la “niebla desrealizadora” (Goic 183), es una imagen fantasmalmente proyectada que no garantiza la evidencia empírica de una experiencia amorosa. El vínculo del jardín con la muerte está motivado por la fragmentación de la narradora y del sujeto que da lugar a “un espacio meramente fantasmagórico” (Morales 40-41).

Si efectivamente el jardín de la muerte se modula en diferentes contextos culturales y a través de distintos formatos, ¿cómo se lleva cabo esta articulación en el ámbito de la narrativa chilena contemporánea? Para responder a tal pregunta, proponemos estudiar las variaciones del jardín de la muerte en la obra de tres narradores chilenos: José Donoso (1924-1996), Mauricio Wacquez (1939-2000) y Adolfo Couve (1940-1998).

Pese a la diversidad formal, estos autores coinciden en una escritura en la que muchos de sus pasajes impostan una imagen visual. De este modo, la

representación del jardín no sólo supone una recepción verbal, sino también una operación imaginativa cuyo resultado finalmente apelaría a nuestra mirada ocular. Se trata entonces de descripciones que generan un “efecto visual” (Pimentel 120) o una “*iconización verbal*” (34, énfasis de la autora) ya sea por sus recursos que particularizan al objeto en cuestión o por el diálogo que establecen, al modo de una *ékprhrasis*^{iv}, con una imagen visual real o ficticia.

Considerando lo anterior, esta reflexión sitúa interdisciplinariamente el corpus narrativo en relación con el paisaje. Al ser definido no sólo como mirada y representación, sino también como intervención del espacio real (Silvestri 1), el paisaje precipita una relación especular entre las descripciones verbales de jardines y los procedimientos de composición paisajística. En otras palabras, la composición descriptiva de un jardín simula los criterios cromáticos, volumétricos, distributivos, botánicos, etc., con los cuales se diseña un jardín. Esta relación posibilita una salida desde el lenguaje verbal hacia lo visual y, al mismo tiempo, el paisaje se formaliza en una composición relativamente permanente como lo es un jardín histórico o una versión descriptiva de éste:

El jardín es entonces la modalidad más radical del paisaje. Mientras éste, en la mirada del viajero, encuentra o forja un orden momentáneo en el entorno que se le entrega para transformarse en imagen, el jardín propone dotar esa imagen de permanencia, forjarla como sitio, como lugar (Andermannn 202)

Sin embargo, esta fijación implícita en el jardín no debe comprenderse como un dominio simplificador de su representación. Muy por el contrario, no podemos representar la totalidad de este espacio así como tampoco lo podemos mirar por entero tras un solo golpe de vista: “todo jardín”, nos indica Michael Jakob, “es un mundo infinito que exige una serie ilimitada de representaciones” (13). Este desafío de representación podría explicar, entonces, como la narrativa simula otros lenguajes.

Si en la pintura de Simberg el jardín de la muerte se presenta como una utopía, en los narradores chilenos escogidos, en cambio, los jardines pueden ser

identificados como una heterotopía^v, es decir, como aquel espacio real que contiene y cita otros espacios, órdenes y discursos para alterarlos o invertirlos:

También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías. (Foucault 6)

Según Zygmunt Bauman, el jardín, al igual que la medicina, supone la subordinación y jerarquización de elementos naturales bajo un orden estatal y biopolítico que separa lo útil de lo perjudicial como, por ejemplo, las malezas (5). Las obras narrativas escogidas, en cambio, proponen subversivamente una imagen de jardín como ruina, en la que las series (árboles, rejas, escaños, iluminarias, etc.) o las relaciones de proximidad o de circulación entran en crisis, provocando una desestabilización ontológica del sujeto que visita el jardín.

¿Cuáles son los espacios representados y cuestionados en los jardines que la narrativa evidencia? En Donoso, la descripción del jardín cita una familia degradada o invertida. En Wacquez, los parques representan metonímicamente la hacienda. Por último, el jardín de Couve es una cita paródica de aquella pintura que pretendió dar cuenta del color local nacional. Cabe destacar que la familia, la hacienda y paisaje son emplazamientos que han representado alegórica o metonímicamente la nación^{vi}.

