



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

revistaaisthesis@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile

Ferrada Aguilar, Andrés  
"Algo sobre jardines" en la escritura de José Donoso  
Aisthesis, núm. 61, julio, 2017, pp. 119-143  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163252297007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# “Algo sobre jardines” en la escritura de José Donoso<sup>1</sup>

## “On Gardens” in José Donoso’s Writings

Andrés Ferrada Aguilar

Facultad de Humanidades y Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa

Ancha. Valparaíso, Chile.

aferrada@upla.cl

### Resumen

Este trabajo aborda la figura del jardín en la escritura de José Donoso a través de una selección de novelas y crónicas urbanas. La revisión de estas obras revela que el jardín promueve la legibilidad de sujetos y paisajes urbanos al interior de un espacio de voluntad donde se debaten discursos estéticos y políticos. El jardín emerge así como un hito en el paisaje urbano y escritural que convoca la mirada vigilante de los estrategas y las aspiraciones comunitarias de los disidentes.

**Palabras clave:** José Donoso, paisaje urbano, jardín, estrategias/tácticas, exilio/retorno.

### Abstract

This article focuses on the figure of the garden in a selection of novels and urban chronicles by José Donoso. A study of these works reveals that the garden fosters the legibility of subjects and urban landscapes within a space of power where aesthetic and political discourses confront each other/are debated. The figure of the garden emerges as a milestone in a written and urban landscape that attracts the vigilant gaze of strategists and the communal aspirations of dissidents.

**Keywords:** José Donoso, urban landscape, garden, strategies/tactics, exile/homecoming.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto FONDECYT de Iniciación a la Investigación n° 11150158, del cual soy investigador responsable.

A veces me acomete una especie de hambre de naturaleza,  
una terrible nostalgia de vegetación y acantilados...

José Donoso

## Introducción

Los paisajes urbanos, en conjunto con la fisonomía crítica del jardín, gozan un lugar relevante en la escritura de José Donoso (1924-1996). Estos objetos se inscriben en espacios discursivos que se identifican con la narrativa y los escritos referenciales del autor, los cuales han generado un abundante corpus bibliográfico. Destaco la crítica que en torno a la obra donosiana han generado, desde enfoques diversos, los trabajos de Cedomil Goić, José Promis, Carlos Cerda y Leonidas Morales. Las figuras del paisaje y el jardín, por su parte, ameritan una revisión sistemática, considerando que ambas yacen fuertemente unidas a una poética donosiana que encuentra fundamentos en la incorporación y construcción de artificios y énfasis estéticos. Desde estos espacios literarios proponemos indagar la figura del jardín, que adopta formas y funciones específicas: desde el jardín de la casa paterna evocado con añoranza, a su construcción pública en plazas y parques sitiados. Independiente de su fisonomía y usos en el paisaje urbano, la figura del jardín es sintomática de una visión de mundo arraigada a la biografía literaria de José Donoso y, por lo tanto, inseparable de una reflexión política y estética.

A veces soterradamente, otras de modo más evidente, la figura del jardín efectúa importantes crisis en la obra de Donoso. Los surcos que deja este asentamiento tanto en el paisaje natural como en el literario se deslizan en varias direcciones, comprometiendo un espacio escritural amplio y en constante resignificación. Este artículo centra su atención en un espacio acotado pero representativo del modo en que nuestro objeto de estudio revela subjetividades y paisajes urbanos fisurados por y al interior de una agencia de poder. El corpus queda así constituido por los siguientes artículos y crónicas urbanas: “Algo sobre jardines” (1981), “El retorno del nativo” (1981), “Lo nuestro” (1983) y “La palabra traicionada” (1988),<sup>2</sup> junto con las novelas *El jardín de al lado* (1981) y *La desesperanza* (1986). No quisiéramos inscribir los escritos referenciales de Donoso y su producción narrativa dentro de una jerarquía de subordinaciones. Intentaremos, en cambio, coordinar estos escritos y determinar la forma en que la figura del jardín los atraviesa y significa. Proponemos para esta articulación intertextual un punto de partida: dos narraciones sobre el desgarro del exilio que deslindan en “lugares usurpados o anulados o destruidos” (Donoso, *Artículos* 206).

---

2 Los trabajos referenciales del autor se encuentran reunidos en *Artículos de incierta necesidad*, edición a cargo de Cecilia García Huidobro. “La palabra traicionada”, en cambio, es parte de la recopilación *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*, de Patricia Rubio.

A partir de este corpus, el trabajo propone que la imagen del jardín suscita la deconstrucción del sujeto y el paisaje urbano en un espacio dominado por una forma de poder. De momento, el jardín mismo se convierte en un recurso táctico que permite a los personajes y al autor enfrentar “los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico” (De Certeau 44). El carácter multifacético de este poder y su infatigable ubicuidad discursiva requieren un índice específico para su identificación, que en este caso se vincula con las estrategias de una “oligarquía contemporánea” (Donoso, *Artículos* 206). La función delectable y nutricia con la que paradigmáticamente se identifica la emergencia del jardín, desde su iconografía edénica en la tradición judeo-cristiana, pasando por sus múltiples interpretaciones seculares y estéticas, advierte en la obra de José Donoso una degradación ostensible. La disolución de estos signos, placer y protección, origina, desde luego, incertidumbre y orfandad. El jardín emerge así como una figura compleja que problematiza la percepción del paisaje urbano, confrontando al autor y sus personajes con la discontinuidad de un proyecto comunitario y “las miserias [que] parecen haber resucitado con otros rostros, y acosan igual que antes” (Donoso, *Diarios* 314).

Un enfoque conceptual sobre la noción de jardín indica que su estética y función se arraigan en la historia de la cultura urbana y, con mayor propiedad, en los paisajes que esta construye. “Pese a su ubicación”, sugiere Jackson, “el jardín ornamental o el jardín de placer –lo que Bacon llamó el jardín principesco– pertenece a la ciudad. Es una expresión de los valores y de un modo de vida urbano; es un espacio creado por gustos e intelectos urbanos y prospera cuando y dondequiera las ciudades sean poderosas y ricas” (51). El jardín puede visualizarse, por cierto, como un hito constitutivo del paisaje. El paisaje, en tanto, y de acuerdo a enfoques contemporáneos, se erige como una construcción subjetivada y relacional con el entorno. En otras palabras, interviene en su ejecución una cultura dispuesta a leer el territorio desde premisas estéticas, sociales, históricas. Críticos como Besse y Roger proponen estos lineamientos. En este sentido, un paisaje jardinerero será aquel que se constituye no necesariamente según la imagen prototípica “del jardín”, sino aquel que resignifica dicha imagen según estéticas y políticas adscritas a una cultura urbana y sus subjetividades. En los trabajos que componen el corpus los paisajes jardineros poseen, desde luego, antecedentes en la figura del jardín de placer, o en las geometrías y laberintos de los diseños iluministas. Sin embargo, y bajo el rigor de ciudades “modernosas”, como indica Donoso, estos paisajes alteran dichos antecedentes.

