

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# “EL JARDÍN DE AL LADO DE JOSÉ DONOSO Y LA PUERTA DE ENTRADA A LA POSMODERNIDAD”

Informe final de seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas  
mención Literatura

**Miguel Ángel Hernández M.**  
**Profesor guía:** Federico Schopf E.  
**2008**



..	1
<b>Epígrafe . .</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN1 .</b>	<b>5</b>
<b>I.- UNA MIRADA AL RELATO.- .</b>	<b>11</b>
<b>I-1.- Historia de los narradores. . .</b>	<b>11</b>
<b>II.- UNA MIRADA DENTRO DE EL JARDÍN. .</b>	<b>21</b>
<b>II-1.- Donoso y el escepticismo. . .</b>	<b>21</b>
<b>II-2.- La Posmodernidad o la causa de la alienación. .</b>	<b>28</b>
<b>II-3.- En busca del relato perdido. .</b>	<b>39</b>
<b>II-4.- Gloria y el otro relato. . .</b>	<b>53</b>
<b>III.- CONSIDERACIONES FINALES. . .</b>	<b>59</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .</b>	<b>63</b>
José Donoso: .	63
Sobre José Donoso: .	63
Modernidad-Posmodernidad: .	64
Realismo Socialista: .	65



---

*A Rosy y Miguel, a quienes debo mi ser, lo que soy, con todo mi amor.*



## Epígrafe

**„Ein einzelner Mensch kann einer Zeit nicht helfen oder sie retten, er kann nur ausdrücken, daß sie untergeht“ (Un solo hombre no puede ni rescatar ni ayudar un período, sólo puede expresar su hundimiento) KARL KRAUS en “Los Inalcanzables” (Die Unüberwindlichen)**





# INTRODUCCIÓN1

El presente trabajo tiene como uno de sus objetivos principales analizar una de las obras del escritor chileno José Donoso e insertarla dentro de lo que se conoce como “Posmodernidad”. Esta obra es su novela *El jardín de al lado* aparecida en Barcelona en 1981 (Seix Barral) que estaría enmarcada en lo que Cedómil Goic <sup>1</sup> denomina como **Novela del escepticismo** y cuyo autor aparece como parte de la llamada “Generación del 50”.

En el caso de esta generación de escritores, propuesta por Enrique Lafourcade, éstos “iniciaron su proyecto narrativo sobre el entendimiento previo de que la ruptura definitiva con el naturalismo heredado de la tradición nacional, tenía que darse paso tanto a nivel del discurso literario como del discurso público. En otros términos, que no solamente era indispensable escribir de una manera diferente, sino también manifestarse públicamente como rupturistas o parricidas”. <sup>2</sup> Ello responde a la polémica periodística que se desarrolló en la década de los años sesenta, que puso en tela de juicio la calidad y la trascendencia de significado de la narrativa chilena de esos años –respecto del anacrónico criollismo como de los nuevos intentos- debido a la aparición de un importante número de novelas hispanoamericanas que contentaron al público y a la crítica por su notable factura artística. <sup>3</sup> A partir de este hecho, la crítica se dividió entre quienes

<sup>1</sup> Goic, Cedómil: *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago, Editorial Universitaria, 1991, Cap. VIII

<sup>2</sup> *Ibíd.* Pág. 148. Cabe hacer la salvedad que no sólo se opusieron al naturalismo sino a toda la tradición literaria precedente en Chile. Casos tempranos como el de Manuel Rojas, M<sup>a</sup> Luisa Bombal y otros ya lo habían hecho.

consideraban a los narradores chilenos como mediocres, limitados, restringidos e intrascendentes y otros que defendían a la novela nacional por su carácter realista y local que, según éstos, eran las características que la hacían diferente de los modelos europeos y latinoamericanos, todavía apegada en parte importante, al modelo naturalista zolaniano de carácter altamente descriptivo y que había sido - para los escritores del '50- incapaz de presentar la auténtica situación del ser humano en el mundo, debido a sus propias características narrativas que resultaban obsoletas y arcaicas, en tanto se negaban a renovar las imágenes tradicionales de la realidad. Recordemos que la novela “naturalista” presenta como características principales a un narrador autoritario y seguro, confiado en un orden racional y en el saber científico que aprehende el sentido pleno del mundo que lo rodea, porque cree en la constitución plenamente suprasensible de la existencia. El apego a tal modelo era el que alejaba a la novela chilena del espectro literario de la novela contemporánea y que esta generación del '50 estaba deseosa de alcanzar, cambiando las características presentadas por gran parte de la narrativa chilena de ese momento (obras como *Hijo de Ladrón* de Manuel Rojas, *La Última Niebla* de María Luisa Bombal, o las obras de Drogett, etc. ya habían abierto el camino hacia un espectro literario más amplio en cuanto a que ya no son ni naturalistas ni criollistas), abordando incluso al aspecto de crítica social en contra de los comportamientos tanto sociales como individuales de la época, ello manifestado obviamente a través de cada una de las narraciones de estos nuevos autores, en las que como característica esencial, se dejará entrever un discurso narrativo en que el alejamiento de la tradición naturalista está dado por la falta de confianza en el positivismo, en la racionalidad pura y en un orden cósmico dado de la realidad, dando paso a un escepticismo y a un desencanto que aparentemente –en algunos casos, como *Coronación* del mismo Donoso- parece salido de un discurso tradicional, pero que está corroído por la duda y la inseguridad vital así como por el abandono total de la búsqueda de todo fundamento de la existencia, elemento importante precisado más adelante. “La realidad, en esta novela, es una máscara que recubre la nulidad de lo existente, el vacío en que sumergen sus raíces las formas engañosas de lo cotidiano”.<sup>4</sup>

El escepticismo de esta generación (con excepciones tales como José Miguel Varas, Guillermo Blanco o Poli Délano que no se consideran escépticos pese a pertenecer a ella) se debería fundamentalmente a los sucesos políticos y sociales que se experimentaron a partir de la década del cuarenta especialmente.<sup>5</sup>

En *El jardín de al lado* (1981) Donoso posee la particularidad de insertarse en el ámbito de las circunstancias particulares y globales, subjetivas y objetivas de la historia política y social de Chile con una mirada que muchas veces aparece descarnada y cruel. Ello por aparecer dentro de un contexto especialmente conflictivo tanto para Chile como

---

<sup>3</sup> Estamos hablando de un período que parte con la publicación de obras tan importantes como “Rayuela” en 1963 o “Cien años de soledad” en 1966 que conoceremos con el apelativo de “Boom”. En el caso de la aparición de la ‘Generación del ‘50’ y anteriores, ésta está vinculada con el reconocimiento de autores como Borges y por su apertura a la literatura internacional en general.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Pág. 156.

<sup>5</sup> *Ibid.*, Cfr. Pág. 156.

---

para el mundo. Un mundo en el que paulatinamente se han derrumbado los fundamentos que daban coherencia a la existencia, en el que los valores trascendentales han caído en el curso de las últimas décadas coincidiendo en el caso del contenido de esta novela, con la caída del gobierno de Allende en Chile y su sustitución por un régimen militar, produciendo en los personajes, autoexiliados del país, una situación de extrañamiento tanto en el lugar donde viven como en un Chile que, a la distancia, les parece cada vez más distinto y lejano, lo que provoca finalmente la atmósfera escéptica de la novela, a cuyos personajes les es difícil asimilar lo que está ocurriendo a su alrededor y que es presentado por la pérdida de credibilidad de las ideas políticas, filosóficas y morales a las que ellos estaban apegados. En general, los personajes de Donoso transitan en un mundo donde el desencanto y el escepticismo son elementos cotidianos y *El jardín de al lado* es una muestra fidedigna de ello.

Así, en un primer acercamiento, veremos cómo *El jardín de al lado* presenta los elementos más paradigmáticos de su producción novelesca “siguiendo” las premisas referidas por Goic y que establecen las líneas demarcatorias de su creación y de ésta novela en particular. Analizaremos cómo *El jardín de al lado* presenta esa particularidad donosiana de todo un mundo que a veces nos parece cruel y veremos también cuáles son las actitudes de los personajes junto a sus características particulares.

Por otro lado, nos proponemos analizar cada uno de los elementos que se proponen en esta novela, tomando en cuenta lecturas como las de Oscar Montero, Eduardo Barraza y Ricardo Gutiérrez Mouat, así como algunos de los recursos utilizados por el mismo autor tanto textuales como extratextuales y que se presentan tanto en su composición como en su misma edición y de donde se deducen una serie de conceptos. Es así como dentro de la misma obra (y tomando en consideración todo cuanto la rodea externamente) se encontrarán a nivel discursivo y narrativo como también psicológico, una serie de elementos que relacionan la obra como tal con lo que conocemos como “Posmodernidad” y todo cuanto implica tal concepto (que no es unívoco y de distinta repercusión en Francia y en el resto de Europa así como en Latinoamérica y algunas escuelas de Norteamérica que acuñaron el término). Los personajes de esta novela en particular están inmersos, como se mencionaba anteriormente, dentro de un mundo al cual se enfrentan en sus convicciones y en sus deliberaciones como representantes de toda una generación que al encontrarse con un mundo distinto, aparecen descolocados, elemento que incluso trasciende la condición de exiliados que poseen y que acrecienta sus angustias, sus miedos, sus odios y rencores. Así, el fracaso se convierte en dolor al no poder su protagonista, Julio Méndez, escribir una novela que supuestamente está destinada a convertirse en “la gran novela del exilio”. Julio Méndez es incapaz de transformar su experiencia vital –equivalente a tres días de encarcelamiento después del Golpe y la cual le parece muy valedera como reflejo de la ‘tragedia de un pueblo’ que ha perdido su democracia- en metáfora, ello principalmente porque se suscribe a una concepción anacrónica de la narrativa que, más que nada, pretende ser un documento que esté a par con la historia y que busca la trascendencia por medio de un discurso social y político más que novelístico propiamente tal. En vez de lograr su propósito, no hace más que escribir una historia de autocompasión que es rechazada una y otra vez por la editora.

Donoso, a su vez, en esta novela jugará con los narradores cuya primera voz narrativa es masculina (supuestamente la de Julio Méndez) la que termina siendo suplantada al final del libro por una femenina (la de su esposa Gloria) y que devela uno de los rasgos que podríamos denominar como eminentemente posmoderno, ya que la irrupción de esa voz femenina, desmedrada históricamente y que aparece con fuerza y originalidad, corresponde a la aparición en la Posmodernidad de los discursos de las minorías, esto es, de los acallados por un discurso moderno de tono predominantemente masculino. Será la Posmodernidad la que dará la oportunidad para la aparición de tales discursos hasta ahora no tomados en cuenta por el discurso moderno y su omnipresencia, socavada por el fracaso de su propio proyecto.

Tanto los recursos utilizados por Donoso como la configuración de los personajes que se enfrentan a una realidad a la que son expuestos y que representarían la condición posmoderna desplegada en el texto, es lo que pretendemos describir en este trabajo, condición dada por el propio carácter escéptico presentado en la novela, que inclusive hace que pueda ser propuesta como un ‘pastiche’ de la novela del exilio, un tipo de novela que proliferó en los años de la dictadura militar y que ha sido la manera en que se ha leído particularmente a *El jardín de al lado*. Sin duda, esta obra corresponderá a un momento particular en la vida del propio Donoso cuya ausencia del Chile de Allende y Pinochet (en el momento del Golpe estaba en Italia con su esposa haciendo uso de una beca y que produjo que su proyecto de viajar a Chile se pospusiera) le permitirá recrearlo por medio de sustituciones metafóricas surgidas de su ideario que ahora lo trasladan del universo de excéntricas tías abuelas que llenaban la casa como sucede en *Coronación*, ambientada alrededor de los años 48 y 50, hasta décadas más cercanas como las del 60 y 70 cuyos avatares políticos y sociales le competen directamente.

Para Oscar Montero<sup>6</sup> la existencia de *El jardín de al lado* se relaciona directamente con la creación de su *Historia personal del Boom*<sup>7</sup> en la que describe, desde su perspectiva personal, este momento literario de la narrativa hispanoamericana de los años sesenta en particular refiriéndose a la gente de ese mundo, ya sea escritores y artistas en general, por medio de anécdotas y comentarios críticos que responden a un deseo que es la construcción de una especie de paradigma de la escritura contemporánea y de donde se desprenden dos discursos en torno a ella: uno de tipo filial que refiere a la relación que se establece entre el escritor y sus “padres literarios”, incluyendo la polémica con la tradición narrativa chilena que se mencionaba anteriormente, y otro “fraternal” que refiere la relación con sus contemporáneos. Más que nada, se trata de un intento de Donoso de hacer patente su relación ambigua con ese grupo de “escogidos” por haber publicado en la editorial “Seix Barral” y que constituye una verdadera secta difusa e impenetrable, amos y señores de la escritura amparados en los mecanismos de difusión literaria y que califica como un “boom hipotético” pero al que, sin embargo, quiere entrar definiéndose a la vez como un escritor chileno alienado por los textos nacionalistas y realistas de aquella tradición chilena con la que está en conflicto y que está tratando de entrar en el mercado literario internacional, poniendo de manifiesto

---

<sup>6</sup> Montero, Oscar: “*El jardín de al lado: La escritura y el fracaso del éxito*”, *Revista Iberoamericana*, 123-124 (1983), pág. 449-467.

<sup>7</sup> Cfr. en Donoso, José: *Historia personal del Boom*. Barcelona, Seix Barral, 1984.

---

la relación del escritor frente al reconocimiento o desprecio de la sociedad que lo juzgará en torno al valor de lo que escriba y donde justamente los medios de difusión literaria que por momentos critica, pasan a constituir un elemento importantísimo para la valoración de un texto en la sociedad actual regulada por el mercado. *El jardín de al lado* es justamente una polarización de esa ambigüedad que está en la *Historia personal* y que presenta a un escritor que añora esos mecanismos literarios para poder difundir su obra y su verdad pero, que al mismo tiempo, los menosprecia cuando los ve al servicio de los otros. La novela, publicada casi diez años después de la *Historia personal*, es una mirada más madura y distanciada en el tiempo de este importante fenómeno literario, pero en una versión novelesca en que plantea encarnar definitivamente lo contemporáneo a través de un lenguaje novelístico cosmopolita, universal, artístico y alejado definitivamente del criterio puramente realista y regional y en la que, a nuestro juicio, intenta formular una reflexión eminentemente crítica del papel de la narrativa comprometida de crítica social enmarcada en una síntesis dialéctica de carácter histórico, de la cual Julio Méndez no puede escapar y que lo hace representativo de aquellos escritores apegados a un pasado remoto y a un proyecto de sociedad que ha sucumbido con los años al serle imposible, entre otras cosas, aplicar un sentido de verdad que lo iguale con la Historia a través del discurso literario. Así, el modelo escéptico de la producción donosiana presenta en *El jardín de al lado* una muestra de la separación de su autor de una concepción de la trascendencia de la narrativa como discurso histórico y, a su vez, de la idea del escritor que desea alcanzar mediante ella un papel igualmente trascendente para sí, que sería coronado por el éxito que Julio Méndez no logra, por cierto, porque los paradigmas de la sociedad han cambiado, y con ellos la literatura como manifestación cultural dentro de una Posmodernidad que no alcanza a comprender y menos a asimilar, posición que Donoso ironiza descarnadamente. De esta manera, el concepto de Posmodernidad aparecerá como un tópico fundamental en este trabajo. Para su mejor comprensión, será necesario recurrir a los diferentes conceptos que tienen de ella escritores y filósofos, los que resultarán de gran importancia a su vez para entender la composición de los personajes de la novela y, por ende, de ésta como creación, junto con comprender el mensaje de Donoso en relación a la literatura y la sociedad que desfila ante nuestros ojos y que algunos, como ocurre con Julio Méndez, se niegan a ver recordando un pasado que sólo existe en sus memorias. Sin embargo, esta misma Posmodernidad se encuentra representada en la novela misma con personajes como Bijou, Patrick o Katy, en cuya interioridad no ahondaremos aquí, pues haría el análisis más extenso aún, pero que esbozados dentro del marco de la narración misma, nos muestran esa nueva realidad que por un lado repulsa y asusta, pero que también atrae y seduce a Julio y su esposa. Serán ellos los genuinos representantes de esta nueva experiencia existencial que parece estar vacía de todas aquellas problemáticas y de todos los proyectos que caracterizaron a la Modernidad y de los cuales, de alguna forma, todavía Julio pretende dar cuenta desde el paradigma literario al que se encuentra adscrito, que es en cierta manera, una variante criolla de la literatura comprometida que, sin embargo, se asemeja al proyecto de realismo socialista, que a estas alturas ha quedado abandonado. Ellos aparecen en la novela como representantes de una generación de jóvenes para los cuales el Golpe no significa nada más que un hecho histórico perdido en el tiempo y en el que sus padres se han quedado “pegados”; una generación para la cual Chile era una

moda y que se entrega al hedonismo desenfrenado en un mundo cuyos valores parecen contrapuestos al de sus padres, que no son objeto de estudio aquí, pero que vale tener presente a la hora de enfrentar la Posmodernidad. Tampoco, aclaramos, se analizarán elementos internos dentro de la misma novela, pero no por eso menos interesantes, como los cuadros del amigo de Julio, Pancho Salvatierra y la manera en que pone de manifiesto el trompe l'oeil como característica principal de su estética y su relación para con la estructura de la novela y los personajes mismos y otros que puedan aparecer en el relato pero que serán reseñados brevemente cuando sea pertinente.

Finalmente, como elemento troncal de este trabajo, y tomando en cuenta las premisas anteriores, trataremos de demostrar que Donoso utiliza la voz femenina de Gloria en cuanto configuradora del discurso en la novela. *El jardín de al lado* será en definitiva la novela de ella, en donde con su aparición en el último capítulo de la misma, nos manifiesta que es ella quien ha relatado la historia de la novela que su esposo Julio no pudo hacer. Es ella la que sin la intención de equipararse al ‘tono mayor’ de la historia, alcanza una dimensión estética por cuanto es capaz de crear, de hacer lo que Julio no fue capaz de hacer ni de entender. En el fondo, un trompe l'oeil literario en cuanto lo que creíamos era la voz de Julio tratando de escribir, resulta ser la creación de Gloria. Así, Donoso alcanza mediante esta estrategia, elementos que podríamos identificar como posmodernos: Erosión de los límites en cuanto se borran las diferencias entre los géneros. Se equiparan los discursos de Gloria y Julio; Esquizofrenia: desaparición de la temporalidad clara. Hay una especie de presente perpetuo, contenido en la superposición de discursos, imágenes que adquieren diferentes lenguajes atravesados, como lo será el juego de los narradores de esta novela; la inexistencia de un relato único, un discurso unívoco y legitimador que acá se presenta como el proyecto –inconcluso por cierto- de Julio o “tono mayor” que sucumbe en pos de un “tono menor” que resulta ser la novela en sí; el pastiche como elemento configurador de la cultura posmoderna por cuanto Donoso se sirve de él para ironizar los discursos históricos, filosóficos y literarios anteriores. Para esto, se vale de la ‘tragedia’ de Julio que es relatada por Gloria. Es precisamente este juego entre el acto del narrador y lo que se narra lo que hará Donoso en *El jardín de al lado* y lo que lo instituye dentro del lenguaje posmoderno, dejando entrever las diferencias entre el discurso ficcional y el histórico, donde por lo demás, incluye la multiplicidad de voces, posturas, discursos mediante sus personajes.

# I.- UNA MIRADA AL RELATO.-

## I-1.- Historia de los narradores.

Tal como se mencionaba en la introducción, las novelas de José Donoso nos presentan una mirada eminentemente introspectiva de la realidad de Chile, ya sea de forma objetiva o subjetiva, global o particular. Como particularidad, encontraremos que Donoso posee la capacidad de describir con exactitud admirable los elementos que conforman la decadencia humana dentro de estos límites históricos, siendo capaz de reproducir una desazón que difícilmente resulta descriptible. Sin embargo, lo hace con una particularidad muy importante: como novelista nacional. Su mirada y su expresión resultan, por momentos, demasiado descarnadas, crueles, carentes de piedad, como salidas desde lo más profundo del corazón y del alma, con un sentimiento que se vuelve convulsivo frente a la realidad misma. Se refiere a un Chile y a su situación política-social, al alma de un pueblo y su gente, a la decadencia de una clase. Sus personajes carecen de toda metafísica, de toda solución que escape a lo que es humano y nada más. Inclusive, como dirá José Saramago en una conferencia sobre el mismo Donoso<sup>8</sup>, en sus novelas no existe Dios y si existe, sólo se le nombra o se le invoca aunque sin un resultado

<sup>8</sup> Saramago, José: "*José Donoso y el inventario del mundo*". Coloquio internacional de escritores y académicos **Donoso 70 años**. Santiago, Chile. 1997.

trascendente aparente y, si existe una trascendencia, ésta es sólo humana, terriblemente humana, es decir, que actúa como un triste consuelo para dar sentido a unas vidas que carecen de ella y aspirar a una salvación que por lo demás no alcanzan por su situación arrojada en un mundo sin Dios.

El vértigo que siente el personaje donosiano es causado por la descarnada observación de sí mismo. Su trascendencia –entendida como el lugar que cree le corresponde en la historia- es tan sólo una mirada producida por la conciencia obsesiva de su propia existencia que se niega a enfrentar la cruda realidad en la que se encuentra arrojado, y que sólo soporta recurriendo a recuerdos o creando sus propios criterios de verdad. Así, busca un sentido pleno para esa misma existencia al darse cuenta que ésta no viene de un dios –que en el universo literario donosiano no existe- o de un ente superior que la establezca. Por lo tanto, si existe una trascendencia o un valor que fundamente su vida, existe sólo dentro de sí, emana de su misma conciencia, y es lo que de algún modo lo sostiene en el mundo, aunque en definitiva esa trascendencia nunca llegue.

Como en *El jardín de al lado* donde pensamientos, culpabilidades y responsabilidades se encuentran en la mente de Julio y luego de Gloria y de los demás personajes, las interrogantes y las respuestas están en su propio existir y en donde cada uno termina por saber la cuota de responsabilidad que le cabe por el fracaso de un proyecto común, incluido el matrimonio.