La cooperación entre paisaje y nación es en cierto sentido evidente, puesto que se trata de construcciones modernas: “En medio de los procesos de instalación de los

gobiernos republicanos, los debates sobre cómo debían ser las imágenes que expresaban la idea de nación. . . alcanzaron también el arte, primero en la producción de imagenería republicana y más tarde en la del género pictórico del paisaje” (Valdés 83). El caso de la familia y la hacienda es diferente, porque devela una nación imaginada a partir de instituciones tradicionales. En su estudio sobre novelas familiares hispanoamericanas contemporáneas, Margarita Saona reconoce tal desfase en obras como *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez y *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende: “Aunque desde Ernest Renan hasta Benedict Anderson las teorías sobre la nación aseguran que la modernidad ha dejado atrás a la familia como forma de articulación, en las dos novelas la genealogía sigue cumpliendo esa función articuladora” (81). Considerando entonces las relaciones entre las instituciones que representan el orden nacional y su reverso heterotópico, los jardines de Donoso, Wacquez y Couve transparentan las fisuras, desencuentros o contradicciones de la nación moderna, utopía bajo cuya luz el sujeto pretendió definirse.

¿Es entonces el jardín un espacio donde utopía y heterotopía se dan cita? Pensemos por un momento en los espejos en general, pero también en los espejos de agua como recurso de composición jardineril:

El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupó, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. (Foucault 6)

Al evidenciar la ausencia de un sujeto o el reflejo de un rostro desterritorializado, los verdes espacios de los autores chilenos son una invitación a ver y leer el proceso a través del cual el retrato se ha metamorfoseado en paisaje.

Jardines donosianos.

Muchos son los jardines de José Donoso. Pensemos tan sólo en el jardín de las dos palmeras con el cual se inicia *Coronación*, su primera novela publicada en 1957. A ello debemos agregar el patio, espacio de encierro que, si bien cuenta con ornamentación vegetal, figura como una versión degradada del jardín, ya que no garantiza una experiencia recreativa. Análogos al cuerpo imbunchado, los patios en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) fortalecen las jerarquías sociales y la alienación. Algo similar podemos apreciar en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996) donde la casa familiar del narrador contaba con cuatro patios jerarquizados: “El cuarto patio era el famoso patio de los guachos, donde comenzaba el ‘adentro’, las vísceras de la casa, un laberinto maloliente de bodegas y soberados, una serie de espacios rudos, agrestes, embarrados” (192). Ya sea en su versión patricia (el parque) o en su inversión degradada (el patio), el jardín donosiano remite a un orden familiar que terminará por alterar. Lo anterior puede ser comprendido desde dos diferentes perspectivas. Desde una lectura más bien social, el moderno discurso donosiano representaría críticamente un desgastado orden tradicional. Por otro lado, la voz de José Donoso desarticularía el moderno orden nacional al poner en jaque la familia, es decir, el recurso a través del cual la misma nación se representó alegóricamente. Cabe advertir, entonces, que la mirada con respecto a la modernidad presenta matices y cambios a lo largo de la obra de José Donoso, presentándose diferentes etapas en la producción del autor. En un primer periodo, que comienza con *Coronación* y finaliza con *El obsceno pájaro de la noche*, es posible advertir una voz que, pese a su precariedad ontológica y al encierro, se alza críticamente para llevar a cabo una pregunta por lo nacional. Se trata de una actitud enunciativa, en cierto sentido moderna, aunque no se suponga utópicamente a la literatura como una fuente que garantice una respuesta segura. Durante la segunda y final etapa, cuyo inicio podría establecerse con *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*

(1980), la pregunta por lo nacional continúa, pero esta vez es enunciada desde una sensibilidad cosmopolita que asume la identidad nacional como una impostación o mascarada. En la primera, la escritura surge por la nostalgia de un paraíso perdido que no se puede recordar; en la segunda, en cambio, el desencantado *ethos* nacional establece relaciones lúdicas con la cultura de masas^{vii}.

Aunque toda la obra podría leerse como una novela familiar, tal como Margarita Saona lo ha planteado, *El obscuro pájaro de la noche* presenta tradicionales lazos de familia a través de diferentes formatos: la conseja maulina, la crónica de los Azcoitia que Humberto Peñaloza jamás llegaría a escribir, el proyecto de beatificación liderado por Inés, el proyecto de la Rinconada monstruosa ideado por Jerónimo y la *ekphrasis* del medallón heráldico sobre el cual están grabados los rostros del matrimonio señorial. En todos ellos se relata un pasado familiar o se proyecta un futuro familiar marcados por una carencia. Primer síntoma de una crisis de la institución familiar, esta indeterminación o elisión acusa una pérdida de omnisciencia narrativa o una forma escritural que ya no es realista, delatando así la asociación entre familia y un lenguaje altamente figurativo.