El paisaje jardinerero en *La desesperanza*, por ejemplo, desmitifica la supuesta neutralidad de los jardines en tanto espacios donados a la contemplación. En esta novela, por el contrario, los jardines en los espacios públicos se activan políticamente, dejando en evidencia no solo una ciudad vigilada, sino también comunitariamente anulada. Así, un paisaje jardinerero pudiese evocar las convenciones del jardín romántico, pero no será su intención realizar un *revival* de aquellas formas, mucho menos del *ethos* que las anima. Buscará emanciparse de ellas y, al hacerlo, emancipar al observador

del tutelaje de aquella persistente visión. ¿No es esto lo que, a fin de cuentas, intentó el paisajista alemán Oscar Prager a través de sus proyectos en Chile? ¿La audacia de crear paisajes jardineros que, en lugar de evocar la textura de especies trasplantadas, confrontaran al observador con las posibilidades estéticas de la flora nativa? Volveremos sobre este “atrevimiento” más adelante.

En las obras del corpus, el jardín y sus variantes paisajísticas se inscriben en ciudades europeas y latinoamericanas que manifiestan, como efecto de la tercera mundialización económica (Mongin 176), una vocación individualista en ascenso y una reverencia explícita a la mercancía. Los espacios públicos conforman una reserva inestimable para el despliegue de una cultura hedonista que, no obstante, y de acuerdo a Donoso refiriéndose a la ciudad de Santiago, sabe muy poco de placer. Una brevíssima tipología de estos espacios en la escritura del autor incluiría, desde luego, enclaves urbanizados vinculados al paisaje natural, tales como jardines, plazas, parques y paseos; pero también recintos propiamente citadinos: cafés literarios, ferias de antigüedades, barrios bohemios y balnearios “de moda”. Estas observaciones revelan que el jardín moderno, es decir aquel que empieza a ser estéticamente concebido desde el iluminismo, se produce desde y a partir de la consolidación de una cultura urbana burguesa.

De modo más particular, la figura de este jardín responde a una urbanidad que lo interpreta y vuelve legible al interior de un paisaje urbano civilizado y civilizatorio. Según Carapinha, el paisaje debiese entenderse como “una simbiosis entre el sistema ecológico (natural) y el sistema cultural (construcción)” (116). En nuestro estudio, el paisaje urbano se vincula a una modernidad que encuentra expresión ideológica y discursiva en la ciudad. Acotamos el concepto de modernidad a partir de su enunciación distintiva en el ámbito latinoamericano, la cual confronta los ejes de “unidad y pureza” (Santiago 98) del proyecto europeo, sustituyéndolos por culturas híbridas en constante estado de resignificación, de acuerdo a García Canclini. Por lo tanto, importa establecer de qué modo la articulación estratégica del jardín –metonimia del ajardinamiento del paisaje chileno– instala un sentido de unidad que compite con percepciones y subjetividades descentradas.

Una crítica de la narrativa donosiana establece que esta lleva a cabo una “desintegración progresiva del sujeto como una estructura unitaria” (Morales, *Novela* 44). Lo mismo podría decirse de sus trabajos referenciales. El sujeto cartesiano se triza en favor de un enmascaramiento. La escritura de José Donoso, en este y otros sentidos, desmitifica y desnaturaliza. Con frecuencia, esta ruptura se realiza en paisajes urbanos dominados por estrategas, sujetos de “voluntad y poder” que configuran un “ambiente y un lugar propios” (De Certeau 50). Una idea-fuerza dentro de esta mirada señala que la “racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico” (50). ¿Qué papel juega la aparente banalidad de un jardín o un parque en este entramado? ¿De qué modo este hito paisajístico adquiere, desde su dimensión estética, una función de resistencia política a un poder que Donoso califica

de oligarca? Advertimos que el jardín participa tácticamente al interior de un espacio normado, es decir, realiza su acción en base a “un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al [estratega] como una totalidad visible” (50). La táctica de estos paisajes jardineros, en consecuencia, “no tiene más lugar que el del otro” (50). Sin embargo, es en el perímetro de este campo de juegos ideológicos ya definidos donde los sujetos anteponen “artes de hacer”, prácticas y escamoteos que impugnan la lógica de los estrategas.

Los estudios de De Certeau permiten arrimarnos a dos “tácticas” para la movilización de nuestro objeto de estudio. Poniendo énfasis en un “ambiente de “antidisciplina” (45),<sup>3</sup> estos enfoques cuestionan la visión foucaultiana que interpreta el poder y la vigilancia como dispositivos omniscientes y, por lo tanto, inconfrontables. En la actualidad el panóptico se ha dispersado en infinitesimales subsistemas virtuales de dominio al interior de ciudades igualmente fluidificadas. ¿Debiera esta constatación hacernos desistir de la táctica? Por el contrario, y sobre la base de otra constatación. En las novelas y crónicas de Donoso observamos que mientras más obsceno el peso del poder, más ardua la inclinación a confrontarlo. Por otro lado, la habilitación de una metodología táctica permite observar el jardín no solo en su complejidad discursiva y estética, sino además en constante relación con los sujetos que se debaten la construcción del paisaje urbano. El exiliado en la escritura de Donoso encuentra en los jardines un nexo que le permite sobrellevar el “destiempo”, vale decir, “la expulsión del presente; y por lo tanto del futuro –lingüístico, cultural, político– del país de origen” (Guillén 83). El jardín emerge en la memoria de los sujetos o en la representación paisajística bajo circunstancias críticas; ya no en vínculo con un devenir auspicioso, sino como índice de ruptura. “Vivido así”, observa Guillén, “el exilio, que es la pérdida de la ciudad, coincide con la carencia de sustancia significativa” (37) que confiere sentido al espacio público y a la vida cotidiana.