La novela, básicamente nos presenta a Julio Méndez, el escritor que narra (supuestamente) casi todo el relato y que se encuentra exiliado junto a su esposa en España. Su objetivo es escribir lo que él llama “la gran novela del golpe”, una novela en que reconoce el valor de un discurso eminentemente personal que se encuentra atado al pasado familiar a la vez que aspira responder al momento histórico y político de la sociedad en que vive, en este caso, la época después de la caída de Allende y todo lo que representó, que se encuentra reflejado en los seis días que pasó en un calabozo, aunque sin ser interrogado ni torturado, pero que en su esencia constituye para él una verdadera epopeya. Lo que pretende básicamente, es escribir una novela que a la vez de ser estéticamente bella como literatura, entregue una verdad histórica que la legitime como discurso. Julio Méndez está apegado a un modelo de sociedad que parece haber fracasado, que parece haber periclitado, pero él se resiste a aceptar tal fracaso y por tal apego concibe un tipo de literatura que trata de igualarse con la historia donde los grandes propósitos en pos de la Humanidad y los grandes héroes que las protagonizan, son una parte importante y trascendental, respondiendo al concepto de “metarrelato” que caracteriza el discurso de lo que conocemos como “Modernidad” (Lyotard)<sup>9</sup>. El gran relato es la historia del Golpe Militar de 1973 en Chile que derrumbó todo un proyecto de sociedad que Méndez compartía y ese gran héroe es él mismo en sus seis días de calabozo y luego el sufrimiento del exilio. Pero esta clase de relato carecería de la trascendencia que tenía básicamente por el cambio producido en todos los niveles que ha alcanzado la existencia debido al advenimiento de lo que llamaremos “Posmodernidad” (todos éstos elementos serán explicados más adelante, incluida la

---

<sup>9</sup> Cfr. En *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra. 1987.



noción de novela que tiene Julio). El resultado de su esfuerzo es una novela que sólo encuentra una buena lectora en su esposa Gloria, novela que, por lo demás, es rechazada por una editora catalana.

El relato de *El jardín de al lado* se compone de una línea cronológica en la que un narrador en primera persona despliega y configura el mundo narrado, mostrando desde su perspectiva todo cuanto acontece en él, siendo interrumpido por numerosas rememoraciones de un pasado que preferentemente se encuentra en Chile al que hace aparecer como un lugar irrecuperable y que se existe únicamente en su memoria. Este narrador, que posee características de narrador personal, es la voz de Julio Méndez, que es el que crea aparentemente el mundo narrado en los primeros cinco capítulos del libro. En ellos, relata su penoso pero llevadero exilio en Sitges junto a su esposa Gloria, un lugar que les parece apestoso durante la época de verano en que se llena de turistas de todo tipo y de todas las nacionalidades. Sin embargo, su amigo rico, el pintor Pancho Salvatierra les ofrece su piso en Madrid para que pasen el verano allí y cuya tranquilidad le permitirá a Julio terminar su nueva versión de la novela ya que la primera ha sido rechazada. El piso se ubica al lado del palacete de un noble español, cuyo impecable jardín será observado casi con obsesión por Julio, al igual que su familia y en especial su nuera austríaca. Durante la exposición del relato, hecho por esa voz masculina, se presenta a esta pareja de chilenos que toman trago y Valium y que pelean frecuentemente por diversas causas. Quien aparece siempre ausente del relato, y si lo hace es a través de la memoria del narrador, es el hijo de la pareja llamado Pato, o Patrick, que anda dando vueltas por Marrakesch con el afán de convertirse en fotógrafo y el cual no quiere saber nada de sus padres. También aparece la figura de un chico llamado Bijou, hijo de una pareja de amigos chilenos que hace de emisario de Pato y que es el representante genuino de todo un mundo desarraigado, de nuevos valores, que carece de conflictos existenciales y mucho menos de nostalgia por un país lejano y atrasado como Chile, el cual ni siquiera conoce. Bijou es la figura representativa de aquel mundo distinto que desfila ante los ojos de la pareja y que es el mundo Posmoderno en el cual, al igual que toda su generación, se siente plenamente a gusto y que resulta tan ininteligible para Julio y su esposa y que será descrito más adelante. Por otro lado, aparecen Katy, una uruguaya cuarentona y *hippie* amiga de Gloria y Carlos Minelbaum, psicólogo y amigo de la pareja, que los ayudará a superar las crisis que se presenten.

La estadía en Madrid no resulta tan provechosa como la pareja esperaba. Julio no puede escribir su nueva novela y en lugar de eso se pierde paulatinamente en la visión del jardín de al lado que evoca claramente en su memoria el jardín de su casa en Santiago, símbolo de una vida pasada que fue mejor, un verdadero lugar idílico que se anida en su memoria y que es el triste repositorio de los recuerdos de su padre muerto y de su madre agónica, verdaderos símbolos de un pasado glorioso que se acabó con Pinochet. Junto con ello, el rechazo de la novela, la nostalgia por Chile, la situación económica de la pareja, la lejanía de Pato y el fracaso de su escritura como símbolo de su propio fracaso llevan a Gloria a una crisis nerviosa, clímax de la novela y donde cae en una deshumanización radical en la que pierde hasta el habla y cuya recuperación resulta larga y penosa. En el intertanto, Julio manda su segunda versión de la novela, la que es nuevamente rechazada y cuyo fracaso trata de ocultar robándole un cuadro a su amigo y que vende para ir en busca de Pato a Tánger donde él trata, en un intento desesperado,

de escapar del fracaso autodestruyéndose, perdiéndose en el Kashba, renunciando de alguna manera a sí mismo. Sin embargo, cuando vuelven a España, el problema es aclarado. En el capítulo seis de la novela ya no es Julio el que narra, deja de ser el narrador del fracaso y es Gloria la que narra corrigiendo lo narrado por Julio (que son las circunstancias en que escribe su novela) y aclarando aquellos elementos que no estaban esclarecidos del todo o que necesitaban ser aclarados en el otro relato que siempre le perteneció.

Julio Méndez aparece como afirmación e identidad de voz narrativa que profiere un discurso personal autobiográfico en torno a un suceso, a una experiencia que a él le parece trascendental pero que será negado como tal pues, como se dijo anteriormente, el desenlace mostrará que Julio Méndez no es más que una voz narrativa creada por el otro narrador textual –incorporado por ella- cuyo relato será precisamente, *El jardín de al lado*, cuyo universo ficticio compite, suplanta, anula y, por ende, supera el proyecto de escritura que pretende el personaje que lo situaría dentro de la contingencia histórica y política colectiva como manifestación de una escritura masculina de “tono mayor”<sup>10</sup>. Méndez trata de escribir una “novela documento” lo que lo lleva a rechazar la contaminación de lo épico por lo lírico. Esto produce que sea incapaz de transformar la historia en “metáfora”, como se lo exige la editora. Lo cierto es que Julio Méndez se plantea de algún modo un proyecto de escritura que resulta ingenuo y que más que nada desea enseñar, explicar y dar testimonio de una vivencia que para él resulta “sublime”, y que es su paso durante seis días en un calabozo durante Septiembre de 1973, motor fundamental de su afán de ser escritor y alcanzar el tan anhelado reconocimiento, negándose a aceptar lo que es realmente: “un eficaz profesor de literatura inglesa” (p. 118)<sup>11</sup>, pero no un creador. Así se enmascara como escritor, engañándose él y a los demás que creen que podrá escribir una novela tan bien como lo hacen los del llamado “Boom” e incluso alcanzar a trascender en la historia al proyectar a través de ella una experiencia que vivió realmente y que por sí sola la hace digna de ser contada.

Su proyecto como narrador tiene como fin alcanzar el éxito, trascender y ganarse un lugar en la Gran historia literaria, ello por el apego que siente hacia una literatura o más bien hacia un tipo de relato que justamente intenta igualarse con la historia entendida bajo la idea progresista del concepto moderno, es decir, una literatura básicamente funcional a una ideología, a un proyecto social común que lo legitima como tal y al cual Méndez se encuentra naturalmente ligado, donde su “experiencia de burgués liberal educado en buenos colegios” (pág. 35), de vivir en una familia acomodada cuya tradición se condice con un padre político y congresista y de tradición democrática, la misma que muere con Pinochet en el poder y que hace imposible su estada y a la vez su retorno a Chile.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Barraza Jara, Eduardo, *Las dos escrituras en el Jardín de al lado de José Donoso*. Actas Seminario SOCHEL. 1988.

<sup>11</sup> Donoso, José: *El jardín de al lado*. Seix Barral, Barcelona, 1985. Para todos los análisis textuales y extra textuales que se hagan en torno a la novela, deberemos dejar en claro que éstas se harán basándose en la presente edición, incluyendo los alcances relativos a la portada y contraportada.

<sup>12</sup> Cfr. Barraza Jara, Óp. Cit. Pág. 44 –58.

Como narrador, Julio Méndez no admite que nada en el relato carezca de una carga de resentimiento debido a su situación de exiliado, de escritor fracasado y de vivir en un mundo que a estas alturas ya no comprende, lo que, a fin de cuentas, no lo deja escribir la otra novela, “la gran novela del golpe”, no la que está narrando, o más bien parece estar registrando. Si pudiera, recuperaría su pasado familiar dentro de un marco histórico nacional, pero se da cuenta que resultaría anacrónico. Puesto que la actualidad política y literaria no se corresponde con la realidad que vive en ese momento, por lo que su discurso sonaría falso, demasiado articulado, forzado. A lo que él aspira es a un lenguaje arraigado intrínsecamente en la historia, eventualmente sólido en su significación argumentativa de una verdad que se le aparece casi de carácter absoluto pero, que en el mundo contemporáneo ya no existe por diferentes motivos que se niega a aceptar, lo que lo hace volverse al pasado y contaminar su propio lenguaje con patetismo, nostalgia, amargura y resentimiento<sup>13</sup>. Sin embargo, Julio Méndez no aprehende del todo las razones que le impiden escribir su novela, aunque sí tiene claro que no encuentra placer en lo que hace por lo que cada vez que se enfrenta a la máquina de escribir, siente la necesidad de huir de ella. Reconoce que siente una envidia hacia su mujer, que parece feliz haciendo un modesto trabajo literario al escribir artículos feministas. Él, en cambio, reduce su capacidad de elegir al verse enfrentado con su rol masculino que lo convierte automáticamente en sostén de la familia, en buen padre y esposo junto con la necesidad de ser el prestigiado escritor que prometía ser y que, por lo tanto, su vuelta a Chile representaría asumir un fracaso que no se encuentra en condiciones de soportar. Dentro de su relato, Méndez separa justamente el rol que le compete a él como hombre y el de su esposa Gloria: “Su lugar está en la cocina donde se impregna de olores” (pp.24-26). “La educación del padre la enajena en su rol de hija sólo porque es mujer” (pp.153-256). De esta manera, Gloria le ratifica una imagen preconcebida de la mujer social y biológicamente en el relato de Méndez, pero que se subvierte cuando Gloria reclama para sí la autoría del texto que leemos. Es Julio Méndez, a través del mismo relato, que intenta, pese a todos los impedimentos, llegar a concebir un lenguaje que le permita acceder a ese gran relato que desea rescatar. El hecho mismo de no poder experimentar placer en lo que hace y de no poder conseguir escribir su gran novela, tiene relación justamente -mas que su propio rol de hombre sostenedor de la familia y condenado al éxito que la sociedad le ha asignado- con ese extrañamiento del lugar de origen que lo lleva a retroceder al pasado familiar, el reflejo de un tipo de sociedad que ya no existe en sus valores más trascendentales y que le es imposible de rescatar y restablecer, ello por su situación de exiliado no de su país, sino que del mundo, el mismo que no comprende y que se ve invadido por la Posmodernidad que no admite ya ese relato, al que pretende acceder por múltiples motivos (las características de la Posmodernidad y su relación con los paradigmas sociales que provocan la alienación y el extrañamiento de Méndez serán vistos en un análisis más textual). Es Méndez como narrador el que responde en términos afirmativos y negativos a la serie de interrogantes que se hace en monólogos que forman parte de su discurso y que, hasta cierta parte, parecen incluso obsesivos en lo que a crítica literaria se refiere, junto con ella a la sociedad y al mundo que lo rodea. Divide la labor artística de sus contemporáneos: los que hacen un arte comprometido políticamente

---

<sup>13</sup> Cfr. Montero, Oscar, Óp. Cit. Pág. 456-457.

frente a la realidad y que parece, ante sus ojos, ser autosuficiente, sin necesidad de explicar nada y sostenido por valores independientes, y quienes simplemente prescinden de ese compromiso político enfocándose en otro tipo de arte que él llama descomprometido. Julio, si bien entiende el arte como compromiso social, admira a su amigo pintor, Pancho Salvatierra por la capacidad plástica y artística que posee y que él mismo desea llevar al lenguaje aunque sin éxito. El otro pintor chileno, Adriaola, representa el arte comprometido políticamente, el mismo que admira Julio, pero que al darse cuenta que la postura del pintor es más por conveniencia que por convicción real, hace que lo desprecie profundamente. Julio, en su relato como narrador, explica que pretende hacer en su novela justamente aquello que critica de Adriaola: aspirar a hacer una protesta genuina, no oportunista, justificada verdaderamente por aquellos seis días de calabozo que pasó y además, hacerse portavoz mediante esa novela, del dolor de un pueblo por la caída de Allende, y junto con él, de toda una manera de concebir el mundo. El problema de Julio, sin embargo, no es su postura política sino la forma técnica de hacerlo y que es lo que le reprocha la editora:

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

Julio se consideraba superior pues, como sabemos, pensaba que su experiencia de seis días en un calabozo “(...) constituye una reserva de dolor que no necesita metáforas para ser válida: basta relatar los hechos” (pp.30). Para él, hay una escritura que puede afirmar y comunicar valores trascendentes que no ofrece la escritura de García Márquez, Marcelo Chiriboga o Carlos Fuentes, a los cuales adhiere naturalmente y que le parecen perdidos. La visión limitada de este narrador pone en disyuntiva el papel de la literatura como arte, como lenguaje artístico propiamente tal y que debe ser valorada estéticamente por lo que es, y aquella que en su caso, no es más que la representación de valores y elementos que están más allá de la literatura misma, como la representación estética de ideales, conceptos y proyectos ajenos a ella, cosa que este narrador, Julio Méndez en su narración se niega a aceptar. Ante la inevitabilidad del fracaso, tanto suyo como de su proyecto, de lo que representa y quiere representar y, finalmente de su novela que resultó peor que la anterior, decide abandonarse a sí mismo mediante varios actos que serán el reflejo postrero de su desesperación. Primero, su segunda novela es rechazada por la editora que la juzga diciendo “(...) es pura retórica, imitación de lo que está de moda entre los escritores latinoamericanos de hoy. No tiene vocación para el lirismo. Y toda la adjetivación, demasiado opulenta, suena falsa” (pp. 223-224). Su segunda novela era “enferma”, “declamatoria”, “chillona” (pp.224) por lo que la primera resultaba mejor. Pero no estaba dispuesto a aceptar ese fracaso, el fracaso como escritor que no reflejaba más que el fracaso de su proyecto literario, de su visión y su perspectiva del mundo, de su rol masculino que le exigía ser exitoso y, por ende, la vuelta a Chile se hacía más imposible. Por ello roba un cuadro a su amigo Pancho Salvatierra, lo vende y engañando a su esposa decide ir a Tánger en un viaje para encontrarse con Pato. Allí, decide perderse, ser otro, ser el mendigo que observa detenidamente en medio de las calles de Tánger y apoderarse de su alma, y abandona a Gloria en el hotel, siendo la última escena en que

la voz de Julio es la que narra el relato.

Es en el capítulo seis del texto en donde Gloria reclama para sí la autoría de la novela, asumiendo a su vez su rol de personaje y narrador. La crisis que Gloria tuvo y que fue descrita aparentemente por Méndez, protagonista de la novela que escribe en primera persona, aquella en que se sumió en su propio mundo luego de tomar alcohol y Valium, luego de no querer hablar con nadie más que con el sicólogo Carlos Minelbaum y de pasar los días enteros acariciando al perro y al gato de la casa, le sirvió para acercarse definitivamente a la escritura, aquella de la que su esposo se alejó. El final de la novela es que ha sido ella la autora de todo el relato y Julio no ha sido más que un narrador creado por ella, el autor textual del libro, y mediante su relato, termina por atar todos los cabos sueltos que habían quedado de la narración de Julio. Ella es la autora y narradora de *El jardín de al lado*, e invierte en éste último capítulo el status textual según parecía sometida a la visión y al decir de Julio Méndez, pasando a ser así sujeto y no objeto de su discurso. En el texto, la voz de Julio representa una producción de Gloria que decide exponerse a la visión que su marido tiene de ella en todos los ámbitos que su rol de mujer representa. La novelista reclama su derecho a escribir y para ello recurre a una estrategia en que dialoga con el habla masculina. Como personaje vive la condición subordinada de la mujer y por lo tanto, durante los cinco primeros capítulos, se deja ser objeto del relato. Luego, como narrador, instala su relato para debatir su situación y su rol asignado desde la visión masculina. Es Gloria la que decide ser hablada por Julio y a través de su escritura es que ella se vuelve distante en relación a su identidad ilusoria mantenida por los espejismos de la voz, pues todo cuanto conocemos tanto de ella como del mundo narrado, es justamente por medio de la voz y, por lo tanto, de la visión de Julio representada por ella. Así, asume la alteridad del hablar y, al escribir, se ejercita interpretando una diversidad de impostaciones y voces que son diferentes a la suya misma, que son las voces de todos aquellos personajes que aparecen en el texto y que nos son presentados por medio de la voz aparente de su esposo y cuyas impresiones, no resultan ser más que la misma interpretación que tiene de ella misma, aunque vista desde ojos ajenos. Ella decide ser conocida y configurar todo cuanto la rodea, por medio de la voz y los pensamientos de su esposo, que resulta, en este último caso, ser opuesta a la suya.<sup>14</sup>

La crisis que vive Gloria en Madrid es superada con éxito y anula, mediante su escritura, la postergación de la que ha sido objeto por su rol de mujer. Escribe *El jardín de al lado* en su vuelta a Sitges, superando su propia condición y relegando a su esposo al rol de profesor y traductor. En su novela, ella supera el fracaso y la postergación luego de depurar todo lo superficial y lo inmediato llegando a encontrar y reconocer su esencia, su vida misma. De paso, Gloria en su condición de productora de un discurso narrativo rebate y, por sobre todo, anula todas aquellas afirmaciones que el hablante autobiográfico había proferido sobre ella, sobre su condición de exiliados, sobre su vida misma, su desmedrada situación y sobre su proyectada escritura que alcanza a plasmar con éxito, al revés de su esposo y comienza desmitificando justamente la imagen que su marido ha configurado de Nuria Monclús: “ninguna de las terribles leyendas que circulan sobre ella son verdad” (pp.247), con lo que confirma las limitaciones del punto de vista de

---

<sup>14</sup> Barraza Jara, Óp. Cit. Pág.141.

su esposo. Para ella, Julio “es un ser que sólo sabe vivir dentro de estructuras que le llegan desde afuera, incapaz de crear el mundo ingravido que sólo responde a leyes propias, que es el de un artista” (pp.250). Confirma las limitaciones del enfoque de Julio con su nostalgia por el pasado, su admiración por la belleza y, sobre todo, su experiencia política que se traduce en su particular visión del mundo, de la sociedad, de su proyecto literario y de su anhelo por un proyecto social, el Moderno, que parece carecer ahora de validez. Reconoce que “ninguna editorial quiere comprar una novela mediocre que describe una parte de cierta tragedia, que sólo para muy pocos no está pasada de moda...” (pp. 258-259), que la historia de Julio es sólo parte de un continuo lamentarse por situaciones que se le hacen imposibles de manejar. Ella es capaz de afirmar las injusticias de un sistema político e, incluso del conflicto creado en su interior en buena medida a raíz de la Posmodernidad, y entender a través de su acto de creación, que la literatura no obedece a las leyes de la historia (a la manera del ‘gran relato’) como lo entiende Julio sino que está sujeta a otra historia, en este caso, la propia y no la de un proyecto social. Se enfrenta en su escritura a la marcha histórica, la reflejada por los “metarrelatos” y al individualismo solipsista de un modelo de hombre moderno también producto de esa historia. Julio intenta ingresar al “tono mayor” de la historia, aquel mismo tono mayor de los hechos heroicos en los que fracasa porque no comprende su deseo y no sabe canalizarlo debido a su incapacidad de comprender todo cuanto sucede a su alrededor. Gloria se adapta a un “tono menor”, no el de la historia de la humanidad o del hombre como tal dentro de un determinado tipo de sociedad, sino que simplemente en la aceptación de su rol de mujer, lo que significa aceptar la postergación de un discurso a lo largo de la historia, y rescatar la historia de lo cotidiano, de un amor entre un hombre y una mujer donde lo personal, lo cotidiano, lo intrínseco de cada uno se relaciona con el mundo que lo rodea, que es, a final de cuentas, lo que hace en *El jardín de al lado*. Ella sí es capaz de asumir finalmente los cambios de la Posmodernidad, lo que significa el replantear la literatura respecto a cómo la entendía su esposo y, por ello, es que logra triunfar.

*El jardín de al lado* responde con un discurso propio al fracaso de una escritura que a éstas altura parece utópica, al igual que el proyecto al que se ciñe históricamente. Más que una participación en los valores que apenas recupera la novela de Donoso, lo que sugiere al lector es una reevaluación histórica de una narrativa que ya dejó de ser contemporánea y que ha pasado del *best-seller* a la edición escolar, a la antología universitaria, una narrativa cuyos valores ya no se pueden tomar al pie de la letra<sup>15</sup>, porque a éstas alturas -agrego- resultan anacrónicas. Así, Donoso confronta mediante el juego de narradores un tipo de literatura que se encuentra más allá de la limitada perspectiva de Julio/Gloria. Mediante el triunfo de Gloria como escritora -que como narradora expone a su esposo y a toda una generación de personas- Donoso demuestra irónicamente a través de la voz femenina de un discurso, por cierto postergado como decía en la Modernidad pero que aparece con fuerza en la denominada Posmodernidad (elementos que analizaré más adelante), que ni el compromiso político, ni el vanguardismo militante, ni la cómoda ubicación en el placer de la letra pueden justificar la labor literaria, acto solidario que sólo metafóricamente logra llenar el deseo de una

---

<sup>15</sup> Montero, Oscar, Óp. Cit. Pág. 465.

participación en una colectividad: el amor, la acción política, la cofradía del arte, la lectura del otro, justamente los elementos que muestra en *El jardín de al lado*. De esta manera, Donoso logra dejar atrás ese tipo de escritura, al que parece considerar definitivamente anacrónico y, junto con eso, parodiarlo mediante un narrador personal que también resulta otra parodia pues, por medio de un aparente carácter autobiográfico, logra exponer aquella noción de la literatura que es la que representa Julio Méndez y su proyecto literario, contraponiéndola con su propia noción de literatura que es la expresada por Gloria y su íntima historia, mediante la cual deja atrás, como en toda su obra y la de su generación, la del 50', el discurso realista que la literatura chilena había presentado hasta ese momento<sup>16</sup> y que incluye el paradigma presentado a partir de la aparición de la Vanguardia y que en buena manera denotan a la Modernidad como período, exponiendo así el modelo del escepticismo que recorre toda la novela. Donoso, mediante la parodia de este aparente narrador personal que es Julio Méndez, que resulta ser por lo demás una figura hecha por su autor textual, Gloria, logra exponer mediante las continuas elucubraciones del personaje, todo el mundo que aparece en la novela del escepticismo, en donde el narrador ya no tiene el dominio de todo cuanto sucede alrededor de él, así como su arrojamiento en el mundo, el anhelo por un lugar idílico que en este caso es la representación de un proyecto de vida y de sociedad y más que eso, exponer la inutilidad de un proyecto literario en el que el escritor domina su entorno y se inscribe en la historia en pos de otro proyecto netamente artístico y donde los anhelos de trascendencia representados en Julio no son más a estas alturas más que una quimera, una utopía que se contrapone a la visión de Gloria, que al ser el autor textual de la novela, deja entrever la visión de Donoso y su crítica a la novela chilena anterior y a la que suscribe Julio (que es más bien la novela del realismo socialista).