La Rinconada, proyecto de Jerónimo de Azcoitia para albergar a su deforme hijo Boy en un mundo cuya norma es la monstruosidad, es una inversión de la hacienda familiar que la novela describe en un principio como un paisaje ideal que garantiza la supremacía social y económica de los señores. Los jardines de esta Rinconada degradada están conformados por el parque y los patios. Adornados con esculturas de Apolo, Venus y Diana en versiones grotescas, estos lugares de encierro están destinados al uso exclusivo de Boy, para que así el niño no conozca ningún referente del mundo externo con el cual comparar su propio mundo monstruoso. Es en el patio donde tendrá lugar el encuentro del padre con el hijo, encuentro fatal porque finaliza con la muerte de Jerónimo ahogado en el estanque tras contemplar sobre la superficie del agua, como un Narciso invertido, su propio rostro monstruoso. Espacio donde se consuma la orfandad, el patio es también la herencia familiar mediante la cual el padre le otorga al hijo un lugar que la nación le ha negado (Saona 85).

Las metáforas de orden vegetal suelen ser utilizadas para describir una sólida tradición familiar sustentada en el linaje (“árbol genealógico” o “raíces familiares”, etc.). En la novela, sin embargo, estas metáforas (“semillas”, “frutos”, etc.) proliferan para visualizar una crisis familiar que toma lugar precisamente en jardines. *El obsceno pájaro de la noche* es la expansión de su epígrafe que, abundante en metáforas vegetales, dramatiza los lazos familiares: la carta de Henry James a sus hijos, William y James, es en sí misma una aterradora lección que se traspasa generacionalmente. Esta “herencia natural” es un bosque indómito donde el obsceno pájaro de la noche castaña. ¿Qué relación se puede construir entre aquel bosque salvaje de James y el jardín/patio de Donoso? El jardín supone una domesticación de la naturaleza, una composición artificial. El bosque “salvaje”, por el contrario, una naturaleza carente de vocación metafísica: la vida florece y fructifica en una escasez esencial (“essential dearth” en el original) donde nuestras raíces se hunden. Ejercitando una metonimia, Donoso, heredero de James, desplaza el bosque indómito hacia el jardín, redefiniendo este lugar de la cultura. Más allá de un carácter paradisíaco, el jardín donosiano es la puesta en escena de una naturaleza trágica que atraviesa al sujeto, revelando esa ausencia o “escasez esencial” como fuerza constituyente.

A diferencia de los patios que podrían describirse como jardines autorreferentes, el parque de La Rinconada que circunda la casa patronal es presentado como un paisaje panorámico al cual, sin embargo, se le han talado sus árboles más altos para que Boy, desde el encierro, no vea las copas que, siendo vestigios del mundo exterior, quebrarían la norma interna. En este *parque de diversiones*, los monstruos juegan, beben y, al ser análogos a las esculturas de los patios, transforman el espacio en un jardín grotesco cuyos ornamentos manieristas nos recuerdan las áreas verdes del Castillo de los Orsini en Bomarzo. Humberto Peñaloza, el secretario de don Jerónimo de Azcoitia y encargado de velar por el funcionamiento de la Rinconada monstruosa, dispone de una torre emplazada en los terrenos del parque. Su interior ha sido habilitado y decorado como lugar para escribir la crónica familiar de los Azcoitia que Jerónimo le ha encargado. Lugar de supuesta inspiración y escritura, esta torre nos recuerda Sissunhurst, aquel jardín

en el cual su creadora, la poeta Vita Sackville-West (a quien V. Woolf le dedica su novela *Orlando*, 1928), subía a un estudio ubicado en la cumbre de una torre para escribir.

La decoración de la biblioteca ubicada en la torre nos ofrece una significativa cita plástica: “Humberto Peñaloza ocupó en la Rinconada esa torre en el parque que don Jerónimo hizo construir durante el embarazo de Inés, para que la habitara Boy y desde sus ventanas y terrazas fuera familiarizándose con las constelaciones. Sobre la chimenea hizo colgar el magnífico crepúsculo de Claude Lorrain” (252). Pintor francés radicado en Italia, Claude Lorrain (1600-1682) cultivó la pintura de paisaje. Sus obras aluden a motivos clásicos, dando lugar, de manera idealizada, a ruinas y paisajes que influyeron en la composición pintoresca del jardín paisajístico inglés (Maderuelo 19). La cita pictórica anticipa el paisaje que pronto tendrá lugar en la novela: Humberto, antes y después de intentar escribir, se asoma a la terraza de la torre y contempla el parque bajo el efecto de la luz crepuscular. El momento del día tanto en Lorrain como en Donoso es significativo. El crepúsculo, hora que acaece entre el día y la noche, pone en jaque la luz, recurso necesario para ejercitar la mirada y, por ende, para hacer paisaje.