De lo anterior se desprende que el jardín y sus variantes generan respuestas políticas que involucran prácticas que resignifican el espacio urbano. Como señalamos, en la actualidad el paisaje se describe en tanto suma deliberada de discursos y percepciones culturizadas. Según esta aproximación, el recinto del jardín pudiese leerse como un *metapaisaje*, o “la representación en un espacio y un tiempo delimitados de los ideales y aspiraciones del hombre” (Luengo 129). El paisaje jardinero en las obras del corpus representa, efectivamente, anhelos y proyectos, pero bajo una inflexión sobresaliente. Para los estrategas, las “aspiraciones” remiten a un pragmatismo circunscrito al control de la disidencia. Para los disidentes, la aspiración equivale a sobrevivir, esfuerzo biopolítico que encarece los ideales de libertad y autonomía

<sup>3</sup> Especifica Luce Giard que el término antidisciplina interviene “en 1980, como un eco en el trabajo de Michel Foucault cuyo libro clave (a los ojos de Certeau) *Vigilar y castigar* apareció en 1975. Sin embargo, no es del todo exacto decir que ‘hay una filiación evidente y por otra parte reivindicada’ entre las dos obras, filiación dentro de la cual de Certeau habría construido *Artes de hacer*, en respuesta y en oposición al análisis de Foucault, pues los grandes temas de De Certeau están netamente articulados en sus textos anteriores a la lectura de *Vigilar y Castigar*” (21).

y, creemos que todavía con mayor denuedo, la habilitación de una comunidad. El “contexto político-económico-social” (Donoso, *Artículos* 206-7) conforma parte de una cultura que incide en la construcción del paisaje jardinerío en la escritura de José Donoso. No hablamos, por lo tanto, de una cultura abstraída o transhistórica, sino de una que encuentra su espacio en las estrategias de un poder dictatorial en la ciudad de Santiago de Chile en la década del ochenta.

## Los jardines a ambos lados del Atlántico

En “Algo sobre jardines”, artículo publicado en 1981, Donoso señala que un “jardín es, por definición, un espacio limitado, un *hortus conclusus* artificial, cuyo orden se debe a las leyes de la fantasía: una creación esencialmente separada y distinta a la naturaleza” (*Artículos* 129). Bajo esta mirada, el jardín deviene artificio, recinto diseñado a partir de una evocación de la naturaleza, pero fantasiosa, y quizás también, fantásticamente emancipado de ella. El pasaje desliza así una idea-fuerza que recorre la escritura donosiana: “la conciencia estética de que todo arte es, en parte, artificio: realizar esto, incorporar esta conciencia a la técnica y al contenido del arte, es crear una poética” (Donoso, *Artículos* 457). Al igual que en esta definición, los dos emblemáticos jardines en *El jardín de al lado* (1981) siempre remiten a algo más, ya sea por efecto metonímico o metafórico. Ese “algo más” habita la nostálgica memoria de su protagonista, Julio Méndez, pero también la imaginación de su creador. “Los jardines son, en este sentido, una metáfora de todo un modo de ver las cosas” (*Artículos* 133).

Uno de los lugares que Donoso elige para situar a sus personajes es la postfranquista ciudad de Madrid, en el acomodado piso que el pintor Pancho Salvatierra ha cedido a su amigo, el escritor chileno Julio Méndez. Sobre este espacio la novela ofrece numerosos puntos de fuga para la construcción de un paisaje urbano. “Recordé las ventanas que se abrían, sorprendentemente en el desarbolado Madrid, sobre un bosquejo de castaños, tilos, olmos”, señala Méndez (17). De acuerdo al pintor, después de Franco y el “estilo remordimiento español” (19) sobrevino un olvido generalizado. “Ése es el plan modernoso en que está todo el mundo aquí en Madrid. Esto ya no es más que un suburbio de Marbella” (19). Una primera referencia directa al jardín de al lado aparece en este contexto citadino, de la mano de un verano agobiante y la escritura de una novela que obsesiona las energías de Julio y su esposa, ambos exiliados:

Mientras Gloria termina de abrir la cortina, me levanto de la cama y miro: sí, un jardín. Olmos, castaños, tilos, un zorzal –o su equivalente en estas latitudes; no me propongo aprender su nombre porque ya estoy viejo para integrarlo a mi mitología personal– saltando sobre el césped no demasiado cuidado: el conde es un gandul. La formalidad con que las espadas de los lirios desfilan a lo largo del muro casi velado por el bosquejo (67).

A través de estas coordenadas –una ciudad “modernosa” y un jardín de placer que ofrece una vista parcial de su interior– se realiza la percepción reminiscente de otro jardín en la casa paterna en Santiago:

Florellas indidentificables brotan a la sombra de las ramas –¿juncos? ¿cineras?; no éas son flores de comienzo de primavera, pues, mijito, y estamos a comienzos de junio aunque allá en España la primavera recién acaba de terminar–, parecida a la sombra de las ramas de un jardín de otro hemisferio, jardín muy distinto a este pequeño parque aristocrático, porque aquella era sombra de paltos y araucarias y naranjos y magnolios, y sin embargo esta sombra es igual a aquélla, que rodea de silencio esta casa en que en este mismo momento mi madre agoniza (67).

Esta imagen, si bien remite a otro hemisferio, es motivada por un paisaje urbano “desarbolado”, que se distingue ostensiblemente del “cúmulo de verdes luminosos” (67) que rodean el palacete madrileño.<sup>4</sup> Los jardines –el aristocrático y el santiaguino– se vuelven visibles con relación a un paisaje modernizado, y por efecto de contraste. Desde otra arista, el pasaje introduce una fenomenología en la que hogar y jardín se manifiestan espejeados en el recuerdo de Julio, y al unísono con el descentramiento del sujeto a medida que evoca las imágenes. “Para quien sabe escuchar la casa del pasado”, sugiere Bachelard, “¿no es acaso una geometría de ecos? Las voces, la voz del pasado resuenan de otra manera en la gran estancia y en el cuarto pequeño” (93). Este comentario aporta un giro valioso, por cuanto abre una relación sinestésica donde las texturas del jardín y las imágenes que despierta empiezan a ser escuchadas. “Si se multiplican las imágenes, tomándolas en los dominios de la luz y los sonidos, del calor y del frío, se prepararía una ontología más lenta, pero sin duda más segura que la que descansa sobre las imágenes geométricas” (Bachelard 254). Una percepción de esta clase desactiva la raíz estratégica que sostiene el entramado ideológico de los jardines, contrariando la positividad con una construcción paisajística invisible, es decir, sujeta al esparcimiento creativo de la interioridad.