La novela que escribe Gloria presenta ese narrador aparente que es su marido. Julio como narrador representa un ser arrojado y abandonado en el mundo por su situación de exiliado y por su situación conflictiva ante un mundo, el de la Posmodernidad, apegado a un proyecto social que parece abandonado y a un modelo literario que pretende ser reflejo de ello. Ante esto, la situación de Julio resulta patética tras sus continuas lamentaciones y por su inacabado proyecto literario. Cuando al final de la novela, nos damos cuenta que es Gloria la que la escribió y no Julio, comprendemos que mediante la utilización de la voz de su esposo, expone los dos tipos de escritura que Donoso confronta y que ya se mencionaron y, de paso, nos presenta mediante este juego un programa en el que el narrador de la novela del escepticismo deja atrás justamente lo que quiere hacer Julio, situarse en la historia, dominarla, enseñarla, trascender en ella y representar una hipótesis en torno a lo que sucede a su alrededor. Gloria es un narrador que presenta mediante la personificación de su marido, justamente la situación escéptica a la que suscribe Donoso que, de paso, muestra con el triunfo de la mujer y la derrota de su marido, el fracaso y el abandono tanto de la tradición literaria anterior, del naturalismo y la "totalidad modernista", que deja atrás por la propia creación de la novela, y el del proyecto social y literario que representa Julio.

---

<sup>16</sup> Con la excepción de autores dispersos como M<sup>a</sup> Luisa Bombal, Manuel Rojas, Vicente Huidobro, entre otros.





## II.- UNA MIRADA DENTRO DE EL JARDÍN.

### II-1.- Donoso y el escepticismo.

Como se dijo en la introducción, *El jardín de al lado* pertenece a lo que Goic denomina como **Novela del escepticismo**<sup>17</sup> en donde, a juicio de éste crítico, la búsqueda de fundamento o de una metafísica que jerarquice la existencia prácticamente no existe y los personajes quedan arrojados en el mundo. En *El jardín de al lado* queda expuesta la crisis y la derrota de todo un proyecto, de una forma de concebir la existencia que se apega a lo que denominamos “Proyecto Moderno”, cuya decadencia es universal y, que en el caso de nuestro país, queda reflejado en un tipo de burguesía que se vuelve autoconsciente ante la pérdida paulatina del poder, que se mira a sí misma de tal manera que trata de construir una nueva estructura en base a su nueva situación, pero que le resulta una difícil tarea debido a que se enfrenta a un desmoronamiento social y cultural, que se ve agravado, en el caso esta novela, por la condición de “exiliados” en que se encuentran los personajes. Como veremos más adelante, éstos se enfrentan a una situación en que se desmorona no sólo su condición social y política sino que todos sus

<sup>17</sup> Goic, Op.Cit, Pág. 156.

valores, lo que agrava su sentimiento de desamparo y tedio existencial llevándolos incluso a cuestionar todo un orden preestablecido, tanto el ámbito social, como (lo que es muy importante en *El jardín de al lado* ) familiar. Esta condición estará dada por la aparición de un período que podríamos llamar histórico, el cual posee características particularmente diferentes a los precedentes como es la “Posmodernidad”, que en éste caso, es la que pone en tela de juicio todos aquellos valores heredados por los personajes de la novela, básicamente confrontándolos ante los cambios que implica y que les es muy difícil de asimilar.

Una característica importante que se presenta en las Novelas del escepticismo, es la presencia de un narrador que es presentado a sí mismo en el acto de su propia enunciación. La narración se encuentra siempre matizada por las diferentes connotaciones de la realidad que se adentran en la perspectiva personal del narrador y que produce la introducción, dentro de la misma, de una serie de disquisiciones que el narrador hace a partir de su propia conciencia y que poseen la particularidad de presentarse como “huellas de dolor” o “heridas” producidas por su situación y por las limitaciones que se le imponen y que le son imposibles de superar. En *El jardín de al lado* esta situación se da por la inminente incapacidad de “sublimar” o “metaforizar” la experiencia de vida por parte de Julio Méndez, por lo que la novela gira básicamente en torno a éste personaje que quiere escribir la “gran novela del Golpe”, hacer un *grand récit* y adentrarse con ella en la Historia pero que no logra plasmar, desembocando en todas las situaciones anexas que se producen como consecuencia de tal situación. Los personajes de la Novela del Escepticismo parecen estar condenados a carecer de fuerza interior como consecuencia de su ‘tedio existencial’ producto de su situación en el mundo y, por ende, no presentan movilidad vital, moviéndose sólo dentro de un espectro de situaciones de limitada libertad y que en *El jardín de al lado* lleva al deseo de la libertad total reflejada en lo otro, en lo de al lado, que es lo que representan para Julio Méndez el jardín de su vecino el conde, que le hace recordar su pasado familiar en Chile y por otro lado, ser como Bijou, que es el joven representativo de la Posmodernidad, y que es donde se encuentra supuestamente la felicidad aunque ello signifique cambiar no sólo de cuerpo sino que de identidad. Este espacio de añorada libertad se da igualmente en la propia enunciación, donde el narrador, aparece como pasivo existencialmente hablando. Encuentra esa libertad en el acto de escritura y con ello la consiguiente felicidad, consiguiendo la liberación de su conciencia enajenada aunque los personajes, en su papel de narradores, no logran redimirse de las culpas que llevan consigo en su configuración como personajes mismos. En el caso de esta novela, Julio como narrador y como personaje, no logra encontrar la felicidad en la escritura y, por lo tanto, su liberación. No es feliz escribiendo, envidia a su esposa que al escribir sus ensayos feministas “estaba disfrutando, algo que yo no podía tolerar porque hacía tanto tiempo que yo no sentía placer por nada, y menos que nada con mi trabajo” (pp.36-37) y que es quien finalmente sí logra tal anhelo, pues escribe *El jardín de al lado* terminando como triunfadora tanto en su rol de mujer como de escritora al hacer aquello que su esposo no pudo, metaforizar su vida y su experiencia que produjo como resultado la novela. Es mediante su escritura y el resultado final mediante lo cual ella logra despojarse de todo aquello que ata a su marido y ser feliz.

La novela del escepticismo presenta, por otro lado, tanto en sus personajes como en

sus narradores, un asunto que resulta paradigmático en la configuración de las historias y del propio mundo narrado como tal y que es la “nostalgia del paraíso”, que actúa básicamente como un lugar perdido que se encuentra en la mente de cada uno de ellos.

Este paraíso tiene lugar en los recuerdos del narrador asociados a una infancia feliz y lejana, en una casa o casona familiar donde se encuentran los más bellos y gratos momentos de su existencia y los cuales se presentan como un verdadero espacio alternativo que permite una especie de evasión ante la realidad que los atormenta, lo que hace que se conecten con la nostalgia de un tiempo y un espacio que ya no existen más que en su propia mente y cuya evocación produce sensaciones que van desde la alegría hasta el dolor mismo.

Este tópico representa la búsqueda de aquellos espacios de felicidad que todos los hombres buscan en variados momentos de sus vidas. Representa la esperanza de superar su propia realidad aunque, la mayoría de las veces, se ven imposibilitados de hacerlo. Ésta, no deja de ser una de las posibilidades o alternativas que poseen, aunque no lograrla o pensar que se encuentra en una instancia demasiado lejana, provoca una frustración que desemboca en angustias respecto a esa misma realidad en la que están inmersos.

En *El jardín de al lado*, lo anterior se relaciona con la condición de vivir a través del otro por un lado, y anhelar un espacio de libertad que es negado aparentemente y que hunde al narrador y a los demás personajes en el fracaso. La existencia de este pasado remoto se relaciona, en este caso, con la existencia del jardín, con la felicidad y con lo perdido que quedó en Chile. A la vez, se suma un elemento importante a la hora de analizar la obra puesto que existe una relación directa entre este anhelo del paraíso perdido y la búsqueda de la libertad en otro lugar que no sea el propio, que es precisamente lo que llevará a los personajes de la novela a buscar un espacio liberador que se les abre, pero que les resulta finalmente negado. Julio Méndez se autoexilia a España dejando al resto de su familia en Chile. Sin embargo, el recuerdo de la casona familiar en la que quedó su madre enferma y que se caracterizaba por su inmenso jardín viene una y otra vez a su mente. Por eso, cuando ve el jardín de su vecino el conde en Madrid, no hace más que evocar el recuerdo de aquel jardín y de aquella casa donde estaban guardados los mejores momentos de su vida, pero también el recuerdo del pasado republicano que ya no existe en Chile a raíz del golpe. Su madre yace en una cama llena de médicos en la casona que está descuidada, vieja, roída por los años igual que ese mismo pasado democrático, igual que ese pasado familiar que ya no existe porque él está allí, lejos y que no existe más que en su memoria, y su hermano que se ha convertido en exitoso comerciante de radios durante los años de gobierno de Pinochet. El recuerdo de la casona y el de su madre enferma es lo único que lo ata a Chile. Un Chile que ve más lejano aún por la posterior muerte de la madre y la venta del único espacio libre de dolor que le queda. La venta de la casa de la calle Roma y la demolición del jardín en que pasó los mejores días de su infancia y juventud, representa la muerte de un espacio utópico que se contraponen al dolor que experimenta por su fracaso como escritor y como hombre y en el cual se siente de alguna manera protegido. Por eso quiere estar en el jardín del conde, por eso quiere perderse en Tánger, renunciar a sí mismo, escapar del fracaso y buscar su libertad siendo otro, pero al igual que su acceso al jardín de al

lado, el éxito como escritor también le es negado y está tan lejos como sus recuerdos de la casona paterna.

A través de su novela, Donoso nos muestra una situación desmedrada de la realidad política y social de Chile que habría experimentado un crudo y abrupto cambio después del Golpe Militar de 1973 y que aquí, más que nunca, se muestra de manera aún más descarnada y cruel, pues se ve agravada por la situación del exilio que saca a relucir todos aquellos pensamientos y sensaciones que se encuentran en lo más hondo del sentir del personaje. Aquellos que muchas veces se esconden detrás de la cotidianeidad, pero que parecen estar esperando ser gatillados por el más insignificante detalle para aflorar con todas sus fuerzas desde las entrañas del corazón. Es el fracaso de una burguesía que repentinamente se ve desplazada pero, más que eso, es el proceso producido al experimentar el fracaso y no estar preparados para la serie de cambios irreversibles que ha vivido el mundo sobre todo en las últimas décadas y ante lo cual no estaban preparados. Nos referimos a los cambios políticos, sociales y culturales acaecidos en el advenimiento paulatino de la Posmodernidad y que ha significado la caída de muchas de las estructuras en que se sostenían los personajes de ésta novela, y en especial Julio Méndez.

“En un nivel inmediato de significado, la negación del orden que se produce en el programa de la **Novela del Escepticismo** se manifiesta en el enjuiciamiento del orden familiar. A partir de ahí se establece un cuestionamiento del sistema social en que tal orden está inmerso para finalmente proyectar el escepticismo sobre el momento histórico de la civilización en que ambos órdenes se insertan. (...) El agónico movimiento de caída que descubre en el ritmo de la historia no se reduce a los límites de un conflicto de clases sino que abarca en su amplitud un momento completo de la civilización contemporánea. El mundo que se desploma es un estamento de clase social, una forma política o un estado histórico particular y definible; es una forma de existencia humana que se desintegra irremediabilmente”<sup>18</sup>.

Donoso nos presenta a través de *El jardín de al lado* tal situación que no sólo afecta a los personajes de su novela de manera patente, sino que justamente se plantea como reflexión y crítica a la vez de toda una forma de concebir la sociedad, la economía, el arte y todo cuanto tenga relación con la vida y la existencia misma. Por medio de la presentación de la novela, expone el fracaso de un personaje, Julio Méndez, que representa la periclitación no sólo de un proyecto político como lo fue el de la Unidad Popular en Chile o de una corroída Democracia Parlamentaria, sino que de un proyecto aún mayor como lo es el de un tipo de discurso totalizador al que aspira la **Modernidad**, el cual deja lugar paulatinamente a otro período cuyos paradigmas históricos y culturales resultan con caracteres eminentemente distintos a los conocidos y asimilados hasta entonces, situación que se agrava precisamente por el marco político e histórico en que los personajes quedan insertos el sufrimiento y el pesar de Julio y quienes lo rodean.

*El jardín de al lado* expone ese fracaso de concebir el mundo a través de un matrimonio. El hecho mismo de utilizar a un hombre y a una mujer emparentados en un vínculo tradicionalmente considerado como sagrado parece un derroche de malicia por

---

<sup>18</sup> Goic, Op. Cit. Pág. 159.

parte de Donoso, pero no deja de ser a la vez una estrategia genial al proponer una mirada hacia la realidad y hacia los supuestos fundamentos que se pueden buscar para llevar la existencia y sentir la vida, los cuales están presentes en la novela y que termina por socavar por medio de cada pensamiento, de cada elemento presente en la misma, una institución real y de carácter tradicionalmente burgués como es justamente un matrimonio de las características del de Julio Méndez y su esposa Gloria Echeverría y lo que ello significa en cuanto a la vida de pareja tal cual la entendemos en sociedades como la nuestra (pese a los cambios que se han producido en las últimas décadas), en donde los roles que le competen a uno y a otro están específicamente marcados en cuanto a la condición de hombre y mujer. La derrota de Julio como escritor representa en este sentido su derrota como hombre, como protector, proveedor y jefe de la familia, primero porque no es capaz de mantenerla unida y cohesionada al irse el hijo de la pareja y segundo, porque pierde tal rol al lograr su esposa aquello que él no pudo como escritor. Ella logra alcanzar un reconocimiento y una independencia económica que le correspondían históricamente a Julio como hombre y esposo y a lo cual éste aspiraba, entre otras cosas, y al que antes ella no tenía acceso, lo que significa desde ya un socavamiento justamente a una de las bases sociales a las que se encontraban asociados y que simplemente se ve trastocada por esta situación al perder la rigurosidad de esos mismos roles que la sociedad les asigna, a ella como dueña de casa y encargada de los hijos, y él como sostén de la familia y, en este caso, escritor de un éxito del cual carece.

En la Novela del escepticismo es natural una visión desencantada de la historia debido a las razones esgrimidas anteriormente. A partir de 1973, el escepticismo como tal encuentra una dolorosa justificación. “La imagen agónica de la existencia individual que se había materializado imaginariamente adquirió el valor de una presencia histórica concreta. En numerosos relatos posteriores a 1973, por lo tanto, el escepticismo inicial se ha radicalizado con notas de exasperada impotencia que acentúan la agonía definitiva de la realidad histórica o la desesperación del individuo aplastado por el poder de una autoridad omnímoda e inalcanzable.”<sup>19</sup>

En tal sentido, *El jardín de al lado* presenta una mirada escéptica de los procesos históricos que marcaron a una generación. Donoso elige a Gloria como autor textual que da cuenta a través de un personaje, su propio esposo Julio, de una verdad sufriente, de una realidad histórica que ha caído por su propio peso y que a estas alturas ya no existe más que en la mente de Julio. El fracaso de la novela que Julio escribe es el fracaso de un tipo de novela cuyo relato (el metarrelato o *Grand Récit*) cede su lugar al de Gloria, “metaforizado” y “sublimado” sin el interés de insertarse en el gran relato de la historia, en el “tono mayor” de la misma. El fracaso final de Julio Méndez es su fracaso personal, pero también el fracaso de todo un tipo de literatura y en especial de novela que representa toda esa manera de sentir el mundo, la historia donde cabe como componente fundamental el compromiso social y político así como el Humanismo y que se ve aparentemente desplazada por otra y que resulta dramáticamente real debido a las características que aplica Donoso en su obra.

---

<sup>19</sup> Goic, *Ibid*, Pág. 161.

Mediante el fracaso de Julio y su novela, Donoso nos plantea justamente esa visión escéptica de la existencia con una narradora que eminentemente ya no domina el mundo que lo rodea, que no comprende y que causa su extrañamiento dentro del mismo, pero también a través de la tragedia de éste personaje en particular, nos plantea, junto con lo anterior, la veracidad de un hecho histórico concreto en la historia de Chile como fue la caída de Allende y el desplome del tipo de proyecto de sociedad que representaba, ante lo cual Julio se ve atado sin poder salir y sin poder asimilar el advenimiento de una nueva época histórica diferente a la anterior, de lo que su proyecto literario no es más que la muestra fidedigna. Así, Donoso presenta una novela en la que parodia, mediante su escepticismo, justamente a aquellos autores y personajes que siguieron apegados a un concepto de realidad histórica y cultural que no está dispuestos a digerir y que evidencian, como lo hace Julio, nada más que autocompadecimiento ante su pérdida mofándose de su fe en el proyecto al que ellos mismos se sentían tan apegados. Ese escepticismo en la novela, está dado por la visión crítica de su autor ante ese mundo que se desploma y que con el advenimiento de la Posmodernidad, sólo provoca una actitud doliente como la de Julio ante esa nueva realidad histórica que lo supera y produce su situación de desamparo existencial.

La narración, como se dijo anteriormente, está hecha en primera persona a través de un narrador personal, o más bien la parodia grotesca de un narrador personal como es Julio Méndez, que dirige la realidad desde su propia subjetividad y desde su propia presencia autoafirmándose en el mismo acto narrativo que parte desde su conciencia como narrador. En este proceso fisionómico de la construcción narrativa nacida desde la conciencia del narrador, en este caso de Julio como voz narrativa de Gloria, “es común que tales conciencias se identifiquen como heridas por la precariedad, duramente castigadas por una culpa, una insuficiencia o una limitación que las condena a la inmovilidad vital, a la condición de objetos despojados de energía interior o sólo con agónicos conatos de libertad”<sup>20</sup>. Este narrador por un lado, trata de conseguir la expiación de sus culpas, de sus propias limitaciones y de justificar su existencia por medio del acto mismo de narrar todo cuanto ocurre, en el acto mismo de la enunciación en primera persona configurando precisamente este mundo narrado, lo que en *El jardín de al lado* está dado además por una necesidad que posee un doble fondo narrativo en el cual tenemos al narrador que relata los hechos personificado en Julio, pero que es un narrador que a la vez es escritor y que en su acto narrativo está dado por la creación de una novela, la cual intenta hacer justamente para justificar de alguna manera la dolorida existencia que nos está relatando. No debemos olvidar que la novela presenta el problema del palimpsesto porque *El jardín de al lado* es una revisión tras otra de un borrador.<sup>21</sup> Hay tres versiones de la misma novela: el primer borrador de Julio que es rechazado; el segundo que también es rechazado y el tercero que sería la novela que tenemos en nuestras manos y que es *El jardín de al lado*, que no la escribió Julio Méndez sino que su esposa Gloria y que es la que aparece comentando y discutiendo

---

<sup>20</sup> Goic, Ibíd., Pág. 162.

<sup>21</sup> Gutiérrez-Mouat, Ricardo: “*El jardín de al lado*”. Congreso internacional de escritores y académicos **Donoso 70 años**. Santiago Chile, 1997.

con Nuria Monclús (o Carmen Balcells) al comienzo del último capítulo. De esta manera, el narrador personaje no sólo se justifica así mismo creando el mundo narrado al que tenemos acceso por medio del acto de lectura, sino que también dentro de él mismo, esa existencia pasará a depender justamente de un acto creativo de características narrativas como es la novela que tratará de escribir. Para el narrador personaje que es Julio Méndez, la existencia de la novela pasa a ser un elemento fundamental en su justificación existencial, en la que arrastra también a quienes se encuentran cerca de él. Aquí se hace patente la imposibilidad de distanciamiento temporal que caracteriza a los narradores de la Novela del Escepticismo por cuanto el narrador relata o más bien expone su existencia abúlica y precaria, pero por otro lado, está un devenir, un futuro donde están puestas todas sus esperanzas, que se ven reflejadas en la novela de Julio Méndez. Es justamente el sufrimiento de Julio que no puede 'sublimar', transformar literariamente su experiencia como le pide la editora porque cree que su vivencia no necesita serlo. Esos seis días de calabozo no necesitan metáfora para ser válidos y creíbles y en este proyecto arrastra a su esposa. De esta forma, el matrimonio, que está en crisis, se sostiene por la necesidad que tienen el uno del otro. Julio necesita a Gloria porque a pesar de todo lo que piense, es su sostén espiritual y moral, es el motivo por el cual se siente obligado a escribir porque la debe mantener y porque en el fondo es la única persona que comprende el sufrimiento y su experiencia dolorosa, y él lo sabe perfectamente. Es Gloria la que le pide escribir una "Rayuela", lo que es muy importante porque es ella quien sufre más que nadie por el fracaso de la novela, es ella la que sufre la derrota de una experiencia que es tan de ella como de él y es ella la principal crítica de su obra. Gloria no sólo es el lector ideal de su novela, sino el único. Ella misma dirá: "para mí lo haces vivir todo porque reconozco los signos cifrados, y puedo romper el código: los llenas con una vida que es mi vida" (pp. 216). Ella misma lo necesita también porque a través de él, ella recupera el amor y la imagen de una belleza que revive en la mente de su esposo: "La Odalisca, que tan orgullosa me hace, no existe fuera del recuerdo y la fantasía de Julio, que es su morada" (pp. 257). El fracaso adquiere así un matiz más amargo ante la imposibilidad de Julio de escribir la novela que supuestamente los sacará de su precaria situación y de paso afirmar la condición de Julio de hombre y escritor. Gloria siempre le criticó a Julio su falta de compromiso real por la causa que ambos comparten. Ella siempre lo acusó de una pasividad en el ámbito político que se traducía en comodidad y sobre todo en debilidad, que era traspasada a los demás ámbitos de la vida y que pasará a ser una de las causas de esa imposibilidad de escribir una novela cuya principal temática es básicamente política. Tal imposibilidad revelará la incapacidad de liberarse y reaccionar ante la precariedad existencial que presenta Julio.

Así "(...) la norma dominante del programa de la novela del escepticismo presenta la enajenación de los narradores heridos como efecto de su pasivo comportamiento frente a las condiciones falsas de su existencia, a su incapacidad de autocrítica o del poder superior del sistema social que permite la disidencia sólo para retroalimentarse con ella. En su papel de narradores, no se redimen de sus culpas ni se liberan de las cargas que soportan como personajes".<sup>22</sup>

Los narradores de la Novela del Escepticismo resultan, así, incapaces de liberarse

---

<sup>22</sup> Goic, Óp. Cit. Pag.167.

de las condiciones destructoras que los conformaron como personajes, por lo que perciben un sentimiento de vital extrañamiento ante el mundo que los rodea y que se desarrolla a su alrededor, aunque su situación de ajenidad les permite describir las heridas y fracturas que debilitan el sistema de normas en que se sostiene el comportamiento social.