Al igual que en *El jardín de al lado* (1981), las vistas ofrecidas por las ventanas son elementos que distraen al escritor de su tarea. De este modo, el estímulo visual del jardín interrumpe una escritura cuyo objetivo es representar y perpetuar el orden familiar. Sin embargo, en *El obscuro pájaro de la noche*, la descripción no da cuenta del paisaje que Humberto ve al asomarse al balcón de la torre, sino más bien de los sonidos provenientes del parque: “Dejó el vaso sobre la balaustrada y con ambas manos se apoyó en ella, atento a esos laberínticos rumores del atardecer que lo encerraban, los grillos, las ranas veraniegas, las voces, las risas tamizadas por los olmos y los castaños. . .” (267).

Este pasaje es sumamente elocuente si se lee a la luz de Lorrain: si en la obra del pintor contemplamos paisajes ideales, en Donoso, por el contrario, nos enfrentamos a un lugar que no se reconoce sino es por las voces que lo habitan y que el secretario escucha como si se tratase de una pesadilla. Pero también es posible advertir una sintonía entre la pintura del francés y el parque visto desde la

torre: ambos paisajes dan cuenta de un término, tal vez de una ruina o del fragmento de algo que alguna vez existió. Ya se trate de la huella de un día que se acaba o del desperdicio monstruoso que la familia ha instalado en medio del jardín, los paisajes evocan, nuevamente, una ausencia.

Mauricio Wacquez: ventanas y jardines.

En la obra de Mauricio Wacquez, las abundantes descripciones de jardines están mayoritariamente vinculadas a la mirada. Este ejercicio visual, característico de múltiples personajes, está la mayoría de las veces mediado por la presencia de una ventana. Es decir, un jardín tiene lugar cuando la mirada de un sujeto, que permanece encerrado en un espacio interior, atraviesa una ventana. Por lo tanto, el jardín supone un espacio promisorio de libertad:

[L]a descripción toma lugar en una dimensión privada que se reiterará a lo largo de la novela, la cama, la habitación del narrador. A partir de espacios enclaustrados se describen otros idealizados que emergen a partir de recuerdos cuya génesis reside en los sentidos del protagonista, la mirada, los sonidos, las aromas, pero nunca la experiencia directa del sujeto en el jardín, es por eso que al comienzo se catalogan como idealizados. (F. Amaro 5)

Así como en los cuentos, en *Epifanía de una sombra* (2000), novela publicada póstumamente, los jardines de una casa de campo colchaguina son descritos desde una perspectiva que delata el estado enfermizo del observador. Santiago, postrado en su cama por causa de una meningitis, dirige la mirada hacia los corredores adornados con macetas y plantas:

Si los helechos desplegaban sus frondas y el jazmín de Siberia al pie de su ventana se llenaba de brotes y albergaba las primeras diucas, los tejidos vacíos de Santiago dejaban entrar los líquidos vitales, el plasma, la linfa, el quilo. La pupila vibraba atenta, y sus manos podían sostener ya algún libro. . . (64)

La ventana vuelve a presentarse en *Frente a un hombre armado* (1981). Su protagonista, Juan de Warni, permaneciendo enfermo en su dormitorio, dirige su mirada febril hacia el jardín de jazmines y aspidistras iluminado por la luna para contemplar finalmente el cuerpo de su amante: “Fui inocente del impulso que me acercó a la ventana que daba al corredor de ladrillo tendido, no tuve más idea que despejarme la cabeza del encierro, fui inocente, del delito de la acechanza” (155). Sin embargo, el paisaje de Wacquez equivale también a un lenguaje cuyo efecto visualizante dibuja los trazos de un retrato cuyo fondo es un jardín. En la novela *Ella o el sueño de nadie* (1983), el transparente cristal de la ventana tendrá la doble función de mediar la mirada dirigida hacia un jardín y, al mismo tiempo, reflejar el rostro del observador:

El refectorio está situado en el costado de un claustro, cerrado por las vidrieras a través de las cuales aparece el mundo deslumbrante del jardín. Aunque si la mirada se detiene más acá, en los cristales mismos, Julián descubre su propio rostro, infantil y grave, ya marcado con algunas peculiaridades que lo acompañarán para siempre. (30)

El rostro, sin embargo, no garantiza una identidad sustentada en la presencia. Todo origen, toda naturaleza o todo rasgo esencial es incierto: “no hay nada en el rostro ni en el cuerpo reflejados en el cristal que le permita alguna certeza” (31)

La simulación paisajística del jardín como un retrato también se repite de manera similar en *Frente a un hombre armado* (2000). Los elementos con los cuales se compone el parque son una prefiguración del rostro recordado: “Cada árbol, cada matorral debía ser capaz de hacer surgir el rostro fidedigno de Alexandre” (14). Este paisaje reflejará, por lo tanto, la consumación de una relación homoerótica que complejiza y altera las relaciones de clase entre el señor, Juan de Warni, y su sirviente, Alexandre.