Señalamos un poco más arriba que el recuerdo del jardín sugiere dos figuras imbricadas, casa y madre. Sobre la recurrencia de las casas, Schoennenbeck destaca que Donoso “establece una relación metafórica entre la novela y la casa en el sentido que ambas son una composición, estableciendo así la oposición naturaleza/artificio” (57). En *El jardín de al lado* la casa de los padres se percibe desde un recuerdo que constituye en sí mismo una composición subjetivada. Este diseño sigue de cerca una imaginación literaria en el que la casa, el jardín y la madre se vuelven indistinguibles

<sup>4</sup> Este estudio aborda la imagen desde una perspectiva amplia que sobrepasa su función retórica, adscrita a un encuadre de inmediatez textual. La apertura de las reflexiones de Bachelard en *La poética del espacio* movilizan lúcidamente este enfoque cuando afirma que la “imagen poética es sin duda el acontecimiento psíquico de menos responsabilidad. Buscarle una justificación en el orden de la realidad sensible, así como determinar su lugar y su papel en la composición del poema, son dos tareas que solo deben plantearse en segundo lugar” (19).

en el juego metonímico del relato de Julio.<sup>5</sup> La atracción de Donoso por los artificios queda de manifiesto, de modo ejemplar, en “Algo sobre jardines”. Refiriéndose a la casa-jardín donde vivió el impresionista Claude Monet, en Giverny, acentúa que “más que el detalle de cada una de las flores que Monet pintó y que son fácilmente reconocibles, existe la transubstanciación, de todo en color, en un vértigo de luz” (135, ver fig. 1). La migración, o mejor dicho la adulteración artística de una substancia a otra, es lo que a fin de cuentas compromete los esfuerzos de los personajes-artistas en ambas novelas y, por supuesto, el punto de vista del autor.

Esta transubstanciación se abre camino en un punto de fuga que se inicia con la mirada absorta hacia el jardín de al lado, y se extiende al jardín de la calle Roma, espacio que representa el cierre de un ciclo familiar, pero también un anhelo de *país* y creación. El término latino *pagus*, presente en la raíz de paisaje, indica la administración y gobernabilidad del entorno físico inmediato. Julio intentó organizar este espacio, según una racionalidad geométrica, visible y exterior: “a los dieciocho años planté un ciprés en el jardín de la casa de la calle Roma, pero al cabo de pocos años fue necesario pedirle al jardinero que lo cortara, porque creció sin forma, ralo, des-harrapado” (69). Este recuerdo cruza la imagen de los frondosos árboles en el jardín de al lado. Reconoce que “en su breve historia [aquel ciprés] nada tuvo en común con la elegancia europea de este signo compacto y negro que contempla la arrogancia de su trazo riguroso en el ojo azul la piscina” (69). Al fracaso estético de este trasplante se suma, en el contexto del exilio, la inalcanzable conexión con la comunidad. Ante la disyuntiva de despolitizar su novela –suprimiendo sus seis días de calabozo–, Julio se pregunta: “¿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?” (32).

Sin embargo, el exilio no comporta solamente un matiz político. También juega en contra de Méndez un campo intelectual que le niega una “posición” estratégica. Acceder al círculo editorial barcelonés equivale a internacionalizar su obra, pero a costa de banalizar su “gran experiencia chilena” (31) tras el golpe militar. Julio ha sido doblemente excluido: de su patria y de sus aspiraciones literarias. Interesa insistir, además, en el problema del exilio como dispositivo que motiva, por un lado, la percepción nostálgica de los paisajes jardineros y, por otro, la reconstrucción táctica de esos espacios a través de la memoria. Agamben subraya que un dispositivo no solo remite formas panópticas, sino también una variedad de discursos como “la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía” (18). Cabría admitir que la modernidad misma, tan pronto comienza a sistematizar el uso de estos mecanismos de control, se convierte en el dispositivo estructurante por excelencia. Desde este enfoque, tanto el

<sup>5</sup> Donoso opone a este diseño una narración afín, sujeta a las prerrogativas del novelista, cuyo golpe maestro verificamos en el capítulo final: Gloria es quien finalmente escribe la novela de Julio, mientras Donoso se erige como arquitecto de todas las obras y artificios que constituyen *El jardín de al lado*.

**FIGURA 1**

Claude Monet en su casa de Giverny, 1921. Fuente: Musée d'Orsay, Paris.

intento de reescribir la novela del golpe como la evocación del jardín patrio/paterno desvirtúan la normatividad impuesta por una “disposición” y operan, disidentemente, como contra-dispositivos. Estos recursos avanzan a contracorriente de dominios estratégicos a ambos lados del Atlántico: la dictadura pinochetista y el “modernoso” cariz de la cultura postfranquista que impacta con “carnívoro sadismo” (31) la labor literaria de Julio. En este sentido, *El jardín de al lado* se inscribe en una tradición es- critural donde la “continuidad multisecular del destierro [intensifica] desde hace dos siglos ciertas circunstancias de la modernidad, como la función rectora del escritor, la nacionalización de la cultura, y la opresión totalitaria” (Guillén 92).

De las relaciones entre “Algo sobre jardines” y *El jardín de al lado* privilegiamos la mirada que el autor proyecta sobre los jardines y, desde aquí, la forma en que esta configuración paisajística incide en su imaginación literaria. Donoso es consciente que tras los volúmenes vegetales o “una rama que arroja su sombra sobre el que reposa” (Benjamin 24) yace la intención de un diseño que compite con el aura de los objetos naturales. En el ensayo señala que “después de la indigencia clorofílica de la meseta castellana, Chile entero, y me refiero sobre todo al Valle Central, parece un jardín. Y digo ‘jardín’ con toda precisión: porque este paisaje tan ‘nuestro’, es en esencia un paisaje artificial, un ‘jardín de importación’” (130). En el caso de Donoso y Julio, al exilio se suma una observación sospechosa del paisaje. Esta aproximación desnaturaliza

las trayectorias estratégicas que organizan el espacio y su percepción. Esta operación suscita la emergencia de sujetos disidentes, ávidos de traspasar las escenografías, o con mayor precisión, las ecografías que el poder dispensa. Por “ecografía” entendemos no solo las modulaciones visuales de un medio ambiente o una “habitación” por parte de una voluntad de poder, proclive a inscribir ciertos tipos de paisajes urbanos y arquitectónicos, sino también los discursos estéticos que instalan coordenadas para morar y mirar el entorno. Por el contrario, otros regímenes perceptuales, o incluso otras visualidades generadas desde registros descentrados como el de la crónica, tenderán a alterar las normas ecográficas. Al igual que los jardines, estas nada tienen de ingenuas y terminan domesticando los sentidos a fuerza de hábito y costumbre.