Este aspecto es una de las causales del fracaso de Julio Méndez como personaje –proceso en el que naturalmente no se encuentra solo- es decir, su falta de adaptación a un mundo que lo supera y que por momentos lo abruma. La herida de Julio Méndez, el protagonista y engañoso narrador de *El jardín de al lado* es su incapacidad de expresión al negársele a sí mismo la posibilidad de transformar en escritura su experiencia durante el Golpe Militar de 1973. Una lucha con las palabras que se le evaden constantemente y cuyo proceso es resultado de su apego a una visión del mundo y de la sociedad que parece haber quedado superada y cuya noción con respecto a lo que debe ser una novela, es decir, su concepción literaria, tiene directa relación con esa misma concepción de la vida, la sociedad y el arte, del cual no le es posible despegarse originando su fracaso como personaje.

## **II-2.- La Posmodernidad o la causa de la alienación.**

El narrador de *El jardín de al lado*, aquel representado en el personaje de Julio Méndez, se enfrenta a un panorama social y cultural que no es capaz de asumir y que le produce un profundo sentimiento de alienación y frustración existencial, ahondado por la consabida situación de exilio y de extrañamiento que sufren tanto él como su esposa.

La situación de desmedro existencial que se traspasa a los demás estados de la vida (económico por ejemplo), en éste caso, se fundamenta en aspectos bien específicos. La razón de su alienación trasciende el problema del exilio que, sin embargo y como es lógico pensar, la agrava. Más allá de la llegada y de la frustrada estadía en España y de los problemas de índole personal en cuanto a la relación matrimonial, esta desmedrada situación posee explicaciones más de fondo cuya base está en la concepción existencial misma del narrador, razón por la cual se presentan los problemas conyugales entre Julio y Gloria, pero también intelectual, lo que produce que Julio se vea impedido de escribir la novela que se supone mejoraría su desmedrada situación en todo sentido.

La causa de la situación por la que atraviesa el Julio radica en la concepción de vida a la que se encuentra adherido, dentro de la cual también se deducen elementos que competen al ámbito estético y artístico. De una u otra manera, todo el proceso por el que pasa se debe básicamente a la confrontación de su modo de concebir la existencia que simplemente parece haber quedado atrás en un proceso de cambios que se sucedieron a partir de las últimas décadas del siglo veinte, configurando un mundo donde las transformaciones sociales han sido profundas y donde tanto él como algunos personajes simplemente parecen no encajar, lo que le resulta muy duro de aceptar. Se enfrenta a un cambio de mentalidad, de perspectiva histórica donde la sociedad que ha conocido ha sufrido esas diversas transformaciones de todo tipo a las que, por supuesto, no escapa el



arte ni por cierto la literatura como formas de representación del espíritu humano en sus formas más elaboradas.

El proceso de alienación<sup>23</sup> que enfrenta Julio Méndez está dado por su enfrentamiento con lo que llamaremos en términos más contemporáneos **Posmodernidad**. Usaremos éste término para designar de manera más específica lo que se refiere a la actual experiencia cultural que, en todo caso, resulta verificable en las contradicciones del mundo y del destino tanto histórico como cultural del sujeto, sobre todo en las postrimerías del siglo XX.

Para empezar, los períodos de la historia de la Humanidad están marcados por la presencia de un elemento fundamental que ha configurado a través de los años la concepción general de la sociedad y de la historia. Este elemento es la “Técnica”, cuya presencia distinguirá al período que conocemos como **Modernidad** y que se caracterizará por el dominio de tal elemento como motor del avance del proceso histórico material y social que la caracteriza. Si analizamos a fondo las implicaciones filosóficas que rodean tanto al término en sí como al concepto global que de él se deduce, diremos que la Modernidad, en palabras de Gianni Vattimo<sup>24</sup>, se caracteriza por el triunfo de la técnica y, además, es la época en el que la historia es interpretada como un proceso de continua superación y progreso. Sin embargo, para Franco Crespi en su ensayo *Modernidad: la ética de una edad sin certezas* la experiencia actual de la Modernidad tardía aparece como el comienzo de otra era en la cual la técnica antes que una promesa de conquistas superiores, se convierte a través del nihilismo y otros vehículos en algo que se revela como imposición, poniendo en crisis tanto los valores humanistas como la moral sólida (cristianamente entendida), abierta, pluralista, la justicia como bien universal, la libertad como derecho individual, el respeto y la pregunta por la interioridad del ser humano, la relación intrínseca con la cultura y los valores más elevados como a los grandes relatos historicistas, lo que sería uno de los principales elementos que caracterizan precisamente a lo que llamamos Posmodernidad.<sup>25</sup>

La Modernidad se ha caracterizado a través del tiempo por un notorio avance en los descubrimientos de la ciencia y de la técnica, en las que están basadas las esperanzas de progreso de la Humanidad como resultado de la racionalización sostenida en todos los ámbitos de la vida. La interacción entre ciencia y técnica y sus secuelas en la forma de la configuración y organización de la sociedad de masas que ha caracterizado sobre todo al siglo veinte, ha producido un sostenido cambio en la experiencia de vida,

---

<sup>23</sup> Entenderemos la **Alienación** como un sentimiento de extrañamiento, de aturdimiento, de embelesamiento en este caso ante un determinado fenómeno experimentado por el personaje que le impide afrontar su realidad con normalidad. En este sentido diríamos que es sinónimo de **Enajenación** que le impide insertarse en el mundo que lo rodea. En este caso la enajenación no es una perturbación mental sino un estado de conciencia en que se siente extrañado en el mundo por determinadas causas. Cabe tener en cuenta que las definiciones y las diferentes formas de concebir la alienación cambian según la perspectiva histórico - filosófico en que es tomada, y no es lo mismo desde Hegel, Schiller, Marx, Adorno, Sartre, etc. Por ello, esta definición es un tanto general.

<sup>24</sup> Cfr. en: Vattimo, Gianni: *El fin de la Modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa, España, 1998.

<sup>25</sup> Berman, M. y otros: *El debate modernidad – posmodernidad*: ediciones “el cielo por asalto”, Buenos Aires, 1993.

fundamentalmente en Occidente, modificando paulatinamente la visión del mundo y de la historia como proceso humano, configurando otro tipo de experiencia vital como consecuencia directa de tales cambios que son los que caracterizan precisamente a la Posmodernidad.

El proyecto de la modernidad formulado en el siglo XVIII consistió, como sabemos, en un esfuerzo por desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales junto con un arte autónomo de acuerdo con su lógica interna. Por otro lado, este proyecto pretendía liberar los potenciales cognoscitivos de cada uno de los dominios de sus formas esotéricas, por lo que una objetivación del pensamiento sustituye el mito, la religión y la metafísica como elementos configuradores exclusivos del ideario humano a través de los cuales se daba explicación al mundo. Los filósofos de la Ilustración –Voltaire, Montesquieu, Kant, entre otros- querían utilizar la acumulación de cultura especializada en los más diversos ámbitos para el enriquecimiento y la organización racional de la vida cotidiana. Los pensadores de este período tenían el convencimiento de que el arte y la ciencia a través de la técnica no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino que también proveerían al Hombre de una comprensión del mundo y del ‘yo’, el progreso moral, la justicia de las instituciones a partir del Estado y la felicidad de todos los seres humanos.<sup>26</sup> Sin embargo, según el mismo Crespi, los principales aspectos de esta nueva y compleja existencia pueden ser sintetizados a través de algunos elementos fundamentales.

Uno de ellos es el reconocimiento de los límites del saber, que como sabemos, para el proyecto moderno parecía ilimitado sobre todo desde el proceso que va desde la filosofía crítica de Kant en su *Crítica de la razón pura*<sup>27</sup> hasta la filosofía analítica de hoy y que ha resultado indetenible, superando la tentativa de Hegel de restituir al saber capacidad de acceder a la realidad total.<sup>28</sup> La idea deducida desde la imagen del búho de Minerva que se eleva y contempla desde lo alto todo cuanto acontece al hombre como signo de la sabiduría que lo conducirá hacia mejores horizontes, ha quedado atrás por el mismo reconocimiento de la lógica y la ciencia de un poder totalizante que ya no posee, pese a que los avances de la técnica son más importantes cada día. La inconmensurable potencialidad de los instrumentos de conocimiento ha producido un horizonte ilimitado de exploración, que ante la nueva conciencia, parece tener en claro que cada área de éste posee un espectro limitado por lo que cada una de ellas se hacen autorreferentes y excluyentes del resto.

Otro elemento es la falta de fundamento, ya sea de índole metafísico o no que incluso redundaría en la práctica política para dar un sentido pleno a la existencia deducida justamente de la limitación de los campos del conocimiento lo que hace imposible establecer teorías de carácter absoluto para explicar y determinar esa misma existencia y las relaciones sociales y culturales. El fin de la ontología y la crisis de la subjetividad

---

<sup>26</sup> Adorno, Theodor y Horkheimer, Max: *Dialéctica del Iluminismo*. Sur, Buenos Aires, 1944.

<sup>27</sup> Kant, Immanuel: *Crítica de la razón pura*. Alfaguara, Madrid. 1999.

<sup>28</sup> Berman, M. y otros. Óp. Cit.

trascendental, así como el decaimiento del afán de objetividad absoluta en cuanto a lo que a experiencia empírica se refiere, hace que cada uno de los ámbitos del saber y de las formas de aprehensión de cada una de ellas, se limite a sus respectivas áreas sin intentar establecer superioridad las unas sobre las otras. Recordemos que uno de los importantes propósitos de la Modernidad como proyecto era la determinación de los hechos tanto en el ámbito de la experiencia empírica como en lo que se refiere a la existencia misma. Tal idea estaba fundamentada por un lado, en la veracidad de los hechos empíricamente comprobables en la experimentación con la naturaleza, por lo que cada uno de los hechos acaecidos en la misma debía tener una explicación racional o basada en alguna clase de fundamento desde donde se elaboran leyes universales para su comportamiento, y por otro, en el intento de describir también de una manera objetiva el comportamiento humano tanto social como individual que debía estar sujeto justamente a leyes naturales y racionales con el fin de encontrar una fundamentación existencial para cada uno de los individuos y desde donde se deducía en cada uno de los casos una ontología que pretendía explicar justamente cada comportamiento pasando por cualquier abstracción de tipo teórico. Tales intentos ya no existen, por lo que las explicaciones en lo que a la existencia se refiere, parecen haber quedado carentes de una fundamentación y de una afán totalizador a este respecto lo que desmedra directamente a ese afán de objetividad “moderna” del hombre <sup>29</sup>

En directa relación con los dos puntos anteriores, tenemos como consecuencia la consiguiente desaparición del “telos” y que es básicamente la imposibilidad de asignar a la existencia individual, a la historia o a la evolución un fin intrínseco determinado lo que viene a demostrar la posición en cuanto al reconocimiento de los límites del saber y de los fundamentos que explique esa existencia, por lo que cada fin aparece como consecuencia de una elección arbitraria aún en los procesos ligados a una racionalidad de carácter más práctica dictada por la naturaleza misma de las cosas. La experiencia histórica se revela en su carácter de interpretación *ex post* de procesos donde sus componentes y significados se escapan a nuestras interpretaciones y no son ya reducibles a un paradigma unitario que explica la totalidad de la existencia desde todos los puntos de vista. El hecho que ya no existan ontologías ni paradigmas totalizantes, responde a un cambio en las necesidades reales que están en directa relación con el progreso material. Recordemos que toda definición de las necesidades es siempre producto de un determinante contexto cultural que está en correspondencia con las condiciones de vida material, pero el incremento sin límites de la producción indica el carácter arbitrario de una lógica que se reproduce sin justificación alguna bajo preceptos naturales ni racionales más que la ganancia <sup>30</sup>.

La inconciliabilidad de la situación existencial y social no es más que el reflejo de las condiciones de vida cotidiana. La ausencia de fundamentación acerca de asuntos otrora trascendentales como por ejemplo, la cuestión del Ser <sup>31</sup>, es una parte de la crisis, lo que produce la consiguiente interrogante respecto al sentido real de la existencia lo que está indefectiblemente ligado a los tres aspectos anteriores que en su evolución han

---

<sup>29</sup> Cfr. Adorno y Horkheimer: Óp. Cit. Pág. 138 y ss.

<sup>30</sup> Ídem.

caracterizado a la modernidad, cuyo proceso no se ha detenido y ha llegado a este punto donde ya la técnica y la razón carecen del poder unificador<sup>32</sup> que se les asignaba antes. El fracaso de los intentos por reconstruir una visión unitaria de la realidad y de la existencia parece hoy definitivamente consumado, aún más después del derrumbe de ideologías totalitarias como el comunismo o el socialismo utópico, lo que se ve reflejado en la cotidianidad de la vida, que incluye por cierto, el fracaso de las revoluciones como un intento por reformar la sociedad sobre todo después de los años sesenta. Incluso para críticos como Lyotard, la racionalidad del proyecto moderno ha sido confutada por el éxtasis de una locura macabra como Auschwitz a manera de fin último de un proyecto ideológico como el nazismo, que usó los medios técnicos para acabar con la vida de miles de seres humanos y donde la concepción en donde todos los individuos son iguales, naturalmente ha quedado enterrada por la diferenciación del racismo, la propia ideología y la ciencia al servicio de fines de diversa índole<sup>33</sup>; la revolución proletaria como recuperación de la verdadera esencia humana ha sido confutada por Stalin y sus purgas, la apropiación del poder y su uso despótico; el carácter emancipatorio de la democracia ha sido confutado por el Mayo del 68 como paradigma del fracaso en pos de una libertad amplia y una sociedad más justa; la economía social de mercado ha sido confutada por las crisis recurrentes del sistema capitalista que no ha logrado absorber ni solucionar los problemas materiales de una sociedad cada vez más consumista y diferenciada económicamente, ya sea entre clases sociales y incluso entre los estados.<sup>34</sup>

Para Vattimo<sup>35</sup>, las experiencias negativas por las que ha pasado la humanidad sobre todo durante el desarrollo del siglo XX tales como dos guerras mundiales y los innumerables conflictos locales donde se han utilizado instrumentos de muerte cada vez más sofisticados, así como la explotación progresiva de los recursos naturales del planeta llevadas hasta los límites del expolio junto con las nuevas posibilidades cada vez más ilimitadas de control y disciplinamiento que ofrece la electrónica, han hecho que el llamado “progreso” planteado por el proyecto moderno haya tenido un efecto catastrófico desde ese punto de vista material sobre la humanidad, con el consiguiente desencanto en torno al planteamiento racional y fundamental del mismo proyecto y, por lo tanto, el decaimiento de la utopía de una sociedad mejor, fundada sobre la racionalización, el progreso material por medio del avance de la técnica así como la idea del Fundamento entendido sobre la base de la metafísica occidental volcada sobre una dimensión de un

<sup>31</sup> Cuestionamiento que ocupa a la tradición filosófica desde Sócrates en adelante y que se desarrolla a lo largo de todo su devenir histórico y teórico, léase desde lo empírico, lo teleológico y lo estético.

<sup>32</sup> A este respecto, es interesante la visión crítica de Theodor Adorno en cuanto a la intención de mostrar el camino de una reforma de la razón, con el fin de liberarla de ese lastre del dominio autoritario sobre las cosas y los hombres, que arrastra desde que es razón ilustrada. Cfr. en **Adorno, Th: Dialéctica negativa**. Madrid, Taurus, 1992.

<sup>33</sup> Adorno y Horkheimer. Óp. Cit. Pág. 245.

<sup>34</sup> Lyotard, J.F: Critique, 495, Pág. 563. 1985.

<sup>35</sup> Cfr. Vattimo, Gianni: Ética de la interpretación. Paidós, Argentina, 1992.

mejor futuro y con una visión relativa a la totalidad que aparece como la única verdad posible.

Es evidente que estos aspectos que caracterizan a la Modernidad tardía o Posmodernidad aparecen como negativos respecto a épocas predecesoras a ella, básicamente la propia Modernidad y la Ilustración, caracterizadas por la fe en la razón, en el prevailecimiento de una Verdad de carácter absoluto y en la existencia de un fundamento de carácter unitario, lo que significará la pérdida de un concepto que parecía crucial hasta ese momento como era la del sujeto trascendentalmente entendido, es decir, aquel que plantea como fin de su existencia la aprehensión de la totalidad basada y basada en la fe en el Hombre y en la verdad. La Posmodernidad plantea un sujeto que ya no aspira a esa totalidad porque ya no existen fundamentos de fondo que le otorguen sentido a la existencia y, como acontece con las formas de conocimiento, su experiencia se ve restringida a un ámbito limitado al igual que los demás individuos que conforman la sociedad. Para Vattimo incluso, el proyecto moderno está directamente ligado a la noción de “desencanto” que se desprende del mismo. Citando a Löwith <sup>36</sup>, el hombre moderno se ha desencantado al saber que el mundo no tiene un significado “objetivo” dado, sino que le compete al mismo hombre crear ese sentido objetivo y los enlaces de sentido, la conexión con la realidad tanto teórica como prácticamente y es lo que ha hecho a lo largo de varios siglos con diferentes resultados. El mundo además de no estar poblado de dioses (por lo que puede pasar a ser concebido como esa gran máquina en la que se instalan la ciencia - técnica y la racionalización capitalista) no es ni siquiera concebible como orden objetivo dado sino que depende directamente de lo que el hombre mismo haga como ser libre, por lo tanto desde el punto de vista de la ética, de la moral y de la política el orden no está dado por “leyes naturales” ni mucho menos divinas. Es así como el hombre modernamente entendido es el que asume la posibilidad de crear su propio destino. El hombre mediante la racionalización de la existencia social, hecha posible por medio de la moral, la metafísica, la religión, es decir, por la creencia en Dios, en el orden objetivo del mundo, ha llegado a ser capaz de darse cuenta del carácter ficticio propio de esos mismos principios: Dios es una hipótesis demasiado extrema que, en las condiciones de seguridad, aunque sea relativa en las que hoy vivimos, no resulta ya necesaria justamente en virtud de las transformaciones de la vida social que la hipótesis de Dios ha hecho posibles; lo mismo reza para la moral fundada en la metafísica, lo que significa que el desencanto es la toma de conciencia de que ya no hay estructuras, leyes y valores objetivos y de que todo es creado por el propio hombre con las consecuentes fallas en su misma ejecución. <sup>37</sup> En tal proceso, es justamente que el hombre se ha “dado cuenta” de la ausencia divina y por tanto de la incapacidad de encontrar un sentido efectivamente trascendente para su existencia. Como la creación de sentido se presenta como una opción competente al individuo, pese a que la estructura social se mantiene, la esencia de la creación única y total para todos ha quedado perdida y asumida, aunque no me atrevería a decir en su sentido más cabal, por la Posmodernidad. El subsecuente fracaso del proyecto moderno en cuanto a entregarle estructuras y fundamentos unitarios

---

<sup>36</sup> Löwith, K.: *Dio, uomo e mondo, da Cartesio a Nietzsche*. Nápoles, Morano, 1966, pág. 181.

<sup>37</sup> Vattimo, G.: *Op. Cit.*, pág., 185 – 203.

a la existencia, ha hecho que este pesimismo se transforme paulatinamente en nihilismo, es decir, en un asumir la falta de esas estructuras eternas, la ausencia de Dios, “la muerte de Dios” en palabras de Nietzsche <sup>38</sup>, por lo tanto, de un sentido netamente trascendente para sí mismo y para la sociedad y cuyas repercusiones son innumerables.

El concepto de Posmodernidad implica muchas cosas, pero esta falta de fundamento es llevada lógicamente al plano del arte y de la estética como fenómenos de expresión humana. El fenómeno es demasiado extenso e intrincado como para detallar aquí, pero a juicio de Baudrillard <sup>39</sup> el arte ha llegado a un punto en que justamente sostiene una especie de duelo estético entre la imagen y el imaginario donde la esfera estética siempre resulta malograda. En este duelo, el arte sobrevive reciclando su historia y sus vestigios, lo que por cierto se advierte también en la historia. En el caso del arte, éste se ha propuesto recuperar de modo lúdico las formas y las creaciones del pasado, lo que hace en forma de kitsch. El arte posmoderno se apropia de elementos, de estilos que durante el Modernismo, por ejemplo, trataban de ser únicos, nuevos, con un sello particular y con un carácter eminentemente distintivo, unívoco, inconfundible en cada uno de ellos. Los estilos de Mahler o Stravinsky, de Picasso o del surrealismo tenían un sello distintivo y propio que buscaba, cada uno en una esfera artística propia, romper con la tradición anterior o que los precedía en que una vez que se les conocía, no se les podía confundir con otro. Sin embargo, el arte posmoderno toma para sí los elementos del arte anterior y los utiliza no con un sentido trascendente ni mucho menos, sino que como parte de un todo en donde se pierde la línea entre un arte superior y lo que representan muchas veces las líneas comerciales utilizadas por los efectos comunicacionales que caracterizan el capitalismo tardío. Esto es consecuencia de la desilusión provocada por el fracaso del proyecto moderno en forma global mediante la ironía del arrepentimiento y del resentimiento ante la cultura propia que constituye la forma de observar el curso de las cosas. Tal vez, el resentimiento y el arrepentimiento constituyan la última etapa de la historia del arte tal como lo predijo Nietzsche en su “*Genealogía de la moral*” <sup>40</sup>. La parodia de una cultura que se ve a sí misma y que no le queda otra cosa que reírse de sí misma como característica de una desilusión última y radical ante lo que se ha producido. El arte actual representa un objeto que ya no es nada y cuya presencia se nos presenta vacía e inmaterial en un mundo condenado a la indiferencia y que gira en torno a la imagen vacía de un objeto que ya no es tal, un objeto que ya no desea ser *mirado* sino ser absorbido visualmente simplificando al máximo la experiencia estética, por lo que el arte se hace reflejo de un mundo carente de fundamento y de significado trascendente. El arte de Warhol o de Godard explota la insignificancia del mundo en medio de imágenes igualmente vacías que llenan el espacio aumentando nuestra desilusión ante ésta, ya que es sólo un simulacro de ilusión exacerbada y sin finalidad apareciendo indiferente ante nuestra mirada porque es indiferente a sí misma también, es decir, no representa un fin

<sup>38</sup> Véase en La Gaya ciencia, que es donde Nietzsche anuncia por primera vez “La muerte de Dios” como muerte del sentido trascendente dado a partir de metafísica asumida como creación humana ligada a la noción de progreso e historia.

<sup>39</sup> Baudrillard, Jean: *Ilusión y desilusión estética* en Revista “Letra” internacional, Madrid, N°39 Julio – Agosto de 1995.

<sup>40</sup> Cfr. en Nietzsche, Friedrich: La genealogía de la moral, Madrid, Alianza. 1973.

trascendente ni pretende hacerlo tampoco, lo que significa que el sentido estético inherente, por ejemplo, a Schiller o al idealismo alemán de cambiar el mundo por medio de la experiencia estética donde se funde por medio de la forma la expresión de los valores más altos del ser humano no tenga aquí ninguna validez.<sup>41</sup>

Para Jameson<sup>42</sup> una obra como *Los zapatos de labriego* de Vincent Van Gogh no se reduce a un punto meramente decorativo, sino que exige de nosotros una situación en que emerge la obra terminada, es decir, recrear una imagen ya desvanecida del pasado pero desde el inicio, vale decir, “poner de manifiesto la materia prima o el contenido original con el que se enfrenta y reelabora transformándolo y apropiándose”. El contenido o materia prima inicial, estaría constituido por un mundo instrumental que la pobreza rural representa y por el rudimentario entorno humano de las faenas agrícolas. El color y la forma utilizados reflejan una forma de transformación violenta como un acto compensatorio que produce un espectro utópico para los sentidos y que nos pone en confrontación con la vida dividida y especializada del capitalismo, lo que significa que el cuadro nos abre una ventana a un mundo que nos parece utópico ante la incertidumbre de la vida moderna mediante el uso de la forma en la creación del mismo. Así, la forma traspasa un sentido trascendente, funcional, incluso esencial de un mundo que ya no existe y que representa valores que ya no están. El fin trascendente de la obra de arte como representación de los más altos valores, básicamente humanistas, no es admitido en el arte posmoderno.