Los jardines y parques, al igual que en *El jardín de al lado* de Donoso, suponen una distracción para una escritura que, tanto en *Frente a un hombre armado* como en *Epifanía de una sombra*, está destinada a ejercitar una memoria. En efecto, el

estímulo visual debilita una escritura que pretende ser (auto)biográfica. ¿Qué es aquello que se olvida cuando la escritura no garantiza memoria alguna? En *Frente a un hombre armado*, la memoria indetermina el parque de la casa de campo al situarlo tanto en Francia como en el Valle Central de Chile, generando así un desarraigo con respecto al paisaje de la infancia y del terruño local que originaba un sentir nacional. En otras palabras, el paisaje ya no es un género capaz de garantizar una imagen de la nación con la cual podamos identificarnos. Por ende, su presencia en el recuerdo es fútil e inoperante: quien habla, escribe y recuerda es un sujeto que habitó simultáneamente tanto aquí (Chile) como allá (Francia). Su infancia no pertenece a ningún lugar o aconteció en todas partes a la vez. Más que instalar un cosmopolitismo, la ubicuidad del pasado profetiza la muerte de un sujeto desenmascarado incapaz ya de asumir una impostación nacional. En este sentido, la novela podría leerse como una reescritura crítica del criollismo cuyo ideario fue la imaginación de un entorno rural autóctonamente propio^{viii}. También podría leerse como la esterilidad de la imitación local de modelos estéticos y paisajísticos europeos^{ix}. Sin descartar estas aproximaciones, sostenemos que el jardín, al estar unido a los viñedos bajo el efecto de una mirada panorámica, corresponde a una imagen degradada de la hacienda, ya que la jerarquía social sobre la que descansa tal institución es desarticulada por el deseo erótico.

Epifanía de una sombra supone también una modulación discursiva vinculada a la memoria: el narrador sexagenario narra y recrea en tercera persona la infancia y juventud de Santiago de Warni. Tal como Brian Dendle lo ha comentado, la novela supone una cadena de enmascaramientos, en la medida que el protagonista, el narrador y el autor pueden identificarse entre sí a través de relaciones especulares. El problema de la subjetividad subyacente en esta triada podría complejizarse al incorporar la variable del paisaje, puesto que la novela ofrece una serie de descripciones correspondientes al Valle de Colchagua. El parque que rodea la casa del protagonista se presenta como síntesis de la hacienda y, por extensión, del Valle Central de Chile. Reproduciendo las jerarquías sociales, este paisaje impostaría un espacio naturalizado y, por ende, inamovible. Sin embargo, estas imágenes postales serán descritas por una boca indisciplinada,

sometiéndolas a un *escándalo* que descentra la tradición paisajística vinculada a un orden nacional, social y económico. ¿Cuáles son entonces los recursos de esta indisciplina escandalosa?

En primer lugar, la asociación paisaje y nación será presentada irónicamente para dar lugar a un estereotipado sentimiento de arraigo al terruño:

Así, el paisaje típico, lugar común de toda moción patriótica, debe estar ribeteado de alamedas y de lentos esteros que discurren entre frondosos sauces llorones procedentes, si no de Babilonia, de la inimaginable China. Por tal paisaje, los habitantes del país alcanzan las exaltaciones más enfervorecidas del arrebató patrio. . . .
(Wacquez, *Epifanía* 161)

En segundo lugar, el carácter patriarcal de la hacienda y su paisaje es alterado por medio de una memoria que se sitúa fuera de un orden heterosexual y generacional: “discursos alternativos en que la infancia y la enfermedad socavan y justifican las exploraciones sexuales de sus protagonistas y ponen en tela de juicio la dimensión institucional, escolar y familiar de la pedagogía sexual” (L. Amaro 33-4). De este modo, los jardines están mediados en múltiples ocasiones por la mirada de un niño enfermizo postrado en cama. Atenta al detalle, a la nomenclatura botánica, a la sensación producida por el estímulo visual/vegetal, su afectada visión insinúa un sujeto que ha abandonado el orden institucional (la hacienda). Esta dislocación es equivalente a la experiencia visual cuyo espacio es, por excelencia, el jardín.

Finalmente, la descripción del jardín en esta novela de Wacquez desacata la tradición pictórica del paisaje al dramatizar el conflicto entre la luz y la oscuridad. Paradójicamente, la voz narradora pone en tela de juicio la luz, recurso vital para emprender la mirada que todo paisaje supone. “La costumbre de la luz es por tanto una mala costumbre” (Wacquez, *Epifanía* 63), afirma el narrador, mientras la oscuridad “todo lo contiene” (63). Diríase entonces de Wacquez que su representación imaginaria es el jardín de la oscuridad donde el recuerdo y la luz cesan:

La oscuridad cae sobre la mitad del mundo, el ciclo se renueva en el alma de un niño y la nada se filtra a través de vericuetos negros, en los que el cromatismo de la luz es un espejismo, una vana proyección del deseo. El sueño representa el irreparable olvido y, en esta tierra, despertar es recordar, vivir es volver tercamente a la luz, contrario y complemento del olvido que es morir. (170)

Los relatos de Wacquez oscilan entre la vigilia y el sueño, entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte, señalándonos el jardín sombrío donde una epifanía ha tenido lugar.