“Algo sobre jardines” es, sin dudas, un título que peca de falsa modestia. El artículo ensaya una reflexión lúcida y críticamente sugerente sobre los jardines como un modo de interpretar la realidad. Donoso acentúa la crisis entre una modernidad iluminista aficionada “a los diccionarios y las clasificaciones, y el ensimismamiento romántico de todo lo ‘natural’ del siglo xix” (*Artículos* 133). Desde otro ángulo, sin embargo, los jardines hablan del enraizamiento del poder y su efecto en toda una generación de desterrados. “Los componentes del paisaje chileno de tarjeta postal –la alameda, el sauce del estero, la zarzamora, la galega, los trigales y viñedos que le dan su sello– no son originariamente nuestros sino que encarnan el triunfo de los conquistadores sobre lo conquistado” (130). La postal, en este sentido, corresponde a una ecografía que, desde este lado del Atlántico, entra al servicio de frondas aristocráticas criollas. Donoso concluye que este “ajardinamiento” del paisaje chileno, durante casi veinte años en el extranjero, produjo en mí la añoranza por un paisaje no realmente chileno, sino europeizante, impuesto como ‘natural’ a mi nostalgia” (130).

Siguiendo la lectura metafórica que ofrece el artículo, este proceso revela un hecho que estremece más fuertemente al escritor que al paisajista “vagamente aficionado a la botánica” (130). Donoso se lamenta retóricamente sobre su incapacidad de distinguir diferencias entre las especies autóctonas chilenas. Lo que sigue merece especial atención: “Y no lo ‘siento’, supongo, porque la literatura chilena tradicional no se desarrolla tanto alrededor de estos árboles, sino que al resguardo de los álamos y frente a las viñas” (131). El “ajardinamiento” europeo del paisaje promueve ecografías que la literatura criolla transforma en imágenes y ambientaciones trasplantadas. En parte es esta narrativa, en tanto producción literaria y discurso que organiza el espacio, la que ha educado la percepción del entorno, naturalizando lo foráneo como autóctono. Julio Méndez también ha sido víctima de esta ilusión, añorando un jardín híbrido en el que lo otro y lo propio se confunden bajo “la sombra de paltos y araucarias y naranjos y magnolios” (67), todo ello enfatizado con el efecto integrador de la conjunción copulativa. Tanto Donoso como Méndez anhelan una versión otra de Chile que encuentra en el paisaje europeo su razón de ser. Más que una aporía sin resolución, el deseo de algo auténticamente propio mediatizado por lo otro es parte de una idea-fuerza en el pensamiento de Donoso, y en parte de una crítica de la mo-

dernidad en América Latina que encarece procesos de hibridación. En "Lo nuestro" (1983), Donoso indica: "No hay nada 'nuestro' que no tenga raíces en 'otro', que es preciso conocer. Y no hay posibilidad de calibrar el valor de lo que somos más que en comparación con otros" (*Artículos* 64). El autor es así "consciente que el purismo implica negación y muerte de la identidad" (Ferrada, "Configuración" 55).

El intento de trasplantar un ciprés en el jardín de la casa paterna resulta decidor. La bella excentricidad del árbol "creció sin forma" (69), recuerda Julio. Lo otro en lo nuestro se desvirtúa y extingue. Esta infertilidad se repite en el exilio cuando Julio enfrenta la "consuetudinaria disyuntiva planteada por mi máquina de escribir" (13). Esta "seca literaria" no es accidental. Surge del intento de transformar un relato autobiográfico, como sentencia Monclús, en "metáfora válida en sí y no por lo que señala afuera de la literatura, no como crónica de sucesos que todo el mundo conoce y condena, y que por otra parte la gente está comenzando a olvidar" (29). En este caso, el trauma del golpe militar y el exilio –infamias a de lo nuestro– tampoco encuentran expresión estética en lo otro. La novela que le permitiría "saltar más allá de la sombra de mi carrera de profesor universitario de inglés para crear algo realmente bello" (35) se convierte en su propio "jardín de al lado", quimera dolorosa y delectable, al mismo tiempo. Lo otro se configura en paisajes urbanos "modernos" que simulan una continuidad con el proyecto iluminista: la hambrienta erótica del balneario Sitges, el campo literario-intelectual barcelonés y las deliciosas escenas jardineras en las casas madrileñas de Salvatierra y de su aristocrático vecino. En la crónica "Cita en Tavistock Square" (1979), el autor reconoce "lo poquísimo que va quedando del Madrid castizo no erosionado por el bovarismo de lo 'moderno' que ha erosionado casi toda España" (*Artículos* 99). Ver la ciudad como un espacio erosionado advierte una inclinación paisajista de la mirada que, a su vez, abre una interpretación metafórica del territorio. La España postfranquista y el Chile dictatorial semejan vastos y maltrechos jardines. Una percepción similar abruma a Donoso cuando advierte "actitudes estéticas que en manos de chapuceros toman la forma de lo que Neruda hubiera calificado de *modernettes*" (210).

Los nombres que rebautizan la modernidad, "modernoso" y "modernettes", aluden a un momento en la accidentada trayectoria de esta condición que, ante la imposibilidad de integrarse históricamente a su progenitor, opta por imitarlo a escala menor. El sueño de la modernidad produce monstruos. Estos rasgos modernos también recorren, por cierto, la configuración de los espacios jardineros en la novela, incapaces de albergar la estabilidad que los protagonistas anhelan:

En la quietud intacta del jardín despoblado que miramos desde la ventana de nuestro dormitorio, cada planta, cada flor, cada sendero, cada banco está seguro de su significado y de su sitio, pero sobre todo de pervivir. ¿Cuánto falta, en cambio, para que la casa de la calle Roma se venda a la muerte de mi madre, y en su lugar se alce un feo edificio de departamentos con empaque de eternidad? (68).

Pero incluso esta quietud del jardín aristocrático, que alegoriza los pilares de la cultura moderna iluminista, está sujeta a la caducidad. Salvo por las miradas que construyen el espacio desde afuera, el recinto se encuentra ensimismado, despoblado e indiferente a las pasiones humanas. Cada uno de los elementos ha alcanzado, además y siguiendo el símil de la modernidad, las aspiraciones kantianas y hegelianas de emancipación y totalización: todo está “seguro de su significado y de su sitio”.<sup>6</sup> Ahora bien, la quietud que llama la atención del observador en la narración recuerda “naturalezas muertas”. Esta asociación no es antojadiza; encuentra antecedente en un “cuadro que reproduce los cortinajes blancos de toda la casa, cuadro en que reconozco la maestría para reproducir la engañosa realidad que es don de Pancho Salvatierra” (69). En ambos casos el sosiego de objetos naturales y culturales, por sereno y tranquilizador que parezca, revela una malsana parálisis. ¿Qué es lo que, a fin de cuentas, habilita la mirada absorta de Julio? Quizás más que un jardín sometido al paso del tiempo, una puesta en escena pictórica y museística que imita una seguridad –“pervivencia” la llama el narrador– inexistente. Recogiendo la definición de Donoso, surge perceptual e imaginativamente un jardín artificial que obedece solo a las “leyes de la fantasía” (*Artículos* 129).