El arte de la Posmodernidad carece de tal efecto ni siquiera ofreciendo la posibilidad de una mirada sino que volviéndose indiferente a así mismo y ni siquiera creyendo en su propia, ilusión burlándose de él mismo. Los objetos son volátiles y sin fondo, llevando la huella de una existencia indiferenciada y banalizada como la vida cotidiana describiendo de esta forma, nuestra propia enajenación, una mercancía más dentro de un mundo de mercancías en donde nuestra experiencia está marcada por esa misma banalidad y por la indiferencia reflejada en este objeto artístico que es, como decíamos anteriormente, indiferente a sí mismo.<sup>43</sup>

Paulatinamente el arte se ha vuelto iconoclasta, fabricando un exceso de imágenes en las que prácticamente ya nada hay que ver, acabando con la hermenéutica establecida entre el objeto artístico y el espectador, reflejo exacto de un tipo de existencia subjetiva que no deja rastro porque el proyecto de unidad y totalidad, trascendencia y de utopía, se ha acabado al caer los fundamentos que le daban coherencia y un sentido total a esa misma existencia.

Para Lyotard, el capitalismo posee el poder de desrealizar los objetos habituales así como los roles de la vida social, dentro de las que caben también las instituciones de la misma sociedad occidental. El arte como creación, es también víctima de tales cambios

---

<sup>41</sup> 39 Jameson Frederic: Jameson, Frederic: El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Paidós, Barcelona, 1985.

<sup>42</sup> Jameson, Frederic, Op.Cit. Pág. 27.

<sup>43</sup> Jameson, Ibíd., Pág. 28.

de tal manera que las formas anteriores de arte (realistas, clásicas, etc.) sólo son evocadas en forma de burla o de nostalgia. Parte no importante del arte contemporáneo se encuentra entre el Academicismo y el kitsch, que no es más que la consecuencia directa del proceso descrito anteriormente, lo que hace que desde el punto de vista más bien estético del arte, el posmodernismo se niegue a la consolidación de las llamadas formas bellas dirigiendo su mirada hacia el pasado, pero de forma sarcástica <sup>44</sup> o simplemente como reproducción. Douglas Crimp en un ensayo llamado “*Sobre las ruinas del museo*” <sup>45</sup> destaca la obra de Rauschenberg como paradigma de la reproducción posmoderna en comparación con el modernismo. Así establece la relación obvia para él entre el Modernismo, representado por Manet, y sus precedentes históricos y artísticos. Para él, una obra como la *Venus de Urbino* de Tiziano, es un vehículo reconocible para la pintura de una cortesana moderna en la *Olympia* de Manet, por cuanto éste último duplica la pose, la composición y ciertos detalles del original en una transformación pintada. Rauschenberg en cambio, se limita a serigrafiar una reproducción fotográfica de los originales de pinturas como la *Venus del espejo* de Velázquez y la *Venus en el baño* de Rubens, en una superficie que también podría contener imágenes como camiones y helicópteros. De esta forma se contraponen la coherencia estructural que hacía una superficie portadora de imágenes legibles, como una pintura en el umbral del modernismo, con una radicalmente diferente que prevalece en el inicio del posmodernismo. El uso de la fotografía dentro de la superficie con reproducciones de otras obras antes hechas, el calco de otras imágenes, hace que Rauschenberg pase directamente de las formas de *producción* de la obra de arte (montajes, combinaciones), directamente a las de *reproducción* en las que el sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y la repetición de imágenes ya existentes socavando con esto las nociones de originalidad y autenticidad. Rauschenberg roba la *Venus del espejo* y la adapta a la superficie de su obra *Crocus*. Los elementos se suceden unos a otros cada uno conformando una unidad individual inserta dentro de un todo sin cohesión aparente, prescindiendo de una totalidad con un sentido trascendente como la que mencionábamos anteriormente.

Como es lógico pensar, la Posmodernidad ha tenido una repercusión que alcanza a modificar conceptos como clase, sociología, historia, totalidad, producción material, etc. El cambio de paradigma al que se ha dado nacimiento en consecuencia, ha producido una revolución en las relaciones entre poder, deseo, identidad o práctica política. La Posmodernidad ha desmitificado las instituciones más naturalizadas dentro de la sociedad, incluyendo la política. Ante la falta de fundamentos absolutos, la repercusión en el plano ideológico es directa. Actualmente, son las posiciones moderadas y el acogimiento de aquellos sectores más marginados por las ideologías de izquierda y de derecha históricamente hablando. El proceso ha sido largo y complicado, pero el agotamiento paulatino de la metafísica y de los valores absolutos ha producido que los ideales políticos y el intento por la homogeneización de la sociedad, dan paso al abandono de los ideales que caracterizaron el pensamiento de la Modernidad, cediendo a

<sup>44</sup> Lyotard, J.F.: *La condición posmoderna*. Cátedra, Madrid, 1987.

<sup>45</sup> Cfr. en Foster, Hal y otros: *La Posmodernidad*. Kairos, México, 1988.



la política del posmodernismo en torno al enriquecimiento y la evasión. Paulatinamente, a juicio de Terry Eagleton, el posmodernismo ha producido un desplazamiento de la política hacia otra cosa dirigiéndose más allá de las materias políticas clásicas. Para el posmodernismo, el feminismo y el asunto étnico son materias populares en la actualidad porque representan una de las luchas más actuales y que en el caso del primero, ha fisurado la valla blanca (étnicamente hablando) y masculina, en especial de la izquierda más tradicional, lo que por supuesto se ha hecho patente en la creación literaria.<sup>46</sup>

Es este panorama el que se le va presentando paulatinamente a Julio Méndez, cuya idea de existencia posee directa relación con los antiguos conceptos de fundamento y totalidad así como de la sociedad misma, lo que se ve reflejado en su relación con los demás y con aquello que está pasando ante sus ojos.

La posición en la que se encuentra Méndez respecto a la vida produce una sensación de alienación que se hace difícil de sobrellevar, aún teniendo en cuenta que los conceptos tanto ideológicos como artísticos y estéticos son justamente los que han sido sobrepasados por la Posmodernidad.

Siguiendo la perspectiva que Eduardo Subirats delinea en su ensayo "*Transformaciones de la vida moderna*"<sup>47</sup>, la condición de Julio Méndez respecto a la Posmodernidad surge de una encrucijada entre una perspectiva social de izquierda que se experimenta y se siente obsoleta tanto teórica como políticamente, y el nuevo escenario social junto a las nuevas formas de dominación. De esta manera, para él y para toda una generación nacida y criada bajo el alero de las grandes utopías y de la formación orientada hacia un cauce existencial trascendente, el derrumbe de la moralidad y del gusto estético, la desintegración desesperada en el alcoholismo y la drogadicción, representan el final de un proceso en el que ese mundo se vino abajo y donde ya no existe solución aparente. Está en presencia de un mundo donde el Humanismo, las formulaciones filosóficas y las utopías parecen no tener significación alguna enfrentándose a una realidad que los trasciende y los supera.

Julio Méndez huyó de Chile porque las expectativas de trabajo y de desarrollo en un país como Chile bajo una dictadura militar eran mínimas y porque de algún modo, su persistencia en el exilio reforzaría sus convicciones políticas ante la lejanía y en un ambiente donde Chile era un país de moda, porque la gente como Julio y Gloria eran unos verdaderos héroes que habían soportado la humillación impuesta por Pinochet. El proyecto de la Unidad Popular y el de la vía democrática al socialismo había sido aplastado por los militares que se habían tomado el poder. Valores como Democracia, orden social, el liberalismo y la convivencia política no podrían volver, porque se había incurrido en lo que Julio consideraba como el más grande de los horrores para un país de "larga" tradición democrática como Chile: el cierre del Congreso Nacional, símbolo de la institucionalidad del país, del cual el padre de Julio era parte. Sin Congreso no había democracia y los valores y esperanzas por un mañana justo ya no existían. El viaje a España era la alternativa para escapar de ese horror que afortunadamente –según la

---

<sup>46</sup> Eagleton, T.: *Las ilusiones del posmodernismo*. Paidós, México, 1996.

<sup>47</sup> Bergman, M. y otros, Óp. Cit.

narración de Julio- no había alcanzado a ver su padre, muerto algunos años antes. También el autoexilio serviría para reforzar las convicciones políticas de un Chile democrático y de una sociedad libre y justa, ahora abortada, pero también para un elemento de no menos importancia como es la unión de la pareja mediante la experiencia del dolor, y utilizando la lucha política y la lejanía de Chile en donde habían quedado sus seres queridos. Junto con ello, permitirle a Pato, o Patrick, crecer y desarrollarse en una sociedad distinta que le ofrecía la tolerancia y la cultura que no tendría en Chile. Sin embargo, el resultado no será el esperado.

De una manera o de otra, el fracaso perseguirá a Julio. Ello debido a que no terminará la novela que es el reflejo de todo ese mundo que parece perdido en el tiempo. Porque el sufrimiento de la lejanía ha hecho que Gloria y él se alejen y se culpen el uno al otro de su situación, así como de la imposibilidad de salir de ella. Porque nunca se reforzaron sus convicciones políticas, sobre todo en el caso de Julio, cuya protesta fue siempre pasiva, su participación nula en los eventos organizados en contra de Pinochet, porque su conciencia y su accionar no salen de la abulia y la desidia, cayendo en un inmovilismo que de nada ayuda ni a ellos ni a la causa de los exiliados, haciendo que Julio no aparezca más que como el reflejo de su padre, un diputado de tendencia liberal que nunca hizo nada digno de enorgullecerse, que sólo iba a las votaciones importantes o a dormir a las sesiones del Congreso, en consecuencia que Gloria por lo menos iba a marchas, ponía su nombre en las listas de firmas en repudio a la dictadura por los excesos cometidos en Chile, ayudaba dentro de lo que podía a las colectas para los compañeros más pobres que ellos y se remordía en la conciencia por no poder donar más dinero para la causa porque simplemente vivían al día y no podían más. Porque la educación de Pato resultó ser un desastre ya que no terminó la educación secundaria. Porque en vez de ir al colegio, se iba con sus amigos españoles y franceses a fumar Kiff o algún tipo de droga extraña hasta llegar al punto de irse de casa, estar metido en Dios sabe dónde y en qué cosa y no querer ver más a sus padres, igual que toda una generación de muchachos, porque consideraban a éstos, los padres, simplemente unos “pasotas” a los que se les quedó pegado el disco en hechos y personajes de la vida chilena que nada tenían que ver con ellos. Allende, Pinochet, Altamirano, La Tencha, La Payita, Tomás Moro, Villa Grimaldi, no tenían ninguna importancia para ellos. Esos nombres no les decían nada, porque ellos no pertenecerían ni pertenecerán a una realidad que le competía sólo a sus padres y que no podrán (o se negarán) a olvidar.

Julio Méndez se enfrenta así a una sociedad que ha manifestado cambios demasiado bruscos en el último tiempo y, lo peor de todo, es que gente en la misma condición que él, ha sobrellevado su existencia asumiendo ya sea en un punto u otro, la arremetida de la Posmodernidad. Es así como mientras lame eternamente sus heridas cayendo en la inmovilidad, otros simplemente se entregan a la vida sin buscar fundamentos y sin reglas ya sea artísticamente como el caso de su amigo Salvatierra o el mismo Adiazola cuya temática escapa a las reglas establecidas antes o moralmente, como acontece con Cacho Moyano, los hermanos Zamora o Katy, la amiga de su esposa que pese a tener aún pegados los paradigmas de su generación, moralmente se ha desenfadado asumiendo la nueva libertad femenina en el ámbito social que abarca el sexual, proceso en el cual parece arrastrar a Gloria. Así, ellos conforman una pareja que

es incapaz de separarse definitivamente y de afrontar la nueva moralidad impuesta por el sexo libre, sin compromiso, sin amor. Julio, a pesar de desear a su vecina, la condesita, es incapaz de actuar y de entregarse a ese "libertinaje" como algunos de sus conocidos. Gloria también es incapaz de entregarse y ser igual que Katy. A Gloria le parece la relación de Katy y Bijou demasiado poco ética debido a que ella es mayor que él. Así, ninguno es capaz de abandonar al otro porque son el reflejo de un tipo de personas en que la relación de pareja es indisoluble a partir del matrimonio y en el cual Julio reconoce que está obligado siempre, moralmente, a confesarle todo al otro, no importando las consecuencias.

A Gloria de pronto le gustaría ser como Katy y conocer hombres más jóvenes y desatarse. A Julio le gustaría ser Bijou, abandonarse a la más completa libertad, entregarse al devenir y carecer de problemas existenciales, morales, éticos o filosóficos que, en todo caso, está consciente que lo mantienen atado. Sin embargo, ambos no pueden porque son incapaces de dejar de lado una formación basada en principios y valores heredados de sus padres en los cuales Dios, matrimonio y familia se ligan a la moralidad y al respeto del uno por el otro, así como a la vieja noción de sociedad y de mundo que poseen que, en el caso de Julio, se transfiere en la imposibilidad de trascender la realidad por su apego a la noción de historia y del discurso narrativo que no puede olvidar y que será en el fondo, la principal causa por la que no logra escribir la novela.

### II-3.- En busca del relato perdido.

Las consideraciones anteriores harán que se nos presente de alguna manera un panorama más claro de lo que ocurre con Julio Méndez. Éste, se enfrenta a una realidad que lo supera porque no puede transformar las convenciones autoimpuestas a partir de la concepción que tiene de la existencia. Es incapaz de despegarse de aquella postura que parece haber sido dejada atrás en la Posmodernidad y que se ve reflejada en un elemento importantísimo a la hora de analizar el fracaso de este narrador como personaje. Esta forma de creencia hará que su concepción de arte y, sobre todo de la literatura, vaya en directa relación con ella, lo que se desprende de un apego a un tipo de escritura y de relato que ha perdido validez dentro de la literatura misma. Julio Méndez fracasa porque su mentalidad le impide metaforizar su existencia, optar -como veremos más adelante- por el 'tono menor' de las cosas y no por el 'tono mayor' de la historia, ya que aún se encuentra en busca de un relato que corresponde a lo que Lyotard denomina *grand récits* y que serían los que en buena medida caracterizan a la Modernidad.

Ante lo anterior, Craig Owens<sup>48</sup> sigue la interpretación de Lyotard, lo que implica en cierta manera el paradigma literario deducido del ideario existencial de Julio Méndez y que sería la causa del fracaso de escribir una y otra vez su novela. Lyotard nos propone que una de las características de la Posmodernidad, es la pérdida de credibilidad en

---

<sup>48</sup> El discurso de los otros en *La Posmodernidad*, Hal Foster y otros. Kayrós, Barcelona, 1985. Pág. 104 a 112.

elementos como la dialéctica emanada de idearios superiores, como la búsqueda de fundamento y las aspiraciones sociales como la emancipación de los trabajadores, la sociedad sin clases sociales entre otros y que conformaban la característica esencial de estos *grand récits* de la Modernidad y en los que se la legitimaba tanto como discurso que como teoría. Lyotard, al igual que Jameson, diagnostica la condición posmoderna en torno a la pérdida de la función social de la narrativa.<sup>49</sup> Es a través de ella que establece la crisis de la Modernidad y todo cuanto ella implica desde diferentes puntos de vista, estableciéndose además una diferencia con el posmodernismo en concordancia con el contenido de verdad del arte y la pretensión de éste de poseer y transmitir una verdad, un fundamento, un valor epistemológico como se dijo anteriormente, resultan de un carácter muy distinto en cada uno de los casos.<sup>50</sup> Para Jameson, la pérdida de la narrativa equivale a la incapacidad actual del hombre de situarse históricamente, lo que implica un sentido de la temporalidad colapsado y donde queda de manifiesto que cada obra como creación no sólo muestra un mundo diferente, sino que en sí es un mundo completamente distinto, lo que significa que no necesariamente debe ser la portavoz de algo que está fuera de ella misma, por lo que todo acto socialmente simbólico expuesto en la narrativa ha desaparecido. Como lo entiende Julio Méndez, la narrativa de los *grand récits* de la Modernidad era una forma de solidaridad social que ya no existe y que reflejaban el intento de dominio del hombre ante la naturaleza y la búsqueda de su Telos en la conquista de todo cuanto lo rodea. Era una forma de documentar el intento de forjar el mundo a su imagen y de transformar la sociedad a fin de vivir de mejor manera y sentirse bien consigo mismo. Representar esa transformación a manos de él mismo como principal y único protagonista era el fin último de esta narrativa y, más que nada, ser un documento de la existencia misma. Los *grand récits* eran una representación de la imagen del mundo tal como la deseaba el hombre moderno, es decir, por medio de la narración, el mundo se convertía en una imagen nacida de su consecuente ideario, y es lo que caracterizará al hombre moderno frente a cualquier otro. Justamente el hecho de afirmar que el mundo existe sólo y a través de un sujeto que cree estar produciendo el mundo a través de la representación del mismo, es lo que en definitiva marca el dominio del hombre que pretende unirse al mundo como un todo y que constituye la esencia del proyecto moderno.

Tanto para críticos como Lyotard<sup>51</sup> y Habermas<sup>52</sup>, la posmodernidad posee como característica el paulatino venir a menos de esta narrativa que representan los

---

<sup>49</sup> Lyotard, *La Condición posmoderna*. Óp. Cit.

<sup>50</sup> “En su momento más vital, la experiencia del Modernismo no fue la de un solo movimiento o proceso histórico, sino la de una **conmoción de descubrimiento**, un compromiso y una adherencia a sus formas individuales a través de una serie de convenciones religiosas. Uno no leía simplemente a D.H. Lawrence o a Rilke, veía las películas de Renoir, Hitchcock, o escuchaba a Stravinsky como manifestaciones nítidas de lo que ahora denominamos modernismo. Más bien uno leía todas las obras de un escritor concreto, aprendía un estilo y un mundo fenomenológico al cual se convertía... Esto significaba, empero que la experiencia de una forma de modernismo era compatible con otra, de manera que uno entraba en un mundo sólo al precio de abandonar otro... la crisis del modernismo llegó, pues, cuando de súbito resultó claro que D.H. Lawrence no era, después de todo, un absoluto, no era la representación cabal y definitiva de la verdad del mundo, sino sólo un lenguaje artístico entre otros, sólo un estante de libros en el conjunto de una aturdidora biblioteca”. Owens, *Ibid.*, Pág. 105.

metarrelatos de los *grand récits* y que legitimaban la marcha histórica de la humanidad por el camino de la emancipación y el progreso por medio del dominio de la técnica que señalábamos anteriormente. Estos metarrelatos eran eminentemente parte de la consolidación de la comprensión de la historia, en la cual las vicisitudes humanas estaban insertas en un curso unitario y dotado de un sentido determinado, que ya no existe para Lyotard por las razones anteriormente acotadas. La historia es entendida, en general, en la Modernidad como un proceso histórico lineal marcado por la paulatina noción de progreso del hombre a través de sus formas de dominación de la naturaleza y de los medios sociales y estos *grand récits* buscaban la legitimación absoluta en términos metafísicos, apoyada por una filosofía cientista basada en el concepto de progreso material y social de la humanidad de este concepto de historia que parece a estas alturas abandonado por sus propios errores. El sujeto que aparece en ellos, es aquel inserto justamente en la historia como un evento trascendental del cual es partícipe y parte fundamental en desarrollo social de tal proyecto y es Jameson, el que apela a la (re)consideración de esta forma de representación, que implica además, la rehabilitación de todo lo que significa el proyecto moderno, lo que revela el deseo de un dominio del mundo que se ha perdido en la Posmodernidad.<sup>53</sup> El deseo por esta narrativa –dentro de la cual se circunscribe en especial la narrativa orientada por la estética marxista- implica la añoranza por las condiciones ofrecidas por el proyecto moderno, que deja de manifiesto la condición posmoderna caracterizada justamente por la pérdida de supremacía en el ámbito de las condiciones sociales. Los síntomas del intento de recuperar esta supremacía perdida, se encuentran en todos los ámbitos de la vida cultural, sobre todo en las artes visuales. Lo que vemos actualmente, para Jameson, es un intento desesperado por recuperar una parte de esa supremacía por medio de pinturas heroicas de monumentos relacionados con el pasado que no hacen más que revivir de manera nostálgica el poderío y la supremacía de un proyecto que históricamente tuvo momentos gloriosos y que están identificados con la larga hegemonía cultural de Europa occidental. Sin embargo, este intento no hace más que transformarse en un kitsch que, como decíamos anteriormente, no es sino sólo una ironía y un intento de resurrección y rehabilitación inútil que no hace más que corroborar lo que a juicio del mismo Jameson constituye el empobrecimiento del arte en la Posmodernidad en su sentido trascendente.<sup>54</sup>

Julio Méndez aparece de manera evidente ligado al tipo de narrativa planteada en los *grand récits* de la Modernidad. En él se refleja una especie de lucha en la que está el intento de recuperación de una narrativa que trata de reconstruir el mundo mediante la representación de su ideario. El problema radica en que Julio trata de escribir una novela que trata de ser un documento real, el documento de una vivencia reflejo de un proyecto

---

<sup>51</sup> Lyotard, J.F. La condición posmoderna.

<sup>52</sup> Véase en Habermas, J.: El discurso filosófico de la modernidad, Taurus, 1989.

<sup>53</sup> Jameson, F.: The political unconscious, Ithaca: Cornell University Press, 1981

<sup>54</sup> Jameson, La lógica cultural...

que aparece en su propia mente como única forma de trascendencia, no sólo literaria, sino de vida. Trata de configurar una novela reflejo de su representación del mundo en que el sujeto que lo construye al tratar de dominarlo, sufre lo que para él es una verdadera epopeya, que son los seis días de calabozo que pasó después del Golpe Militar. Lo que pretende, es representar a través de la novela a un sujeto que se sitúa en el mundo y lo construye por medio de su propia existencia, a través de su propia subjetividad que está en relación directa con el proyecto moderno y sus alcances sociales. Por medio de ella, desea traspasar una verdad y una fundamentación casi de carácter ontológico que, dicho sea de paso, pretende justificar tanto su existencia como su situación histórica. La novela no es más que ese intento desesperado de situarse históricamente y de traspasar una verdad y una experiencia que le parecen absolutamente válidas y que se resiste a que sean olvidadas. El resultado es una novela que, según la descripción de Nuria Monclús, resulta demasiado personal, más parecida a un relato de un hecho histórico que a una novela, ciertamente como producto de su incapacidad de trascender su propia existencia.