Adolfo Couve: pintura y jardines

La descripción de jardines en la obra de Couve refuerza la fusión entre el campo de lo legible y de lo visible, puesto que la pintura tiene lugar temáticamente en su obra y, al mismo tiempo, el texto funciona como sustituto de la experiencia visual. En Couve podríamos llegar a hablar incluso de una desterritorialización de la escritura y de una múltiple operación sensorial por parte del lector. Su acción se definiría como una “lectura visual” y no tan sólo verbal. El jardín, por lo tanto, será formulado indisolublemente como espacio ante el cual un pintor intenta un paisaje. Sin embargo, tanto la labor del pintor y como su disciplina serán degradadas de manera tal que el jardín será identificado obstinadamente como una ruina.

En *El tren de cuerda* (1976), el quehacer pictórico aparece como composición del paisaje *in situ*: un artista degradado pinta un espacio exterior de la casa donde trabaja como chofer. Si bien el relato comienza con una descripción detallada del jardín, Pavel, el chofer, pintará el “patio trasero” donde crecen amapolas que tienen la misma altura del niño protagonista y que el sol terminará por desteñir:

Anselmo, sin responder, transpuso la reja que comunicaba con el campo de amapolas y se perdió entre las flores. Éstas tenían casi su porte. A pocos metros de la pandereta, notó unas amapolas aceitosas y opacas que Pavel, vehemente, manchaba sobre una tela.

El caballete portátil que sostenía el cuadro se hundía en el barro.
(123)

La precariedad de la pintura no sólo es indicada por el barro donde el caballete se hunde, sino también por el travestismo que el artista cultiva patéticamente a escondidas del niño. El motivo paisajístico de las amapolas es irónico si se establece una relación entre este relato y una acuarela del mismo Couve titulada justamente *Amapola* (1964). En la obra, la única amapola colorada ocupa un lugar marginal dentro de plano salpicado mayoritariamente de flores amarillas.

La lección de pintura (1979) es otro relato en el cual tanto el arte académico como el vanguardista son degradados y criticados. A través del tópico del *vanitas*, toda pintura será desenmascarada como futilidad. El farmacéutico, primer maestro informal de un niño con talento pictórico, valora la pintura de Juan Francisco González y Pablo Burchard, ya que son “pintores afines a los artistas europeos” (190), pero, al mismo tiempo, desprecia las ilusiones realistas de Ingres y a Monvoisin, delatando a este último como un falsificador: “Cuando retrataba, para ahorrarse tiempo y trabajo, pegaba los encajes directamente a la pintura fresca y luego los arrancaba, dejándolos impresos. . .” (190). El señor de Morais, otro guía del joven aprendiz, es devoto del arte académico representado principalmente, según el verosímil de la novela, por Ingres. Este reconocimiento es, sin embargo, altamente irónico, puesto que el maestro de Morais será descrito como un apolillado señor venido a menos, así como el edificio municipal que hace las veces de academia de pintura padece un ruinoso estado de conservación.

La alusión a la academia es altamente significativa en una novela que pone sobre el tapete el problema de la pintura nacional. En efecto, el arte académico, que la escritura de Couve degradaría, es parte de un orden institucional. Si bien su definición puede ser compleja, esta pintura está asociada a la Academia de Pintura fundada por el Estado de Chile, bajo el gobierno de Manuel Bulnes, en el año 1849. Su primer director fue el italiano Alejandro Ciccarrelli, quien promovió los principios clasicistas a través de la enseñanza. La fundación de la Academia tiene, por lo tanto, una estampa oficial y fundacional, ya que su objetivo era promover la

gestación de una pintura nacional. Si bien su fundador no cultivó mayormente el género del paisaje (a excepción de algunas obras tales como *Vista de Santiago desde Peñalolén* del año 1853), los alumnos de la Academia, que posteriormente se rebelaron ante los rígidos principios estéticos de su maestro, comenzaron a cultivar el arte *in situ*, dando lugar al paisaje nacional^x. Couve disocia la nación y el paisaje cultivado por una pintura nacional y académica que pretendió captar el supuesto color local. El paisaje pictórico aparentemente connatural a la nación se degrada en manos de una escritura que, en su ejercicio paródico, se pone en jaque a sí misma.