Aludimos a los monstruos que produce una modernidad fallida. En una de sus aristas etimológicas, la monstruosidad remite a un signo extraordinario, prodigo que detenta una inconfundible ejemplaridad. Un jardín que sobresale por su quietud, seguridad y pervivencia en medio de la “deconstrucción ininterrumpida” de los espacios de poder y de sujetos cuyos “rostros devienen máscaras” (Morales, *De muertos* 21), ¿no se convierte acaso en un paisaje prodigioso? El jardín, sin embargo, no se caracteriza solo por su paciencia. También efectúa una modelación de la subjetividad de quien lo contempla. Al fijar su atención en los jardines, Julio confirma el deseo de habitar un espacio inmune a la caducidad. Sabe que sus coordenadas situacionales, exilio y seca literaria, desesencializan su lugar en el mundo. Sobre este punto, Agamben señala que la producción contemporánea de dispositivos compite con una “proliferación de procesos de subjetivación [...]”, una diseminación que lleva al extremo el aspecto de máscara que siempre ha acompañado a todas las identidades personales” (19). En tanto dispositivo, el jardín “dispone” al protagonista hacia una imagen estable de sí mismo; en tanto contra-dispositivo, este mismo espacio promueve una “in-disposición” desde la cual el sujeto se opone tácticamente al concierto de las esencias modernas.

Las íntimas vistas que se repiten en el jardín de al lado, protagonizadas por la nuera del duque de Andía, la condesita De Pinell de Bray, despiertan en Julio inusitado entusiasmo. Puede fantasear sin límites, simultánea y sucesivamente, con el disfraz de amante, voyerista y director de escena: “Lo que al salir dejé como un escenario

<sup>6</sup> En la época ilustrada, este jardín “ofreció un modelo de lo que Europa esperaba llegar a ser: extensa, racional y completamente humanizada. Era la forma visible del orden” (Jackson 59).

vacio antes de que comience la función está invadido por los personajes del drama cuyo tema yo tal vez jamás conozca, que con fingida naturalidad se desplazan por él" (100). Ya familiarizado con el deleite de varios espectáculos, admite que "los ojos de oro, en ese segundo que me vio espiándola desde esta ventana –porque sí, sí, me vio, me reconoce, sabe que existo, que la espío, que la miro, que la amo–, resbalan una expresión inconfundible" (151). A diferencia de su agotada relación con Gloria, o las contradictorias fantasías que levanta Bijou (el desafectado amigo de su hijo Patricio), la mirada de la condesita es "inconfundible" y sin dobleces. Esta mirada inequívoca surge desde un paisaje jardineró igualmente esencializado. Considerando el problema del doble, y relacionando pasajes de los diarios de José Donoso con *El jardín de al lado*, Morales subraya "un proceso de desdoblamientos, que atraviesa y funde, o confunde" ("Diario" 248) las identidades del autor, la mujer joven referenciada en el diario, y los personajes de la condesita y Gloria. Retomando la idea de Donoso sobre los jardines como metáfora "de todo un modo de ver las cosas" (*Artículos* 133), este modo paisajístico revela la subjetivación descentrada del personaje y sugiere, además, un autor deseoso de experimentar una extravagancia similar al interior de la escritura.

Ante la figura sustantiva de un jardín que ejemplifica un orden deseado pero irrealizable, orden percibido como real, el protagonista sugiere que el destino de todo jardín, y no solo el paterno en la calle Roma, es la desaparición. En un deslizamiento metonímico, Donoso retoma la imagen del jardín, equiparando así la resonancia de ambos espacios en la construcción descentrada de Julio:

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 (68).

Julio crea un cosmos, una constelación autotélica cuya organicidad se desploma con la emergencia de la dictadura y el exilio. El jardín, proyección fantástica de la imaginación, entra en contacto con territorios que aportan, por el contrario, una interpretación cruenta y obscura de la realidad. Frente a estas coyunturas, la reescritura de la novela deviene ejercicio estético-biográfico a partir del cual Julio reconstruye su subjetividad. Esta es una recomposición compleja. Implica "literaturizar" la experiencia política en respuesta a las exigencias de Monclús, pero sin clausurar un cautiverio que, aunque brevísimamente, fue "como el trazo que definía el contorno de mi identidad" (32). La escritura plantea el desafío de desdibujar dicho contorno, transformando el hito biográfico en material literario al servicio de la bio-obra. Quizás la traducción de esta encrucijada bajo una poética fenomenológica indicaría que en el "espacio-tiempo del ser equívoco el espíritu ha perdido su patria geométrica y el alma flota" (Bachelard 257).

Así como el personaje crea un "cosmos-jardín", algo similar se puede especular del oficio escritural de Donoso quien, recogiendo la imagen de la cita, confecciona

*un tapiz de verdes entretejidos de historias privadas que iluminan seres y lugares.* Esta metáfora señala la forma en que la escritura se manifiesta en *El jardín de al lado*, en tanto despliegue de una tesitura luminosa que revela enclaves hasta entonces ensombrecidos.<sup>7</sup> La concordancia entre personaje y autor indica, adicionalmente, las crisis de ambos sujetos ante una cuestión insoslayable en el contexto sociopolítico de la época: la instrumentalización de la escritura. Rojo establece un “paralelismo entre el recuerdo ideológico y la fantasía estética que se apoderan de la conciencia de Méndez y que son el fundamento del debate de ‘poéticas’ que es el principal empeño de Donoso” (120). Por su parte, para Donoso la expresión literaria encuentra voz y arraigo en “espacios estéticos cargados de emoción” (*Artículos* 206). Desde este enfoque, “el lenguaje poético transgrede creativamente las imposiciones del poder. La trayectoria de esta crítica no reduce el acto de creación verbal, cuya autonomía el autor considera esencial, a una politización de la palabra” (Ferrada, “Articulación” 117). Veamos ahora cómo este tapiz de verdes entretejidos deja asomar un paisaje jardinero y escritural en *La desesperanza*.

### La desesperanza del retorno del nativo

Centrada en el retorno que fuera imposible para Julio Méndez, *La desesperanza* (1986) confirma que “en la vida y en la obra de Donoso se reconoce perfectamente ese terreno algo resbaladizo en el que el peso de la experiencia incide directamente, casi dramáticamente, en la composición de la obra” (Wacquez 134-5). Una de las experiencias que más críticamente se refleja en sus novelas dice relación con la forma en que el autor concibe la identidad del sujeto social, la propia inclusive. El sujeto enmascarado o en desconstrucción es, a su vez, reflejo de un dominio que lo invade todo, dejando indemne solo la conciencia del propio aniquilamiento, como es el caso excepcional de Mudito en *El obsceno pájaro de la noche*. Por su parte, los trabajos cronísticos de José Donoso, además de sus artículos y ensayos, elaboran una táctica de descubrimiento, desgarrando la engañosa legibilidad de las palabras que sustentan el poder.