Siguiendo la perspectiva nietzscheana más radical, impuesta inclusive por el mismo Lyotard, el fracaso de la novela de Julio radica en la imposibilidad por parte de él, no tan sólo de creer que cada obra es una visión diferente del mundo, sino que mucho más aún, en la incapacidad de entender que la literatura y cada obra es en sí un mundo total y completamente diferente y que poco o nada tiene que ver directamente con el mundo que está fuera de ella misma como creación. El mundo representado en la literatura y en la narrativa es un acto de creación y no un intento directo de apropiación y de dominio. La novela de Julio es un intento desesperado de apropiación y un continuo tratar de situar su existencia de manera histórica de tal forma de hacerla trascendente, pero no tan sólo de él, sino también de Gloria, que en todo caso comprende todo el proceso por el que atraviesa su esposo, de su intento, y de toda esa generación que aparece con un discurso que a los jóvenes les parece un “disco rayado”, lleno de lamentaciones que se repiten una y otra vez y que los hace autocompadecerse ante la situación que los aqueja y de la cual no son más que víctimas de una circunstancia histórica y política que son incapaces de dejar atrás. A través de la creación de su novela, trata de encontrar el Telos y el fundamento perdido por esa generación que sigue apegada, de algún modo, al proyecto moderno de transformación del mundo. Su escritura es un intento por transformar la sociedad y al Hombre mismo por medio de la búsqueda de la verdad y el orden social que desaparecieron, o por lo menos se debilitaron, con el advenimiento gradual de la Posmodernidad a través de la caída de lo que para él y su generación eran sus grandes ideales. Ya la primera novela rechazada por la Monclús poseía tal nomenclatura, es decir, la captación de la imposibilidad de Julio de construir un relato independiente del curso histórico que lo rodea. Los relatos del tipo que quiere escribir Julio Méndez necesitan de un público que los desee como medicación apropiada para la depresión y la angustia que experimenta su nueva existencia. Un reclamo de unidad, simplicidad y comunicabilidad que es justamente lo que pretende Julio para su novela en su afán de entrelazarse con la historia, donde él es héroe tanto como escritor a través del acto de enunciación, y como personaje, en cuanto a que se inscribe como una especie de mártir representativo en la misma historia, y que es un tipo de obra que tanto a él como a ese público le parece “bella”.

El problema, sin embargo, es que se encuentra ante un público más ecléctico, consciente de la característica de la literatura y de la narrativa, ya carente de discursos totalizadores y, más que nada, consciente de su carácter de ficción. El nuevo tipo de narración le parece, bajo su perspectiva personal, un kitsch que se adapta a cualquier tipo de público y que, además, responde a las políticas culturales concernientes al mercado del arte y de la misma literatura, que finalmente es el que termina estableciendo obras relacionadas con temas comunes para toda la gente y hechas para que el público reconozca precisamente aquello de lo que las obras tratan. Es lo que hace además que Julio no pueda entrar al exclusivo grupo llamado “*Boom*” a pesar de revelarse por un lado por esa nueva noción de literatura y del mercado literario porque le parece poco valioso. “¿Un guiso de *nouveau roman*, de telquelismo de barrocos adjetivos y una pedantería indigesta de citas de autores prestigiosísimos por antiguos y desconocidos, condimentado con la pimienta de un “compromiso social”, o un “compromiso político”, epidérmico y frívolo, pero que sirviera de anzuelo para los compradores? No. No. Yo era otra cosa: yo había pasado seis días en un calabozo a raíz del Once, donde no me torturaron ni me interrogaron siquiera, y constituye una reserva de dolor que no necesita ser metáfora para ser válida: basta relatar los hechos...” (pp.30) habría de decir Julio Méndez. Sin embargo, reconoce más adelante su furia y su frustración porque la Monclús le había cerrado las puertas a él. Le parece injusto que desde el punto de vista del interés literario y social, Chile haya “pasado de moda” tal como el tipo de discurso al que pretende representar y defender. Reconoce que no puede entrar a ese grupo porque no puede hacer lo que hacen Chiriboga o Vargas Llosa y que es trascender la literatura de tipo documental. Es esto lo que explica en parte el fracaso de Julio Méndez, que es derivado de un tipo de narración representativa del proyecto y del afán totalizador de la Modernidad y que él se propone recuperar mediante una novela que no hace más que acrecentar su dolor y su alienación frente a la Posmodernidad y que le impide, precisamente, trascender su propia realidad. Julio dirá un poco más adelante: “No podía adaptar el dolor que mi país había experimentado a las exigencias de las modas literarias preconizadas por Nuria Monclús “(...) ¿Cómo impedir que se esfumaran y palidieceran mis seis días de calabozo, que eran como el trazo que definirían el contorno de mi identidad? ¿Cómo impedir que se desvaneciera algo tan mío, fuerte sobre todo porque por primera vez me vi arrastrado por la historia para integrarme en forma dramática al destino colectivo? Esos días eran mi pasaporte al triunfo, la identificación que me iba a permitir salir de la sombra... (pp.31)”.

El deseo de redención de Julio Méndez radica en su anhelo de recuperar un fundamento que de cauce a su existencia y que se ve reflejado en la noción de literatura que pretende llevar a cabo. La posibilidad de redención y de recuperar para sí y de algún modo para la Humanidad aquellos espacios plenos de significados para el hombre y que se encontraban perdidos es lo que entusiasma a Julio, así como mostrar un pasado glorioso que está en directa relación con ellos. El éxito de su novela significaría, en parte, mostrar la carencia de tales valores trascendentes para el hombre mismo y que parecen haber sido dejados de lado en la Posmodernidad. La posibilidad de situarse históricamente y de reivindicar por medio de la narrativa un mundo que en sus ojos ya no existe, parece una empresa titánica, que no resulta más que un escape ilusorio a la realidad que lo rodea y que a él le parece fundamental reencontrar. En el fondo, el intento

de Julio Méndez es recuperar una utopía que en este caso es el desaparecido, para muchos, proyecto social de la Modernidad —a través de la literatura por cierto- cuyo recuerdo está en un pasado cada vez más lejano. Lo que pretende, es encontrar esos espacios perdidos en la Posmodernidad y que resultan existir más allá de las condiciones inmediatas de la realidad, lo que quiere decir que el fracasado proyecto moderno y todo lo que representa junto a sus nociones estéticas y artísticas son una especie de paraíso perdido que se encuentra en su propio pasado, y que pretende desenterrar por medio de una novela comprometida, socialmente declamatoria. Julio desea crear un “signo compacto y negro”, es decir, un relato inserto y arraigado en la historia, lleno de significación, y para ello se vuelve al pasado contaminando ese mismo signo que quiere crear con amargura y resentimiento. Su discurso, finalmente, resulta amargado y resentido y sin la significación que le quiere atribuir.<sup>55</sup> No obstante, Julio no tiene la conciencia cabal de las razones por las cuales no puede lograr su cometido, y ante las condiciones imperantes, se le hace inclusive más necesario apelar al objetivo de su novela, porque las razones que la motivaban cada vez parecían más lejanas inclusive para él mismo y se sentía obligado a recuperarlas. Así reconoce que “la experiencia heroica iba palideciendo, los lazos con aquellos que tuvieron experiencias de parecido rango se iban soltando, su heroicidad misma se tornaba cuestionable, ironizable, y mi derecho a reclamar participación en el asunto me iba pareciendo cada vez más dudoso. Hasta sentía con horror que el odio del primer momento perdía su filo: se iba haciendo muy difícil para mí la tarea de rearmar ese odio de modo diverso, para que así la segunda versión de mi novela, más lejana en el tiempo y remota en los acontecimientos, no careciera del fuego de ese primer estallido que Nuria Monclús, desde su cómodo sitial de diosa recaudadora, no comprendió” (pp.32). Julio se sentía un héroe, como los chilenos que llegaron después del Once, los testimonios patentes y reales de la injusticia y de la tragedia que significaba el Golpe. El problema es que las condiciones variaron, el mundo cambió, pero Julio Méndez quería seguir en el mundo que se fue. Para él “fueron pasando los años y muriendo las causas y las esperanzas: el olvido adquirió el carácter de bien necesario para sobrevivir” (pp.33). Vino la separación de las familias, crecieron sus hijos con crisis de identidad y con desinterés por la patria de sus progenitores, la pobreza, el olvido, la soledad, la trashumancia y la sobrevivencia a través del paso de los años era la única razón para estar en el exilio. Por ello, las razones que habían motivado a sus compatriotas, a los demás latinoamericanos que estaban allá, habían quedado en el pasado junto a sus ideales sociales y políticos y había que recuperarlos.

Inscribirse en el “tono mayor” de la historia como una acto declamatorio era casi un deber para él, una misión de insospechada connotación, una justificación final a todo lo que pensaba, lo que sentía y al porqué de su exilio y el de muchos más que parece ya lo habían olvidado. El problema era como dirá el mismo Julio “¿Cómo contar, desde este empobrecido presente, la experiencia de esta ya lejana gesta?” (pp.34). Su novela debía estar por encima de lo que él consideraba una moda literaria corroída por el tiempo como lo era el “*Boom*” y todos sus autores. “(...) quedábamos sólo nosotros, los rechazados, como única esperanza (...), ¿porqué no se daba cuenta de esto Nuria Monclús?” (pp. 36).

La experiencia del Golpe, las circunstancias que los motivaron a irse de Chile

---

<sup>55</sup> Montero, Oscar. Op. Cit. Pág. 456.



hicieron a Julio y a Gloria enfrentarse con una nueva situación que se planteaba en términos bastante atractivos en ese momento. Un momento en el que Chile estaba indefectiblemente de moda, en el que la izquierda de todo el mundo solidarizaba con la experiencia chilena, hasta con la posterior experiencia latinoamericana de uruguayos, argentinos, etc. Un exiliado político como Julio era el símbolo de un verdadero héroe y protagonista de una epopeya de la cual quería dar cuenta como un testimonio de vida. “Yo poseía una experiencia que ninguno de los cosmopolitas del *Boom* tenía: ellos, escribiendo sus novelas desde un cómodo desarraigo voluntario, desconocían la experiencia de primera mano como participantes en una tragedia colectiva, como había participado yo en la situación chilena. ¿No constituía eso un extraordinario caudal?” (pp. 46). La novela que Julio quiere construir es la manifestación y la exaltación de todos sus anhelos, personales y políticos. La caída de la democracia en Chile representa la pérdida de todo el ideal social, político y cultural al que toda su generación se encuentra vinculada. La fe en el progreso social, en la igualdad, en la razón y en los valores más altos es lo que quiere representar por medio de su derrumbe, el derrumbe de la democracia y el sufrimiento de él mismo en esos seis días de calabozo que lo insertan a él como el protagonista y héroe de lo que considera una tragedia, el derrumbe de su generación y de toda una época. El rol social de su literatura es un rol que él considera genuino, auténtico, emanado de una experiencia única, de difícil expresión que resulta ser su propia experiencia y que no hace más que producir una creación sufriente y dolorosa ante un pasado que se fue y que no volverá.

Dentro del modelo de la Novela del escepticismo, los narradores y personajes contemplan la realidad a través de una doble visión donde se intercalan tanto sus vivencias personales en un pasado lejano, pero a la vez feliz, que se encuentra presente tan sólo en su memoria y el presente caracterizado por el sufrimiento y la alienación. Estos pasados se relacionan con la infancia y con viejas casonas familiares donde se desarrolló ésta, otorgándole al narrador un espacio de ilusoria realidad que se contrapone a la que está viviendo, la que carece de valores y significados. Un estado que podríamos denominar como “nostalgia del paraíso”<sup>56</sup> que es lo que le ocurre a éste personaje. Julio tiene la esperanza de una transformación radical, en este caso de la sociedad, y la vuelta a los viejos valores (humanistas) que defiende y que cree perdidos. Si bien la presencia de este paraíso sostiene un tipo de existencia caduco y anacrónico que ayuda a sobrellevar la vida misma, éstos se encuentran naturalmente ligados al recuerdo de la vieja casona de sus padres donde yace su madre enferma junto con todos los recuerdos de la infancia feliz. La casona de “Roma” representa dentro de su ideario un espacio auténticamente feliz que le permite un escape ilusorio de su realidad histórica presente y, más aún, de la responsabilidad de afirmarla, lo que hace que de alguna manera reconozca la ineficacia de sus esfuerzos afrontando la incapacidad de liberarse y de trascender esa existencia que lo abruma, básicamente porque la presencia de tales recuerdos representan un anhelo aún más fuerte que la de la transformación a la que aspira, lo que significa en determinado momento querer renunciar a su mismo proyecto con tal de volver a ese pasado. El reconocimiento de ello por parte de Julio está determinado por el apego a la casa de su madre que, luego de la muerte de ella, se niega

---

<sup>56</sup> Goic, Op. Cit, Pág. 190 - 196.

a vender y por el remordimiento que le se produce por no haber estado durante tantos años a su lado ni poder pagar los gastos que ha debido afrontar su hermano debido a la enfermedad de la madre. La casa de “Roma” mantiene vivo el recuerdo de una infancia que en cierta medida Julio se niega a abandonar súbitamente y que en nada ayuda a reconocer que su estado actual no es más que la consecuencia de ese pasado ilusorio de felicidad y del atribulado y desastroso presente que vive. La casa representa ese remoto pasado cargado de unos recuerdos que se niega a abandonar por lo que venderla significa acabar con ese lugar idílico (en el recuerdo) al que tiene la esperanza de volver algún día. No entiende que esa casa es un lugar que ya no es ni será el mismo porque todo ha cambiado, porque él ha cambiado, su esposa ha cambiado, su hijo ha cambiado, Santiago y Chile han cambiado dadas las nuevas condiciones políticas y económicas del país y que Julio sólo conoce parcialmente, y porque venderla significa quedarse definitivamente sin un lugar donde guarecerse tal como cuando niño, aunque su venta signifique salir de las aperturas económicas en las que se encuentran él y Gloria. No está dispuesto a vender un recuerdo que significa una esperanza aún más fuerte que la de la transformación a la que aspira y que en cierta manera lo mantiene vivo. La casa y el jardín de la calle Roma es el lugar donde yace su madre moribunda, un lugar que se asocia con la historia del país, de la nación, de un Chile del cual es incapaz de desligarse. En él está parte la historia republicana de Chile, de su democracia ahora interrumpida y de cual su padre formó parte y en que están encarnados todos aquellos valores y proyectos a los que se siente apegado. La voz del padre que aparece intercalada en el relato habla de “ese Congreso en que tantos años representé como diputado por una región en que están las raíces de nuestra familia, y encarné un civilizado, aunque tal vez injusto liberalismo que por lo menos era ilustrado” (pp.72). Su padre muerto es el símbolo representativo de un liberalismo que fracasó junto al proyecto que representaba y cuya consecuencia era el exilio de su hijo escritor en busca de un destino mejor en un país donde las condiciones políticas y culturales le permitirían la realización personal y profesional. Julio pretende la recuperación de ese pasado familiar, pero enmarcado dentro de un marco histórico, nacional, y a la vez, inscribirse él mismo dentro de esa misma historia. Es un intento por revivir un mundo familiar perdido pero, junto con ello, revivir a su vez desde la literatura el proyecto de liberalismo ilustrado que encarnaba su padre, que lo envuelve a él, a su familia, pero que cayó, que llegó a su fin marcando también el fin del tipo de literatura que Julio quiere hacer. Julio aspira al liberalismo en las letras como fundamentador del proyecto político y social que quiere representar y que es el reflejo de su recuerdo familiar que ahora sólo se encuentra en su mente y el modo de justificarlo es a través de esos seis días de calabozo que pasó después del Golpe y que lo inscribirán a él como protagonista de una historia que es la historia de un pueblo y la de toda su generación. Sin embargo, el final del libro nos muestra que ese recuerdo del pasado familiar no funciona como escritura ya que no logra plasmar su novela debido a que su discurso queda contaminado por el resentimiento, el dolor y el odio y es ese mismo apego al pasado familiar el que le impide pasar al “tono mayor” al que pretende acceder. Se da cuenta finalmente que pese al valor de sus recuerdos, éstos no pasan a la literatura y admira a su amigo Carlos Minelbaum que se entrega a la actualidad política que “reconoce en la nostalgia un quehacer estéril, y se encuentra, en cambio, abierto a lo actual y al porvenir” (pp.76). Se da cuenta que de que para los más jóvenes, para

aquellos quienes el pasado poco o nada representaba, es decir, Chile, la política, Allende, Pinochet o lo familiar mismo, “eran cifras de un código emocionalmente inerte” (pp.52) y por ello nunca podrá superar tampoco ese “tono menor” que le niega el acceso a la historia, al “*Boom*”, a la fama, porque “su mundo es demasiado doméstico y personal, carente de esa ambición que caracteriza a la gran novela latinoamericana contemporánea”(pp.35) como fue la crítica que se le hiciera años antes en Chile<sup>57</sup>. Ese mundo familiar lo mantiene atado, sujeto a una forma de vida, a unas condiciones de existencia que ya no son las mismas, pero que se niega a aceptar y por lo tanto también a su novela. Su novela es su cárcel porque despegarse de ella es despegarse de su pasado, de sus ideales, de sus proyectos, de lo que considera que es su rol como hombre y, por ende, de escritor. En el fondo, Julio reconoce que no puede salir, pese a que esto lo llevará por el camino equivocado, así como tampoco Gloria puede salir de su depresión porque “(...) el secreto es que en el fondo ninguno quiere salir de su respectiva cárcel, lo que es la esencia de nuestras enfermedades. No hay soluciones, ¿cómo va a haberlas si Pinochet cerró el Congreso? Y de haberlas, son parciales, contingentes. ¿Terminaré mis días como mi padre, sentado en el banco bajo el palto mirando cómo mis nietos juegan con un objeto de plástico amarillo?” (pp. .206). El hecho de renunciar a su anhelado proyecto significaría abandonarse a sí mismo, abandonar a su pasado, abandonar sus convicciones que, equivocadas o no, son de él y lo configuran como persona. “Tortura, injusticia, derechos humanos, sí, desgarrador, es necesario tomar parte en esa lucha (...)”. Pero su cárcel no es sólo de él sino de Gloria, que le achaca toda la culpa de lo que pasa a nadie más que a él. En el fondo, el jardín es una gran metáfora de lo que son sus vidas. “(...) se nos quedó pegado el disco dice Patrick, déjeme tranquilo, por lo menos, hasta que la demencia de Gloria haya logrado exhumar el acertijo de este jardín sus propios, y tal vez, nuestros fantasmas: y cuando termine la pesadilla de Gloria, comenzaría a prepararme para la comodidad del no ser” (pp.206) y Julio se refugia en ese jardín una y otra vez. Katy, la amiga uruguaya de su esposa, es quien clarifica los hechos de forma patente ante la desgracia que aqueja a Gloria y que arrastra consigo a Julio: “Ésa es tu dolencia, Julito –dice Katy-, creer que el mundo va a estar arreglado cuando podrás llamar a tus perros desde un banco bajo el árbol de toda la vida. Eso ya no existe, viejo, se acabó, acéptalo” (pp.206). Y es que el propio Julio se niega a la idea de abandonar sus propios recuerdos, su propia vida que está en la casa de Roma una y otra vez. “Uno sueña con el regreso a su país, abstracción materializada más que por lo fortuito del lugar de nacimiento, porque el sueño del regreso se refiere a cierta ventana que da a cierto jardín, a un tapiz de verdes entretejidos de historias privadas que iluminan relaciones de seres y lugares: éstos configuran el cosmos que hice nacer en el jardín al que ahora me asomo, hace ya más de medio siglo” (pp.66).

“En la Novela del escepticismo el espacio físico aparece comúnmente fragmentado en un adentro y un afuera, términos en que se identifican con espacios cerrados, opresivos, sórdidos y enajenantes, por una parte, y espacios de abertura, libertad, realización, alegría y luz, por otra”<sup>58</sup> y es lo que pasa con Julio y su familia en un proceso

<sup>57</sup> 57 Goic, Op. Cit. Pág. 190

<sup>58</sup> *Ibid.* Pág. 192.

de búsqueda continua de la libertad que como decía, se encuentra sólo en sus recuerdos, y él lo sabe perfectamente dentro de sí y es por ello que se niega a vender “Roma”.

Lo que caracteriza de una y otra forma la vida de Julio Méndez es la búsqueda de un espacio de libertad que finalmente le es negado. El departamento en Sitges es un espacio que se transforma en un verdadero infierno, dado que se encuentran rodeados de un ambiente del que desean salir por al menos un tiempo, ya que representa especialmente la condición existencial en que se encuentran. La pobreza y la precariedad en la que viven producen un estado de alienación del que les resulta difícil salir, debido a que se encuentran rodeados de latinoamericanos exiliados al igual que ellos y porque la pobreza del mismo lugar es un ejemplo contundente del fracaso de sus vidas que obviamente se trasunta de lo económico a lo netamente existencial. Le apesta de Sitges esa cantidad de “belgas, alemanes, franceses entorpecidos de pasar todo el día tumbados en la arena, al atardecer instalados en las terrazas estridentes, sin ver, sin hablar, embutidos dentro de su piel enrojecida brillante de crema Nivea cuya pestilencia corrompía el aire...” (pp.12), o “el atropellamiento de vulgaridad políglota en las tiendas de comida y de tabaco...” Ante eso, dice, “preferíamos el encierro de nuestro piso minúsculo para así no sumar al deterioro familiar el deterioro del ambiente” (pp.12). Según el mismo Julio, le parece que están rodeados de latinoamericanos “sórdidos” y “amargados”, aún cuando ellos también lo sean. Está claro que la posibilidad de escaparse del apestado Sitges lleno de turistas ansiosos de sexo y libertinaje que le producen cierto tipo de repulsión, yendo al piso de su amigo Pancho Salvatierra en Madrid resulta una tentación difícil de rechazar. La tranquilidad y la comodidad del piso le permitirían a Julio escribir tranquilamente su novela y conocer un Madrid desocupado que posee un “aire castizo” que no se encuentra en el resto del año, tal como le dice su amigo Pancho.

A medida que ocurre su estadía en Madrid, la relación con Sitges es mental y será precisamente en Madrid donde se enfrenten a paulatinas crisis que llegarán al límite con la enfermedad de Gloria.

El duro transcurrir en Madrid, sin embargo, tiene momentos y espacios de libertad que justamente se encuentran en la conciencia y en la memoria de Julio, que son los que hacía mención con anterioridad. En el transcurrir del relato, nos damos cuenta de que el fracaso y la alienación de los protagonistas inunda por completo ese espacio que se suponía iba a otorgarles mayor libertad, de tal manera que aparecen aquellos recuerdos que son los que le permiten un espacio auténtico de libertad. La imagen de la casa de Roma, donde se encuentra la madre enferma que muere y que ya no reconoce a nadie debido a una anorexia nerviosa. Esa casa es donde está el pasado familiar feliz. La casa llena de árboles y jardines donde transcurren las imágenes de su madre, de su padre y de una existencia que tiene la secreta esperanza que volverá y cuya permanencia representa justamente esa esperanza de un espacio que lo redima y lo salve finalmente. Se niega a vender la casa porque en ella están grabados esos momentos pletóricos y felices que lo mantienen vivo y porque a pesar de que esa venta le permitiría afrontar su situación económica, se niega a hacerlo porque finalmente es la única filiación terrenal y sobre todo espiritual que queda con Chile. En ella todo tiene sentido, las condiciones de vida son seguras, está el patriarca, está él mismo como promesa de las letras chilenas y la figura del macho proveedor y sostenedor de la familia cumpliendo el rol que la

sociedad le impone. El macho exitoso y rodeado de un ambiente seguro como lo es la vieja casona familiar.