Esta auto-revisión crítica explica el quiebre producido en la carrera de Couve como escritor. Desde *Alamiro* (1965) a *Balneario* (1993), el autor, según sus propias declaraciones, se adscribe al realismo de la escuela francesa decimonónica^{xi}. Con sus dos últimas novelas, *La Comedia del Arte* (1995) y *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (publicada póstumamente en el año 2000), apreciamos una escritura ya distanciada del realismo en el que se da lugar al absurdo, a la cultura de masas y a personajes arquetípicos al modo de la comedia del arte italiana del siglo XVI^{xii}.

La descripción del jardín constituye una clave para comprender la degradación de un arte que estuvo dispuesto a develar el “alma” nacional. En este sentido, la figuración imaginaria del jardín es, por excelencia, la del jardín como ruina, pero exenta de toda pretensión pintoresca. En estos despojos se experimenta el duelo de un triste e inexistente país que el arte ya no puede representar. Consecuencia de ello, el sujeto que visita el jardín padece una soledad que no puede ser superada por el recuerdo de un tiempo en el que el arte gozó de una función oficial. La segunda parte de *El tren de cuerda*, titulada *La Quinta de Madrazo*, describe las áreas verdes de una antigua propiedad agrícola del Valle Central tal vez reconocible fácilmente para un lector local. La versión de esta “postal” es, sin embargo, una ruina que motiva una experiencia de extrañamiento y desarraigo con respecto a un paisaje que nos fue familiar:

Sus árboles, avenidas y construcciones se mantenían aún en pie, debido a que ninguno de sus moradores trajo consigo pasiones e

historias que la habrían ocupado como escenario, provocando su muerte. Aquello sobrevivía gracias al olvido, que desvió la acción del tiempo. Cuando el hombre abandona un lugar, éste al comienzo se resiente por la falta de aseo y reparaciones, pero, superada esta etapa cobra otro orden, y la naturaleza al sentirse libre se encarga de transformarlo. El parque que rodeaba la casa de puntiagudos techos era aparentemente una ruina. (135)

Una conclusión final.

Podemos afirmar que los autores estudiados tienen en común una escritura en tensión con lo visual. A diferencia de la norma horaciana, *ut pictura poiesis*, que establecía una relación de equivalencia entre la palabra y lo pictórico, lo visual se tematiza como distracción de la escritura. Los relatos de Donoso, Wacquez y Couve son interrumpidos y entorpecidos por lo el paisaje y el jardín. Los efectos visuales de tal irrupción confirman la dislocación de aquel lenguaje que se enfrenta a toda heterotopía. En suma, lo escritural y lo visual pueden gozar de una relación especular, pero el reflejo no confirma el original, si más bien lo complejiza y lo arroja fuera de un amparo ontológico. Ante el espejo ya no se está seguro de lo que es y ese esta experiencia de incertidumbre la que tal vez caracteriza los campos actuales de producción.

BIBLIOGRAFÍA

Amaro, Felipe. "Espacios heterotópicos, vestimenta y travestismo en *Excesos* (1971) de Mauricio Wacquez". Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2016. Impreso.

Amaro, Lorena. "Wacquez y sus precursores: infancia, género y nación". *Revista Chilena de Literatura* 86 (2014): 31-50. Impreso.

Andermann, Jens. "Cosmopolitismos telúricos: jardín y modernidad en Latinoamérica". *Revista de crítica Literaria Latinoamericana* 79 (2014): 201-225. Impreso.

- Bauman, Zygmunt. *Legislators and Interpreters: in Modernity, Post-modernity and intellectuals*. Oxford: Polity Press, 1987. Impreso
- Bröcklin, Arnold. *La Isla de los Muertos Tercera versión*, 1883. Berlín: Alte National Galerie. Web 15 de Mayo 2016
<https://www.google.com/culturalinstitute/u/0/asset-viewer/the-isle-of-the-dead/0wFgMTIQ3kZCpg>
- Couve, Adolfo. *Narrativa Completa*. Chile: Planeta, 2003. Impreso.
- Dendle, Brian. "La última novela de Mauricio Wacquez: *Epifanía de una sombra*". *Revista Chilena de Literatura* 60 (2002): 87-99. Impreso.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Chile: Alfaguara, 1998. Impreso.
- . *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Chile: Alfaguara, 1996.
- Foucault, Michel. "De los espacios otros". *Editorial Larense*. 24 Ago. 2012. Web. 22 Jun. 2014. <<http://educalarense.blogspot.com/2012/08/de-los-espacios-otros-michel-foucault.html>>
- Goic, Cedomil. "VII. La última niebla". *Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1997.167-186. Impreso.
- Jakob, Michael. *El jardín y la representación*. Trad. María Condor. España: Siruela, 2010. Impreso.
- Maderuelo, Javier. "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin". 3 *ensayos sobre la belleza pintoresca*. Por William Gilpin. Madrid: Abada, 2004. 7-43. Impreso.
- Morales, Leonidas. "1. Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea". *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004. 17-51. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Rubió y Tudurí, Nicolás. *Del paraíso al jardín latino: origen y formación del moderno jardín latino*. Barcelona: Tusquets, 1981. Impreso.
- Saona, Margarita. *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. Impreso.