Las tácticas de De Certeau involucran artes de hacer opuestas a un sistema estratégico. Deleuze, en tanto, cuestiona la eficacia de estos juegos al examinar las sociedades de control. En entrevista con Toni Negri (1990), discute la realización de un “grado superior de libertad” por parte de las minorías: “Es posible que la palabra y la

7 No son pocas las imágenes numinosas en los escritos referenciales del autor. En “La palabra traicionada” (1988), Donoso admite que “a poco andar yo una página se me llena irrefrenablemente de objetos lingüísticos que no conducen a aclarar la idea abordada, sino que la acarician, la rodean, como en una danza, la excitán, la adornan, la magnifican, aportando otra claridad, un conocimiento distinto al que aportan los conceptos y la información, adquirido y repartido mediante algo parecido a sistemas nerviosos alternativos que producen una lucidez distinta” (*Diarios* 337). En el contexto literario de la cita, lo numinoso revela una poética y encarece, por tanto, la transformación del lenguaje no solo en medio, sino también en expresión artística.

comunicación estén ya podridas [...] Hace falta apartarse de la palabra. Crear siempre ha sido algo distinto que comunicar. Puede que lo importante sea crear vacuolas de no comunicación, interruptores para escapar al control" (148). Si el diagnóstico de Deleuze es acertado, tanto más las tácticas de desnaturalización donosiana al considerar el asedio a los espacios de subjetivación. Importa destacar aquí que los personajes de *La desesperanza* enfrentan una dictadura política y urbana en una sociedad de control que supera, incluso, el panopticismo foucaultiano. Sobre este punto Morgan señala que "de alguna manera la novela fue concebida como una contribución al debate político contemporáneo, un planteamiento bastante audaz por parte de un autor que anteriormente se caracterizó como esencialmente apolítico" (91). Creo que lo que importa a Donoso en primer lugar es la concepción de una obra literaria, formal y estéticamente convincente. Los escritos referenciales del autor demuestran este oficio, parte de una trayectoria continua que define su poética escritural y las innovaciones que implementa en sus novelas. *La desesperanza* deviene así una obra narrativa de múltiples espacios, entre los cuales el paisajista sobresale ejemplarmente. Administrar ideas para la discusión política, me parece, no constituye un objetivo en la escritura donosiana, aun cuando varias de sus novelas giren en torno a un referente político. Interesa al autor, además, confrontar a sus personajes con voluntades de poder que instalan representaciones estables de la identidad. Bajo este signo, cabe conjeturar hasta qué punto los paisajes jardineros en *La desesperanza* constituyen vacuolas que interrumpen el soterrado cuerpo de la vigilancia, instanciando recursos insólitos para la subjetividad.

Vimos que la situación política insta en Donoso una reflexión más pausada y alerta del papel de su escritura. Trabajos como "Lo nuestro" o "La traición de la palabra", por ejemplo, apuntan canalladas que el régimen perpetra contra la cultura. Una de sus crónicas, "El retorno del nativo", entrega una visión relevante para comprender el "tapiz de verdes entrelazados" que iluminan las relaciones entre la biografía del escritor y su labor crítica. Enfatiza el autor el silenciamiento de Santiago con la consolidación de una "oligarquía contemporánea que lleva las riendas de mi país y determina el rostro de mi ciudad" (*Artículos* 209). Así como la quietud del jardín aristocrático que deslumbra a Julio Méndez esconde algo de malsano y estático, el orden oligárquico de la ciudad no obedece a un pacto civil, sino a una efectiva complicidad entre los estrategas y el mito reinstalado del peso de la noche.<sup>8</sup> "Algo sobre jardines", "El retorno del nativo", "Idioma y retorno" y *El jardín de al lado* aparecen en 1981

<sup>8</sup> Diego Portales escribe en 1832 que el "orden social se mantiene en Chile por el peso de la noche y porque no tenemos hombres sutiles, hábiles y cosquillosos: la tendencia casi general de la masa al reposo es la garantía de la tranquilidad pública" (228). La cita se enmarca en una visión moderna del Estado. Sin embargo, y de acuerdo a Gabriel Salazar, Portales "no pensó en el Estado 'en sí', eficiente e impersonal (como han proclamado todos sus historiadores), sino en cómo construir la 'organización formal, general y radical' de la fuerza *personalizadamente pelucona después que aplicó el garrotazo*" (210, énfasis del autor). En este trabajo me interesa destacar cómo esta imagen del poder se reinstala en el tiempo de *La desesperanza* y se entrelaza con la percepción de un paisaje urbano sosegado y silente en la escritura de José Donoso.

y tematizan el extrañamiento de lo vernáculo en contacto con elementos exógenos. “Algo sobre jardines” enfatiza, recordemos, la conquista del paisaje chileno a través de la imposición de especies foráneas; lo extranjero naturalizado como propio. Una reflexión similar expresa *La desesperanza* cuando el narrador compara las ilustraciones decimonónicas de Santiago del Nuevo Extremo (fig. 2) con la ciudad vigilada en 1985: “Queda muy poco de aquella ciudad en la de hoy, incluso poco del paisaje que entonces la rodeaba, disfrazado ahora por la exuberancia de especies europeas aclimatadas”, concluyendo que la “topografía de aquellas ilustraciones parece pulida y pelada sin el halago de sauces, álamos y viñedos, pura estructura ósea bajo una película de tierra en la que poco medra” (308-9).

El halago es resultado del “ajardinamiento’ del paisaje chileno” que produce en Donoso y en el narrador “la añoranza por un paisaje europeizante” (*Artículos* 130). La calificación del paisaje merece atención. Remite a un espacio susceptible de seguir colonizando el entorno, a diferencia de un paisaje “europeizado” que ya ha cumplido su cometido. Ahora bien, ajardinar un paisaje es un proceso que, me parece, Donoso examina poniendo acento en la más insidiosa de sus formas. Surge la figura de un paisaje con un potencial que, tanto en el artículo como en la novela, predispone el avasallamiento de los sujetos y, de modo más crítico, condiciona y aturde la percepción. Ajardinar el gran paisaje del valle central supone, así, aclimatar la mirada a formas exógenas, y a la noción de que lo propio solo encontraría su razón de ser, casi como una fatalidad, en la expresión de la otredad. Visto en perspectiva, el paisaje que circunda la ciudad ofrece a los ojos del narrador, que reflejan desde luego el sentir de Mañungo Vera, un espectáculo baldío: “ha cambiado todo y, sin embargo, todo permanece agobiantemente igual en esta zona inerte que se arruina a espaldas del San Cristóbal” (309). Este sentido de inercia también persigue a Méndez cada vez que recuerda el jardín paterno, y que asola a Donoso cuando escribe: “me encontré aquí con la repetición idéntica, aunque en otra clave, de las miserias de que hui: es lo que en este momento me hace tan difícil como antes escribir este extraño y cruel presente, ya que esas mismas miserias parecen haber resucitado con otros rostros, y acosan igual que antes” (*Diarios* 314).