El texto pone de manifiesto la relación paratextual que existe en la novela y que tiene relación directa con la problemática del espacio y a la vez con la pérdida del paraíso.

Es así como la imagen a la que me refería anteriormente, es decir, la de la casa de la madre de Julio Méndez guarda relación con una de las dedicatorias que pone el autor al comienzo de la misma. Se trata de una dedicatoria que Donoso dirige a Mauricio Wacquez.<sup>59</sup> “La enunciación de esta dedicatoria reproduce un discurso apelativo, propio de una proferición dialógica que caracteriza lo dramático. En ella, el sujeto que habla integra al otro en un “nosotros” y lo exhorta para que en conjunto –aunque sea fugazmente (*un instant encore*)- dirijan la mirada o el recuerdo hacia lo propio (...), hacia un tiempo y un espacio compartido por lo demás, familiar y conocido.”<sup>60</sup>

Es justamente lo que hace Julio Méndez al refugiarse en aquellos recuerdos familiares que le proporcionan un sostén existencial del que carece en la realidad y que como decía antes, representa un espacio alternativo a ella donde se protege y se siente seguro y que surge precisamente por la lejanía en el tiempo y en el espacio y por estar inmerso en lo ajeno, en lo que no es propio y que produce necesariamente además, esa mirada introspectiva al pasado con la significación antes referida.

Por otro lado, *El jardín de al lado* presenta otro espacio que surge de la cercanía a un lugar que no es el propio. Julio Méndez presenciará el jardín del duque donde aparece la figura de la madraza. La interpretación de Eduardo Barraza<sup>61</sup> nos conduce a apreciar **lo de al lado** ya no como vecindad o como posibilidad de algo de ser compartido sino como falta de comunicación y de evidencia de algo que es otro (aunque no necesariamente posmoderno). Lo que intenta Julio al presenciar el jardín de su vecino y querer estar ahí es configurar el lugar como una especie de *locus amoenus* que protege y complace, que le permite refugiarse reproduciendo en el símil mental del jardín de su casa en Chile y que ya no existe más que en sus recuerdos pero que es el único sitio donde se siente protegido: “Uno no vuelve a un país, a una raza, a una idea, a un pueblo: uno –yo por lo pronto- vuelve a un lugar cerrado y limitado donde el corazón se siente seguro.” (pp. 169). Julio quisiera ser el ‘guapofeo’ o uno de los jóvenes que ve en la fiesta que protagonizaron la joven condesa y sus amigos en el jardín de su vecino y que él presencia a través de la ventana. Quisiera ser uno de ellos y olvidarse de todo lo demás, de vivir la vida que no vivió, de escapar de la situación en que se encuentra, de alejarse de ese ser que lo culpa de su fracaso, de ser apenas “liberalmente moderado”, que le atribuye el peso de ser el soporte económico y el exitoso varón encumbrado en el firmamento literario pero que por momentos no está dispuesto a asumir: “(...)Gloria apila

<sup>59</sup> Para MAURICIO WACQUEZ:...”un instant encore, regardons ensemble les rives familières...” (En un instante fugaz, dirijamos la mirada hacia los ríos familiares).

<sup>60</sup> Barraza Jara, Eduardo: *El discurso paratextual en “El jardín de al lado” de José Donoso*, en **Revista chilena de literatura**, N°46, 1995.

<sup>61</sup> *Ibid*, Pág. 143.

sobre mi cabeza, la culpa del fracaso de su vida, dice ella, pero que yo debo entender, dice Carlos, como el fracaso de algo mayor, de una educación, de una clase, de un mundo, de un momento en la historia.” (pp.202), y contemplar en medio de la enfermedad de ella, ese jardín cuya connotación abarca la noción de refugio que se contrapone a su exilio y al extrañamiento interior que se presenta en él mismo.

Julio Méndez se ve imposibilitado de acceder al placer de una u otra forma. El mundo que se le presenta en Sitges es el nuevo mundo de la Posmodernidad, aquel al que tanto teme, que casi no comprende pero que a la vez quisiera entrar. El mismo mundo al que pertenece Bijou y que carece de reglas, de cuestionamientos existenciales, de orden y de un lenguaje que encarne un sistema de valores definidos como el que pretende encarnar y construir a través de su novela y al que califica de amoral. Él mismo se califica como “puritano receloso del placer” (pp.18) y rechaza de alguna manera a quienes le rodean, a gente como su amigo Cacho Moyano u otros entregados a un libertinaje moral y sexual que no puede aceptar. Rechaza el placer de los sórdidos lugares que se le ofrecen como alternativas de placer como el Tommy’s cuya clientela es preponderantemente homosexual o la música de David Bowie. Julio se da cuenta de que no es capaz de asumir un cambio, de despojarse de su pasado, de despojarse de lo que es, “después de todo lo que ha pasado, es muy duro darse cuenta que me interesa más la música de piano del romanticismo y las novelas de Laurence Sterne...” (pp.116) aunque desea acceder a ese mundo del placer que sólo es capaz de mirar por la ventana hacia el jardín de al lado “aquella terrible fiesta a la que no fui invitado y que sólo es posible soñarla desde afuera” (pp.106). No puede fijar el lugar del placer y a medida que pasa el tiempo y le es cada vez más difícil escribir su novela, se da cuenta que está amarrado a su *superego* de escritor y a un cuerpo cada vez más pesado y anacrónico. Su miopía intelectual no le permite darse cuenta del todo de las razones que le impiden concretar una escritura que le posibilite acceder al éxito que poseen los miembros del llamado “*Boom*”. Quisiera ser ese guapofeo de la fiesta, “(...) sí, ser él para cambiar mis códigos y mis problemas... sí, borrar mis huellas y huir en busca de otro *superego* o, mejor, ninguno, sólo el placer. Paulatinamente Julio se da cuenta de que “no basta relatar los hechos” como quisiera hacerlo en su novela. Se ha ido dando cuenta que las cosas han cambiado demasiado aunque no le guste, que Chile ha pasado de moda. La moral, la política, la sociedad. Finalmente se da cuenta que “la gran novela no ha sido jamás una novela de convicciones, ha sido siempre la novela del corazón” (pp.168), esas mismas convicciones políticas que no son más que un anhelo lejano y que se presentan como un peso del cual le es imposible despegarse lo que hace que se le haga imposible desplegar en el lenguaje la belleza y el placer mismos. Julio no comprende bien los textos que pueden atraer a Bijou, pero el anhelo de poseerlo como lector representante de una generación despegada de los problemas y las contrariedades que a él lo aquejan, le hace darse cuenta que esa literatura que admira el joven posee “esa capacidad de producir una reacción instantánea, subliminal, con su arte envolvente y seductor en que el placer es lo primero” como en la literatura de Chiriboga (pp.142). Julio ya no siente convicción, porque el mundo que él defiende ha periclitado y la venta de la casa de Roma, de la hacienda de la infancia es la muestra de que su lucha es cada vez más estéril. Julio no es capaz de encontrar ese placer porque lleva sobre sus hombros todo el peso de una responsabilidad casi histórica que ya no es capaz de soportar y que no hace más llenar

su discurso de resentimiento como reflejo de su dolor. La lucha que había emprendido y los valores e ideales que planeaba expresar en su novela carecen de un fundamento fuerte, sólido, porque se vendió Roma, el último refugio al que podía huir, porque la lucha política ya no existe, el proyecto que representa ha sido borrado por el mundo al que pertenece Bijou y porque la pobreza, el fracaso de él como hombre y luego como escritor ha alcanzado a su esposa hasta casi la muerte por lo que su única salida, su única libertad está en contemplar el jardín de al lado o volverse hacia atrás por medio de su viaje mnemónico que lo instala en el margen de lo que es una familia normal, con hijos y criadas volviendo de un viaje, su presunto viaje de vuelta, pero él mismo reconoce que "(...)ya no hay familias normales. Se acabaron. Ese mundo ya no existe. El Congreso está cerrado, pintadito y bien cuidado, es cierto, pero cerrado: nada sucede dentro, y la imagen paterna que encarna una tradición orgullosa quedó borrada" (pp.218) y luego dice: "Al avanzar por mi copioso escrito se me fue haciendo indudable que la pasión que pretendía animarlo no era ni convincente como literatura ni válida como experiencia" (pp.114). Sin embargo, su misión era terminarla, por Gloria, por su afán de inscribirse en la historia, por dejar un testimonio de una vivencia y por él mismo. El resultado es un texto que no rebasa las fronteras de lo que es esencialmente suyo y de nadie más, protegido por el recuerdo familiar y que se hace patente por el juicio que hace Gloria de la misma y que resulta del todo definitiva. Julio quiere más que poseer a Bijou, ser Bijou, arrojarse a ese mundo que apenas comprende, en definitiva ser otro, ser más delgado, más fino, más ligero en su andar y en su transitar por el mundo, por ese *brave new world* que lo rodea, entregarse por completo al placer, al hedonismo de la vida contemporánea, pero no puede porque sus estructuras morales y existenciales son demasiado rígidas. Tampoco puede ser como su amigo Pancho. "En el mundo de Pancho, en cambio, las cosas son ingravidas, gratuitas: carecen de historia, de causas, de futuro..." (pp.15). Su solución, después del fracaso de su segunda novela, es huir, renunciar, escapar de la realidad que lo atormenta y lo aliena porque es incapaz de entregarse gratuitamente al placer como lo hace Cacho Moyano, los Adiazola o Bijou.

En el programa de la Novela del escepticismo, "a la mayoría de los personajes les está negado generalmente el acceso a espacios abiertos y liberadores que buscan con ansia. Sólo pueden soñar con la posibilidad del ingreso..."<sup>62</sup>. *El jardín de al lado* también presenta otro espacio al que los personajes desean acceder pero que igualmente les está negado. Tal posibilidad se relaciona con otro de los epígrafes escritos por Donoso y que pertenece a Constantino Cavafis.<sup>63</sup> La interpelación del hablante sin duda nos pone en la situación de Julio Méndez. La búsqueda de un espacio extraño, dirigirse a otra tierra no lo libera del fracaso y de la decadencia a la que se encuentra condenado desde su lugar de origen. Julio Méndez huye de Chile a raíz del Golpe y se instala en Sitges que resulta ser

<sup>62</sup> Goic, Op. Cit. Pág. 192.

<sup>63</sup> Dices: "Iré a otra tierra, hacia otro mar / y a una ciudad mejor con certeza hallaré. / Pues cada esfuerzo mío está aquí condenado, / y muere mi corazón / lo mismo que mis pensamientos en esta soplada languidez. / Donde vuelvo mis ojos sólo veo / las oscuras ruinas de mi vida / y los muchos años que aquí pasé o destruí. / No hallarás otra tierra ni otro mar. / La ciudad irá en ti siempre. Volverás. / A las mismas calles. Y en los mismos suburbios llegará tu vejez; / pues la ciudad es siempre la misma. Otra no busques –no la hay- / ni caminos ni barcos para ti. / La vida que aquí perdiste / la has destruido en otra tierra.

un lugar no deseado y donde le resulta imposible escribir. Madrid es un lugar prestado en el cual se ve imposibilitado de intervenir y donde fracasan definitivamente sus pretensiones de ser escritor y donde además la decadencia y el fracaso parecen acrecentarse y hacerse más duros junto con producirse justamente allí el fracaso final del proyecto al que aspiraba Julio. El jardín de al lado es un espacio que le presta refugio y consuelo aunque ficticio debido a su relación con Gloria que cada día se ve más deteriorada como consecuencia de los hechos que se van desencadenando producto de la situación existencial en que se encuentra, que compete a ambos como matrimonio que resulta como un espejo de su hogar en Santiago que se ve transgredido finalmente por la muerte de la madre y la venta de la casa. La solución aparente es escapar nuevamente a un espacio absolutamente distinto. Ese espacio es Tánger, en Marruecos. Un lugar donde la modernidad no ha llegado o ha llegado a medias y donde el sufrimiento es encubierto por la pobreza y donde podrá cambiar definitivamente de personalidad. Tánger le ofrece un espacio abierto (tan abierto como el jardín) donde olvidar el pasado, a Gloria, a Nuria Monclús, a su fracaso como novelista. Un espacio que le ofrece ser otro y donde no hay cabida para la transformación a la que aspira casi de manera utópica y donde no necesita de aquella totalidad y aquella fundamentación que le permita acceder a la trascendencia, que es producto de su alienación y de su situación frente a la nueva realidad histórica y social que ofrece la Posmodernidad, simplemente porque ni siquiera hay Modernidad ni las condiciones de ésta. Las nociones a las cuales Julio se encuentra apegado prácticamente no existen en un lugar así, lo que en la situación desesperada en la que se encuentra resulta más que tentador. Sin embargo, su situación le seguirá donde vaya tal como dice el epígrafe, al cual no parece hacer caso. Simplemente pretende ser ese otro y partir desde cero y donde dice: “Encontraré al mendigo que de ahora en adelante seré yo porque le meteré un cuchillo por donde se le escapará el alma, de la cual me apoderaré cargándolo con la mía llena de lacras y ansias y esperanzas y humillaciones. Y quedaré desposeído, a salvo de todas las depredaciones: el humillado, la víctima de la injusticia, no el hechor. Seré yo por quien se enciendan las revoluciones, pero no el que se compromete a hacerlas, ni quien defienda con su sangre el derecho para otros. No: yo permaneceré fuera de la lucha y de la historia” (pp.246). En un primer momento no alcanza a comprender que su situación actual es producto de una situación inicial producida por una existencia ficticia que configuró su mentalidad la que le impide comprender realmente lo que está pasando a su alrededor. Es esa mentalidad el producto de una existencia donde siempre estuvo protegido por las circunstancias de su situación familiar y que es la que extraña en los momentos duros que enfrenta. Pese a ello, al formular reflexiones como que “cada ser humano reproduce inevitablemente sus circunstancias, sea cual sea la localidad en que habita” y en “su encierro juega a que puedan coexistir la libertad y la seguridad” (pp.179) refiriéndose al encierro de su esposa comprende que su alienación parte precisamente de su concepción de mundo que se contrapone a la actual y que es la que hace que existan esos espacios ficticios de liberación y trascendencia que se enfrentan a la realidad de la que no puede escapar. Es por ello que la libertad se le niega como espacio, porque al no poder encontrar placer, en carecer de convicciones fuertes, al no poder amar, al estar apegado a una mentalidad y una concepción del mundo y de la historia, la libertad se le niega interiormente pues lo seguirán donde vaya como una pesadilla de la que no puede escapar y no pueda cumplir



con la exhortación que hace Joyce en el otro epígrafe que incluye Donoso <sup>64</sup> lo que incluye las causas de su fracaso como escritor y como hombre. El fracaso es una condición interior que no deja a Julio Méndez captar un lenguaje que no sea el suya tal y cual lo entiende, lo lleva darse cuenta que no es capaz de crear belleza por medio de la escritura y que no posee la habilidad de transformarlo en placer y desligarse de las estructuras que le rodean y que se encuentran fuera de la literatura misma como arte. “No nací para héroe, ni siquiera para tener razón, lo que puede señalarme como ser limitado y comodón pero qué le voy a hacer: es lo que soy” (pp.116) dice Julio y después agrega “No acepto la existencia a que Gloria me condena: me ata al antiguo deseo parnasiano de ser escritor...” (pp.118) para luego aceptar finalmente que es incapaz de crear, y lo que pretende es “No seguir esclavizado por mi pretensión de convocar un universo poético por sus propias leyes refulgentes como, pese al insoportable oropel de falsedades comerciales, logran hacerlo a veces, García Márquez, Carlos Fuentes, Marcelo Chiriboga o Cortázar” (pp.118). Así Julio acepta sus limitaciones propias y las de su enfoque, pero no acepta llevar consigo la derrota, el fracaso y el dolor. Con la figura del mendigo de Tánger, símbolo de la derrota y el despojo, Julio termina la búsqueda de una escritura propia que buscaba igualarse y enmarcarse dentro de la historia siendo la figura testimonial de un mundo que se terminó y que ha abandonado la historia como curso fundamentador de la humanidad, como todavía cree el mismo Julio.

### II-4.- Gloria y el otro relato.

Un elemento interesante en el programa de la Novela del escepticismo lo encontramos en la perspectiva de algunos narradores, cuya experiencia como personajes deja abierta la posibilidad de un cambio una vez terminado el proceso de la enunciación que estaban construyendo. El narrador que presenta al principio muestras de pasividad existencial y que se ve superado por la realidad que lo aliena, provoca a través de su propia enunciación, un cambio de perspectiva que a la postre resulta fundamental. A medida que reproduce sus experiencias anteriores mediante el proceso de escritura, va descubriendo las fórmulas y las claves para su propia felicidad. Es precisamente su discurso el que actúa como un instrumento de liberación de todas aquellas cosas que lo maniataban existencialmente dándose cuenta de sus errores y liberando su conciencia enajenada.

En *El jardín de al lado* tenemos a Julio Méndez que es el que actúa como narrador –aparentemente-, que es el que construye el mundo narrado de la novela hasta cierto momento. Hemos visto el proceso de degradación paulatino que ha puesto en conocimiento a través de la misma narración y en el que Julio Méndez posee el papel protagónico. El proceso de degradación, sin embargo, posee un momento que podríamos decir que es clave para la redención del mismo narrador y que es el rechazo de la novela de Julio por Nuria Monclús. Éste hecho lleva a Julio a reconocer su fracaso, pero no

---

<sup>64</sup> “History, Stephen said, is a nightmare from which I’m trying to awake.” (Historia es una pesadilla de la cual estoy tratando de escapar).

abiertamente. Sí lo hace dentro de sí y en pensamientos como los mencionados anteriormente (que se encuentran en la página 179) donde reconoce las circunstancias de su fracaso y sus causas. El rechazo de la novela advierte a Julio que dicha obra ha alcanzado una connotación “lírica” que no le satisface y que incluso le molesta más que la epopeya de una gesta heroica como la del 73, en la que historia y literatura se funden. Parece una larga lamentación existencial donde se compadece de sí mismo lavando sus heridas. Le duele porque es el fracaso de su vida, de su matrimonio y de su empeño por ser escritor, pero más aún, porque ha fallado su proyecto de vida. Sin embargo es incapaz de decírselo a Gloria y para aparentar un falso triunfo, roba un cuadro de su amigo Pancho Salvatierra, lo vende y con el dinero viaja con Gloria a Tánger donde le recorre la idea de perderse en el Kashba, donde nadie lo conoce ni le interesa su identidad. Julio finalmente obtiene su cambio de piel al comprender que es un buen profesor de literatura, pero no un escritor, y lo hace renunciando a su novela, o sea, a la escritura. El cambio fundamental es el que experimenta Gloria que al contrario de su esposo, se vuelve hacia la escritura y en el último capítulo de *El jardín de al lado* nos enteramos que ella ha sido la autora de todo el relato y que Julio ha sido un narrador creado por ella. Lo que hace Gloria no es escribir “la gran novela de hoy” que su esposo se vio imposibilitado de hacer sino que crea el relato del fracaso de Julio utilizándolo a él como narrador para escribir sobre ella misma y todas aquellas vivencias que experimenta a través de la perspectiva del hombre. Gloria logra, colocando a su esposo como personaje/narrador, poner de manifiesto las limitaciones del enfoque de Julio y de paso exponer dos posiciones en torno a la creación literaria. La nostalgia por el pasado, su experiencia política, su deseo de éxito y su anhelo por un tipo de sociedad y de literatura que han perdido fuerza se contraponen a lo que Gloria logra escribiendo su novela que es precisamente *El jardín de al lado* logrando la aprobación de Nuria Monclús al reconocer la misma Gloria cuando dice “que mi narrador, pese a todo, no resulta un personaje despreciable, sino perdido, atrapado” (pp.248) y a través de él comprobar el juicio que Pato tiene de su padre, al decir que Julio “es un ser que sólo sabe vivir dentro de estructuras que le llegan desde afuera, incapaz de crear un mundo ingravido que sólo responde a leyes propias, que es el de un artista” (pp.250). Lo que logra con esto es alcanzar la redención, pero ya no de Julio que resulta ser un personaje, sino que de ese mismo narrador que describe ella misma y que alcanza mediante su placer, el placer de la escritura, la libertad a la que su esposo no tiene acceso precisamente como personaje. Gloria lo que hace es renunciar al “tono mayor” de la historia y al contrario de Julio, entra a un “tono menor”, el mismo que despreciaba Julio, por medio de una historia que es la propia, una historia personal y cotidiana en torno a su relación amorosa con el hombre que ama y con todo aquello que quiere. En el fondo expone la historia de lo que podríamos llamar el *petit récit* de un pretendido *grand récit*. Así, con la historia de su vida contada a través de los ojos de su marido expone el fracaso de un tipo de relato reflejo de una forma de vida por otro distinto. Gloria no aspira al *grand récit* como Julio, poniendo de manifiesto lo propuesto por Lyotard en cuanto a que la Posmodernidad señala una crisis en la función legitimadora de la narrativa y, por lo tanto, ésta se encuentra fuera de los grandes viajes, los grandes peligros o la legitimación de un proyecto o una causa. Tampoco pretende, siguiendo la misma premisa, poseer alguna verdad o un valor epistemológico. Lo que en el fondo hace, al contrario de Julio, es entender en

---

cotidianeidad la condición posmoderna de la que habla Lyotard, en la que cada obra no sólo representa una visión diferente del mundo sino que corresponde a un mundo por completo diferente, es decir, logra lo que en palabras de John Barth <sup>65</sup> caracteriza a los autores de la posmodernidad, quienes hacen una narrativa que cada vez gira más sobre ella misma y sus procesos, y cada vez menos sobre la realidad objetiva y la vida de un mundo, lo que se contrapone a la visión de su esposo que aspira a recuperar una narrativa con función social cuya pérdida, como mencionaba con anterioridad, es equivalente a la pérdida de nuestra capacidad de situarnos históricamente, lo que implica la aparente renuncia a los grandes ideales que mueven a la sociedad y al mundo. Julio cuando quiere entrar al “tono mayor”, pretende situar su existencia y la de los demás dentro de la historia y dentro de una concepción del mundo a la que se encuentra ligado y que parece cada vez más contraponerse a la vida y a las condiciones estéticas del posmodernismo. Gloria misma es la que admite su condición: “Haría cualquier cosa para que la situación cambiara en mi país –le dice a Nuria-, pero sé que eso es ajeno a la literatura, quiero decir, ajeno por lo menos a mi literatura” (pp.262-263) con lo que afirma que la literatura tiene un lugar que si bien no está fuera de la historia misma, está sujeta a otras leyes que no pertenecen directamente a la historia en cuanto tal. Julio fracasa en el “tono mayor” de los hechos históricos porque pese a que comprende que no basta con “relatar los hechos”, es incapaz de entender del todo aquellos mecanismos que caracterizan a la creación literaria y artística. Gloria es capaz de despertar de la pesadilla de la historia, cosa que Julio no logra, porque son muchas las cosas que la hacen estar apegada a ella, tal como en el epígrafe de Cavafis al cual ya se hizo mención (ver nota 51). Gloria torna la mirada hacia sí misma y comprende que la felicidad y la libertad están en encontrar el placer, y su placer es escribir, y escribir en torno a un fracaso, el de su esposo tal como lo confiesa al decir “(...)sentí, a la vez, un componente de vengativa alegría ante su fracaso, el fracaso del macho de la familia, cuyo deber es el triunfo que saca a los suyos de la pobreza y del anonimato, misión ante la sociedad que ambos despreciamos en su contenido actual, pero de cuya forma todavía dependemos” (pp.255). El triunfo de la visión narrativa de Gloria es también una condición que se ha dado con énfasis en el posmodernismo y es la aparición de la mujer como “sujeto” y no “objeto” de la representación artística y lo que ella hace es justamente aquello que sostiene Craig Owens <sup>66</sup> al describirse por medio de la voz de su marido, es decir que, “ a fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina: quizá esta sea la razón de que suela asociarse a la femineidad con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción.” La aparición de la voz femenina y el triunfo de Gloria en cuanto a que es capaz de sacar su voz, de hacerla oíble, es la muestra de uno de los elementos del posmodernismo en el que “normalmente la voz femenina se considera como una entre muchas, y su insistencia en la diferencia como testimonio del pluralismo de los tiempos” según el mismo autor. La modernidad como proyecto y como narración plantea justamente la preponderancia de una voz, la masculina, que es símbolo de la dominación cultural y lo que de algún modo le da coherencia a un discurso que tiene

<sup>65</sup> Barth, John en Foster, Hal y otros: La Posmodernidad. Kairos, México, 1988.