- Silvestri, Graciela. "Paisaje y representación". Web. 30 Abr. 2013.
<<http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Prismas/03/Prismas03-13.pdf>>
- Simberg, Hugo. *Kuoleman puutarha*. 1896. Helsinki: Ateneum. Web 15 de Mayo 2016
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Hugo_Simberg_Garden_of_Death.jpg
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. Trad. José Leandro Urbina. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Stoichita, Victor. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro Español*. Madrid: Alianza, 1996.
- Valdés, Catalina. "Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena". *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Ed. Amari Peliowski y Catalina Valdés. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014. 83-111. Impreso.
- Wacquez, Mauricio. *Frente a un hombre armado: cacerías de 1848*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000. Impreso.
- . *Epifanía de una sombra*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000. Impreso.
- . *Ella o el sueño de nadie*. Barcelona: Tusquets, 1983.

Fecha de recepción: 19/05/2016

Fecha de aceptación: 02/08/2016

ⁱ Este artículo es resultado del Proyecto Fondecyt Regular n° 1150050 titulado "Muerte en el jardín: paisaje y heterotopía en la obra de José Donoso, Mauricio Wacquez y Adolfo Couve" que dirijo como investigador responsable.

ⁱⁱ Sebastián Schoennenbeck (Santiago, 1975) es profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Tras obtener el grado de Doctor en Literatura (Universidad de Chile), realizó una investigación postdoctoral sobre José Donoso y su apropiación de modelos narrativos anglosajones. Durante los últimos años, ha puesto su atención en el paisaje y su vinculación con la narrativa chilena, dando lugar a ensayos como "Paisaje, nación y representación del sujeto popular. Visiones de un Chile imaginado" y "Un debate sobre paisaje: un camino para su comprensión en Marta Brunet y Mauricio Wacquez". Es autor del libro *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* (2015).

ⁱⁱⁱ Al respecto, ver Impelluso, Lucia. *Gardens in Art*. Trad. Stephen Sartarelli. California: The J. Paul Getty Museum, 2007.

^{iv} Para Luz Aurora Pimentel, en la *ekphrasis* "-entendida ésta como la descripción verbal de un objeto plástico- el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo

plano y son parte sustancial del significado del texto. En la ecrasis la descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no sólo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción” (113).

^v Un antecedente de importancia para esta hipótesis fue la investigación de R. Cánovas en torno a la representación del prostíbulo como heterotopía en la novela hispanoamericana. Ver su *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM, 2003.

^{vi} Doris Sommer, por ejemplo, propuso “describir las alegorías de las novelas nacionales latinoamericanas no como una relación paralela, sino entrelazada entre el erotismo y la política” (61). Para la estudiosa, el matrimonio y la familia que la ficción fundacional narra equivale a una alegoría nacional.

^{vii} Ya Mauricio Wacquez se aventuró a conjeturar etapas en la producción donosiana en su ensayo titulado justamente “Etapas de la obra de José Donoso”. Ver su *Hallazgos y desarraigos. Ensayos escogidos*. Ed. Paz Balmaceda. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004. 133-145. La clasificación que propongo, menos compleja que la de Wacquez, tiene como fundamentación la propia reflexión de José Donoso expuesta en su ensayo “Itaca: el regreso imposible”.

^{viii} Para una definición de criollismo, ver Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.

^{ix} La apropiación del modelo paisajístico francés en Chile fue trabajada ampliamente por Cristián Boza en *Parques y jardines privados en Chile*. Santiago: Montt Palumbo, 1984.

^x Al respecto, ver Galaz, Gaspar y Milan Ivelic. *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1891*. Valparaíso: Eds. Universitarias de Valparaíso, 2009.

^{xi} Ver “Prólogo” en su *Cuarteto de la infancia*. Argentina. Seix Barral, 1996. 7-10.

^{xii} Acerca de las diferentes etapas en la producción del autor, ver Valdés, Adriana. “Adolfo Couve, narrador de lo inquietante”. *Narrativa completa*. Por Adolfo Couve. Santiago: Planeta, 2003. 7-14.