<sup>66</sup> Óp. Cit. Pág. 93-124.

como fin, muchas veces, la totalización. Con esto quiero decir que lo que hizo de los *grands récits* de la modernidad narraciones maestras era el hecho de que eran todas narraciones de dominio del hombre buscando su “telos”. El mismo marxismo privilegiaba la actividad característicamente masculina de producción como actividad decisivamente humana y dejaba a las mujeres consignadas históricamente a las esferas del trabajo no productivo o reproductor y por ello estaban situadas fuera de la sociedad netamente productiva. Julio relega a Gloria a la cocina, a su labor de madre y esposa, reflejo de una sociedad patriarcal que por momentos rechaza, pero, por un peso que hace que su existencia se haga cada vez más precaria y se sienta obligado a conseguir un éxito al que no puede acceder. El triunfo de Gloria, la aparición de su voz y el asumirse ella misma tal y como es y la validez de su “tono menor” por sobre el “tono mayor” de Julio es una muestra de la caída de un discurso totalizador y unívoco en pos de uno plurivalente e igualmente legítimo como es el discurso de “los otros” en la Posmodernidad (básicamente minorías de todo tipo) y por lo tanto, en el caso de Julio y Gloria, la caída de una educación, de una clase, de una sociedad cuyos valores no son iguales que antaño. Gloria es muestra de auto expiación y revelación de sí misma y de la capacidad de reponerse ante el desgaste del diario vivir reflejándolo en una metáfora, que es su novela. Gloria, pasa finalmente, como síntoma posmoderno, de ser “objeto” reflejado en la imagen de “la Odalisca, que tan orgullosa me hace, no existe fuera del recuerdo y la fantasía de Julio, que es su morada” (pp.257) en la mente y la vida de su esposo, a ser “sujeto” creando a través de la literatura “una obra con una vida que es mi vida” (pp.216) llena de belleza y entendiendo justamente aquellos códigos que se encuentran dentro de la literatura misma y no fuera de ella y carente de “ambición totalizadora” (pp.46) y que se hace válida por esa belleza que reside en ella y no en otra cosa ajena a ella misma. Lo que hace es llegar a su esencia, es decir, a la imagen de mí misma, la de Julio, la de nuestro matrimonio” (pp.252). Gloria va más allá de poner fin a la represión de un tipo de escritura como es el de la mujer a través de la historia. Lo que hace es poner de manifiesto la incompatibilidad de un tipo de narrativa con el mundo actual en el que según Barthes, escribir es “un acto de solidaridad histórica...” “afirmación de cierto bien que ya no se trata tanto de comunicar o de expresar, sino más bien de imponer a través de un más allá del lenguaje que es simultáneamente la historia y el partido que en ella se toma... en una dimensión que vincula no sin tragedia el escritor a su sociedad” al cual se siente apegado su esposo.<sup>67</sup>

El “tono mayor” de la historia termina por aniquilar a Julio. Gloria, en cambio, toma el “tono menor” como componente propio de lo que es su vida y por extensión de la historia, ello mediante una escritura auto expresiva que no recurre a la contemplación de las heridas propias como lo hace Julio sino que a la construcción de “algo fuera de mí misma, pero que me contuvieran, para “verme”; un espejo en el cual también pudiera “ver” otros, un objeto que yo y otros pudiéramos contemplar afuera de nosotros mismos aunque todo lo mío sea, ahora, en tono menor” (pp.253).<sup>68</sup> Así consigue superar el tratamiento de una existencia sufriente y autocomplaciente como la de su esposo que anhela un mundo que

---

<sup>67</sup> Barraza Jara, Eduardo, Óp. Cit. Pág. 143

<sup>68</sup> *Ibíd.* Pág.144.

---

ya se fue, en pos de la aceptación de sí misma, de las limitaciones impuestas en su vida, de las limitaciones que pueda tener su propia escritura, pero que pertenecen a ella y su generación igualmente y que se muestra dispuesta a asumir. Con su escritura, es capaz de entender el nuevo curso de los hechos históricos, que ya no parece tener un curso unitario y predeterminado como pretendía Julio. De paso, su novela se transforma en la realización de un anhelo postergado por las imposiciones sociales a las que se encontraba sujeta, al rol que la sociedad y ello llevado al discurso, le imponía como mujer y que supera a través de su enfoque sin pretensiones totalizadoras poniendo en jaque el tipo de escritura al que aspiraba Julio demostrando por medio de su vivencia más que sus limitaciones propias, las limitaciones del enfoque de una narrativa que Gloria demuestra que está perdida en el tiempo o que por lo menos, carece de la validez que antes afirmaba tener.



## III.- CONSIDERACIONES FINALES.

A simple vista, *El jardín de al lado* nos ofrece una lectura que gira en torno a un grupo de exiliados, y más específicamente en torno a una pareja de exiliados, chilenos por cierto, que ofrece una serie de “peripecias” que actúan como paradigmas de su experiencia sufrida lejos de su hogar, de su país, de su familia y de su entorno más natural. El retrato de una forma de vida que periclitó, la decadencia de una clase social, una degradación que tiene como punto de partida el exilio y que termina en la autocompasión, etc. Sin embargo, lo que se ha tratado de hacer aquí es abrir de alguna forma, una perspectiva que apunta a otros puntos dentro de lo que Donoso realizó como escritor, y que demuestran la estrecha relación del mismo escritor con la sociedad contemporánea.

La actitud de Donoso como novelista no hace más que reflejar la actitud inconformista de un grupo de escritores -la denominada generación del '50- entre los que se encuentran otros como Jorge Edwards, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Claudio Giaconi, Armando Uribe, etc., que reconocían una sociedad en crisis, cuyos valores e instituciones estaban en decadencia. En su práctica literaria rechazaban la visión criollista del mundo que reducía al hombre al papel de un mero muñeco de fuerzas naturales de las cuales no podía escapar -la determinación por el medio-, y éste representa un punto fundamental en el presente trabajo, el rechazo a las variantes del “realismo socialista” que transforma a los individuos en representantes exclusivos de una determinada clase social, de acuerdo a la reducción e instrumentalización ideológica de la literatura proclamada por Zdanov en el Congreso de escritores soviéticos de 1934 y que tuvo una gran repercusión en América Latina hasta fines de la década del '50.<sup>69</sup>

Los narradores de esta generación -sustentadores de una visión escéptica y crítica del mundo-, renuncian a la explicación exhaustiva, coherente y objetiva de los hechos y se presentan perdidos y arrojados mostrando una existencia precaria y mezquina en la que quedan de manifiesto sus angustias y frustraciones en un mundo que ya no es el mismo. *El jardín de al lado* nos presenta una contraposición que no es casual. Esta contraposición está más allá de la problematización en torno a la voz femenina y masculina que aparece en el texto y ahonda en una problemática que tiene que ver más bien con una cuestión de índole escritural y también social. La constitución de un personaje como Julio Méndez tiene una causalidad que responde a un llamado de atención en torno a dos formas de escrituras: aquella a la que Donoso adhiere y que es la que finalmente se impone, y aquella a la que no sólo el autor renuncia y rechaza sino que toda su generación también, además del consabido ataque al naturalismo de las generaciones literarias anteriores. La contraposición de dos puntos de vista respecto a la literatura que presenta el texto, es decir, aquel al que se suscribe el personaje Julio Méndez que responde a los postulados en buena parte del “realismo socialista” –ya estudiado- y aquella basada en una noción más contemporánea de la literatura que es la que se expone finalmente en *El jardín de al lado*, trasciende incluso la línea de la literatura en cuanto tal y se instala en la contingencia social y cultural de manera crítica abriendo una reflexión en torno al mismo espacio contemporáneo que aparece aquí como un paradigma que es sólo asimilable para algunos<sup>70</sup>. Con esto me refiero a la Posmodernidad, que es la que finalmente se pone en tela de juicio y junto con ella, el rol de la literatura y del arte frente a la cotidianeidad misma en que se desenvuelve.

Donoso, en su estilo descarnado y lleno de ironía expone –en *El jardín de al lado* – una problemática de índole literaria y, si se quiere, artística, pero también una problemática social que no deja de tener aciertos. Con ello me refiero a aquella situación que experimentaron muchos latinoamericanos con el exilio, por lo menos los que estuvieron en Europa y que dejaron atrás un país que luego cambió radicalmente siguiendo el desarrollo general de las sociedades occidentales, pero que no todos estuvieron dispuestos a aceptar. La situación por la que atraviesa Julio Méndez es una representación literaria de una vivencia interior que pretende ser exteriorizada a través de la literatura misma, o más bien, por medio de un tipo de literatura que pretende de alguna forma recuperar aquel espacio perdido en el tiempo y que es en este caso, el Chile que muchos dejaron atrás. Sin embargo, el mundo cambió, y lo que llamamos o conocemos por Posmodernidad ha modificado, como vimos antes, no sólo los parámetros estéticos, literarios, sino también sociales de la época que la precedió. El mundo que nos representa el narrador de *El jardín de al lado* es este mundo cambiante de la Posmodernidad, que se nos presenta, por lo que creemos es la narración de Julio Méndez, como un mundo degradado, frívolo, carente de valores fundamentales y carente de sentido incluso. El mundo escéptico y exento de valor típico de la escritura de Donoso que describía líneas atrás, se ve sustentado en la novela por la existencia precaria de

---

<sup>69</sup> Cfr. Schopf, Federico: “El artificio del deseo” en *Atenea*, N°474, (1996). Pág. 127-137.

<sup>70</sup> Zhdanov, A.A., “El frente ideológico y la literatura (19459, en M. Gorki, A.A. Zhdanov, *Literatura, filosofía y marxismo*, México, Grijalbo, 1968, Pág. 61-101.



esta pareja de exiliados chilenos, que viven en un entorno de exiliados que los acompaña y que se desenvuelven, principalmente su personaje Julio Méndez, en un mundo que no entienden y del que sólo desean escapar que es el mundo de la Posmodernidad, que en este caso representa también el exilio interior que sufre el personaje. La situación escéptica del narrador, dada más bien a través del desencanto, sólo queda de manifiesto abiertamente cuando descubrimos que Gloria es la verdadera narradora del relato. En éste punto es cuando se presenta, a mi parecer, la ironía que Donoso quiere hacer. Ironía, o más bien pastiche de un tipo de personaje que es el que representa un exilio que ya no es siquiera terrenal sino que substancial, interior, mental y puede que hasta espiritual. Pastiche de un exilio que no se puede romper y que hace que cualquier experiencia se transforme en un acto declamatorio, chillón, autocompasivo, como la novela que Julio parece estar escribiendo. Representa el exilio de quien se niega a aceptar los cambios que la sociedad occidental ha presentado en los últimos decenios y que alcanza todos los aspectos de la vida, desde el punto de vista que se quiera abordar. El narrador de esta novela –siguiendo en parte con los preceptos que Goic propone para identificar la llamada **Novela del escepticismo** y cuyas características han sido enunciadas-, se instala con una visión que más que nunca es crítica de la tradición anterior y de todo aquello que la generación rechaza. El exilio frente a un mundo cambiante es el que está en tela de juicio aquí. Con la Posmodernidad son otros los paradigmas culturales, sociales y literarios que entran en juego y que estos exiliados interiores, pues el exilio en este caso pasa a ser más que un lugar físico, se niegan a aceptar. Por ello, Donoso elige crear un personaje que se niega a los cambios que la sociedad le ha impuesto y que le ofrece un modelo de vida y un modelo literario que rememora aquello que el narrador parece considerar perdido y que entiende hay que dejar atrás. No es casualidad que el “realismo socialista” sea el modelo elegido por Julio Méndez para declamar ese mundo que se fue, el mundo de la modernidad, del fundamento, del Chile de antes del '73 si se quiere así como tampoco es casualidad su fracaso respecto al de su esposa, que sí es capaz de entender aquello a lo que él se negó. Mediante la visión escéptica del narrador, de algún modo Donoso se instala en la Posmodernidad al presentarnos dentro de la novela todo aquello que su personaje se niega a aceptar, es decir, el hecho que los Grandes Relatos carecen ya de validez, que la vida y la sociedad carecen de fundamentos que la expliquen, que la aspiración a la totalidad prácticamente no existe o simplemente que las condiciones de creación y recepción estéticas sean otras y diferentes a aquellas a las que estaba acostumbrado. Con esto, critica el dolor autocompasivo de aquellos que no se han dado cuenta de ello y que intentan recuperar un pasado que fue hipotéticamente glorioso, pero que ya no lo es, por medio justamente de la construcción de un personaje como Julio Méndez que termina siendo una versión kitsch de lo que es un escritor en el sentido actual, un exiliado interior que se niega a aceptar su condición de tal y que pretende inútilmente dejar testimonio de una vivencia que ya no tiene ninguna o muy poca validez.

Donoso plantea así, por medio de *El jardín de al lado*, el rechazo y al mismo tiempo la inscripción del fracaso de una escritura que a éstas alturas aparece como utópica y que hace rato que dejó de ser contemporánea y que como dijimos antes, ha pasado de constituir un *best seller*, a ser reeditada en ediciones escolares, aparecer en antologías universitarias y aparecer como una narrativa que representa una serie de valores que ya

no se pueden, por decir lo menos, tomar al pie de la letra, como acontece efectivamente con la fallida novela de Julio Méndez. A pesar de que las grandes novelas del Boom no fueron escritas en estilo ‘realista–socialista’ sino que precisamente desde su rechazo, algunas de estas también absorbieron la estructura de un *grand récit* en el sentido que trataban de instaurar un tipo de literatura que describiera e interpretara las características esenciales de América Latina y se inscribiera y legitimara en la historia de la literatura aunque en una forma más artística, cosa que Méndez no alcanza a plasmar<sup>71</sup>. Lo que hace Donoso a través de la novela, es superar la noción del Gran Relato -cualquiera que sea la forma en que se quiera alcanzar- por medio de su pastiche que es *El jardín de al lado*. Al separarse de la tradición realista y naturalista que rechaza al igual que todos los pertenecientes a su generación, se distancia críticamente y contrapone un tipo de literatura que a sus ojos aparece como más pretenciosa al querer traspasar la barrera de lo artístico y circunscribirse en lo social, lo histórico y lo político. Ni compromiso político, ni militancia, ni recuperación de valores trascendentes son la excusa para la creación literaria. Son otros los mecanismos que operan para esa creación, los mismos que Méndez no alcanza a comprender y que, sin embargo, sí se dieron en el Boom. Amor, placer, deseo, es lo que diferencia el éxito de la novela que Gloria escribe respecto a la que Julio no logra plasmar. Con ello, nos muestra de alguna forma, los paradigmas de una era que, como dije, no todos están dispuestos a asimilar, pero junto con ello, más que mostrarnos la decadencia de una clase social determinada o de las instituciones de una sociedad en crisis, nos hace un llamado de atención en torno a la inutilidad de recordar y de cegarnos ante el paso vertiginoso de los hechos tal como lo hace Julio Méndez. Nos llama a renunciar o a tener cuidado de ese exilio interior del que adolecen algunos de los personajes de esta novela y que sólo provoca que tengamos una visión parcelada y sesgada de la realidad que se refleja justamente en el fracaso de un tipo de novela que no es más que el reflejo del fracaso de ese proyecto y de ese modelo de sociedad cuyas instituciones y fines han periclitado por sus propios errores y a los cuales Donoso y los demás miembros de la generación del '50, de una u otra forma, también renuncian y critican a través de su literatura.

Por otro lado, *El jardín de al lado* es la plasmación de una estética donosiana en cuanto a que queda circunscrita dentro del posmodernismo por cuanto aparece la ‘voz del otro’, la de Gloria, y una visión crítica e irónica de la realidad y las circunstancias históricas y sociales que representa Julio Méndez. Nos muestra un ideario literario además de consecuente en lo que a su generación concierne, atractivo en cuanto a la utilización de la multiplicidad de voces y elementos configuradores del relato, tanto dentro del mismo como en lo que a su estructura se refiere y en la que lo ficcional, el exclusivo ‘tono menor’ de las cosas se impone como lenguaje preponderante reflejo del mundo que rodea e influye en el autor.

---

<sup>71</sup> Cabe hacer el alcance que el proyecto literario al cual aludimos se acerca más a la concepción de autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Alejo Carpentier, por ejemplo, representantes de una tendencia del ‘Boom’.

# BIBLIOGRAFÍA

## José Donoso:

Donoso, José: El jardín de al lado. Barcelona, Seix Barral, 1981.

Donoso, José: Historia personal del Boom. Barcelona, Seix Barral, 1984.

## Sobre José Donoso:

Barraza Jara, Eduardo: "El discurso paratextual en *El jardín de al lado* de José Donoso. **Revista Chilena de Literatura**, N°46 (1995). Pág. 139-145.

Barraza Jara, Eduardo: "Las dos escrituras en *El jardín de al lado* de José Donoso, Actas Quinto Seminario Nacional de Estudios Literarios, Santiago, 1988.

Cerda, Carlos: José Donoso: Originales y Metáforas. Santiago, Planeta. 1988.

Cerda, Carlos: Donoso sin límites. Santiago, LOM Ediciones. 1997.

- Coloquio internacional de escritores y académicos **Donoso 70 años**, Santiago, Chile. Departamento de Programas Culturales, División de Cultura Ministerio de Educación.
- Godoy, Eduardo: La Generación del 50: historia de un movimiento literario (narrativa). Santiago, La Noria. 1991.
- Goic, Cedómil: La novela chilena. Los mitos degradados. Santiago, Editorial Universitaria. 1991.
- Gotschich, Guillermo y Valenzuela, Patricia: **Cuaderno de Literatura, N°6**. “*Narrativa contemporánea Chile. Ensayos y estudios críticos*”, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. 1996.
- Gutiérrez, Mouat, Ricardo. José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria. Gaithersburg, Hispamérica. 1987.
- Luengo, Enrique: José Donoso. Desde el texto al metatexto. Concepción, Editorial Aníbal Pinto. 1992. Pág. 138-140.
- Montero, Oscar: “ **El jardín de al lado** : *La escritura del fracaso del éxito*”. *Revista Iberoamericana*, 123-124 (1983). Pag449-467.
- Sarrochi Carreño, Augusto: El simbolismo en la obra de José Donoso. Santiago, Chile, La Noria. 1992.
- Schopf, Federico: “*Entrevista con José Donoso: El escritor es un inconsciente*”, *Börsenblatt*, N°70 T., 1976.
- Schopf, Federico: “*Dos novelas chilenas*”, *Eco*, 216 (1979), Pág. 653-669.
- Schopf, Federico: “*El lugar de la desesperanza*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 472 (1989), Pág. 153-156.
- Schopf, Federico: “*El artificio del deseo*”, *Atenea*, 474 (1996), pág. 127-137.
- Schopf, Federico: “*El otro lado de lo visible*”, *La Época*, LL (01.10.89).
- Solotorewsky, Myrna: José Donoso: Incursiones en su producción novelesca. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso. 1983.
- Solotorewski, Myrna: *Literatura, Paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaithersburg, Md, Hispamérica. 1988.

## **Modernidad-Posmodernidad:**

- Baudrillard, Jean: *Ilusión y desilusión estética*, en *Revista Letra Internacional*, N°39, Julio-Agosto. 1995.
- Bergman, Marshall y otros: El debate Modernidad-Posmodernidad, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto. 1993.
- Eagleton, Terry: Las ilusiones del posmodernismo, Paidós mexicana. 1996.
- Foster, Hal y otros: La Posmodernidad, Barcelona, Kairós. 1995.
- Guiddens, Anthony. Habermas y la Modernidad, Madrid, Cátedra. 1988.

- 
- Horkheimer Max y Adorno Theodor: Dialéctica del iluminismo, Buenos Aires, Editorial Sur. 1969.
- Jameson, Frederic: El inconsciente político, Ithaca Cornell University Press. 1981.
- Jameson, Frederic: El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós. 1985.
- Kant, Immanuel: Crítica de la razón pura, Madrid, Alfaguara. 1999.
- Lyotard, Jean François: La Condición Posmoderna, Madrid, Cátedra. 1987.
- Lyotard, Jean François: Que fue la Posmodernidad, Quimera (59). 1987. Pág. 13-21
- Lyotard, Jean François: Moralidades posmodernas, Madrid, Tecnos. 1996.
- Lyotard, Jean François: La Posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa. 1996.
- Subirats, Eduardo: El final de las vanguardias, Barcelona, Anthropos. 1990.
- Vattimo, Gianni: En torno a la posmodernidad, Barcelona, Anthropos. 1990.
- Vattimo, Gianni: Ética de la interpretación, Argentina, Paidós. 1992.
- Vattimo, Gianni: El fin de la Modernidad, España, Gedisa. 1994.

## Realismo Socialista:

- Arvhov, Henri: La estética marxista, Buenos Aires, Amorrort. 1970.
- Fadeev, A.: “A propósito del realismo socialista”, en Vladimir Lenin et al, *El realismo socialista en la literatura y el arte*, Moscú, Editorial Progreso. Pág. 61-73.
- Zhadov, A.A.: “El frente ideológico y la literatura” (1945), en M. Gorki, A.A. Zhdanov, Literatura, filosofía y marxismo, México, Grijalbo. 1968. Pág. 61-101.