Este “aquí” es la ciudad de Santiago, naturalizada y neutralizada por una oligarquía que hace suya la continuidad del peso de la noche. José Donoso y sus personajes son sujetos estéticamente sensibles que, desde el arte de la literatura y la música, intentan desnaturalizar el ajardinamiento de la ciudad, vale decir la imposición estratégica de un orden homogéneo que paraliza “los artificios, distintos, independientes y paralelos al universo de la realidad, en los cuales, como en todo lo lúdico, están presentes las espontáneas aspiraciones del ser humano al regocijo y al placer” (Donoso, *Artículos* 129). La canción popular de Mañungo, la celebración de jardines que obedecen solo las leyes de la fantasía y las novelas de Méndez y José Donoso constituyen, siguiendo a De Certeau, “artes de hacer” que profanan el rígido cerco del poder. En este sentido, Donoso y sus personajes ponen en tela de juicio el carácter uniforme de la ciudad con

**FIGURA 2**

*Haciendas en la Cañada*, Juan Mauricio Rugendas (1802-1858). Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

posturas políticas que varían en grado e intensidad, pero sobre todo con artificios y metáforas que restituyen un habla cotidiana que ha sido deformada por el peso de la noche. En “La palabra traicionada” (1988), Donoso reconoce: “Mi única arma para deshacerme del mustio e inmundo rostro que me imponen al siquiera suponer que puedo creer lo que dicen no es la metralleta, claro, ni la primera fila de acción política, sino la palabra y la imagen” (*Diarios* 340). Gradualmente el autor asocia el concepto de jardín con la modernización de Santiago a inicios de los ochenta, teniendo de trasfondo el proyecto del paisajista vienes Oscar Prager, quien en la década del treinta “hizo los planos para el Parque Providencia, después llamado Parque Japonés, y luego Parque Gran Bretaña [...] que resultara revolucionario ‘como innovación’ utilizar para un jardín chileno árboles chilenos” (*Artículos* 131).

El desencanto con los hitos públicos subsiste en las trayectorias erráticas que los sujetos emprenden por el centro de Santiago, andares que sugieren otro modo de narrar el espacio en “El retorno del nativo” y *La desesperanza*. En la crónica el recorrido *in situ* de Donoso descubre las “huellas de nuestro modesto pasado [...], ahogadas dentro de un contexto político-económico-social que las aplastan, o las *museifican* con el

pretexto de conservarlas” (*Artículos* 206-7). Por otro lado, el tránsito de Mañungo por la ciudad novelada, primero en taxi y luego a pie, deja en evidencia un ahogo político “en la hora recién estrangulada por el nuevo estado de sitio” (11), pero también una fatiga estética y cultural. Este andar comienza en el barrio Bellavista cuando el nativo retorna a Chile después de trece años para velar los restos de Matilde, compañera de Pablo Neruda, “en la casa en donde en otro tiempo lo invitaban no solo para que cantara sino porque les complacía su presencia” (11). El narrador describe el barrio como un lugar “feo al que le falta verdadero carácter según unos, invención de estetas nostálgicos a quienes Santiago no les ofrece alternativas más interesantes porque nunca las tuvo” (23). ¿Ofrece la novela una contraparte para el recuerdo del jardín de la calle Roma? ¿Tiene el protagonista de *La desesperanza* ocasión de interrumpir el “estado de sitio” a través de una vacuola que regenere el tejido comunitario?

La narración mantiene así un diálogo con dos formas paisajísticas distintivas, pero complementarias en la percepción de Mañungo. La primera es de corte urbano y se evidencia a través de modernidades asimétricas en la relación París/Santiago. El narrador aporta un contrapunto interesante cuando se refiere a la fisonomía del barrio Bellavista: “Con otro tono y en otros sitios lo confirman los reventados y malditos de siempre a quienes nada complace, acusando al naciente narcisismo del barrio de artificial, de decadente, imitación de San Telmo, Soho, St. Germain-des-Prés, todo reducido a mezquina escala chilensis” (23). Por su parte, en las crónicas “Voz e inventario” (1983) y “El espacio literario” (1986), Donoso enuncia Santiago a contraluz de otras ciudades americanas y europeas que, imaginadas literariamente, logran construir una música urbana propia (Ferrada, “Articulación” 120). Otra forma paisajista es sureña y mitológica, encarnada en Chiloé. Desde París, como hiciera Julio desde Madrid, Mañungo evoca un espacio deseado que el exilio desdibuja y resignifica:

Abrió su ventana sobre el hexágono de tulipas jaspeadas del Jardín de Luxemburgo. ¿Para qué abrir si hacía tantos meses que grabando, o en un taxi, o estuviera donde estuviera –últimamente casi no salía, convenciéndose de que era su deber acompañar a Jean-Paul a todas horas–, desglosándolo del chirrido pertinaz de su oído, lo único que oía en el amplio horizonte virtual era el rumor del océano rompiendo en esos cien kilómetros de arena ininterrumpida que los isleños de la costa interior, encogida sobre la fractura de islitas-hijas en la bolsa marsupial de Castro, llaman la voz de la vieja? (16).

La similitud entre este pasaje y los de *El jardín de al lado* da cuenta de un perspectivismo en el que el objeto de atracción, finalmente, siempre es otro. La ventana, artílugo que condiciona la actividad especular, introduce jardines cuyo volumen o excentricidad, si bien fascinantes en un principio, desvían la mirada a formas jardineras modestas y familiares, escindidas de una modulación aristocrática.

El jardín del Conde de Andía y el de Luxemburgo representan un orden distinto a las commociones que desajustan la subjetividad de los personajes. El recuerdo difu-

mina el contorno de los jardines domésticos en favor de un paisaje ajardinado en la memoria y que, semejante a un motivo musical o literario, vuelve repetidas veces al oído y a la escritura ante el acoso del silencio. En el recuerdo de Mañungo este espacio sugiere el arquetipo nutriente de una matriz marsupial afín con la visión mítica de Chiloé. A través del recuerdo de estos espacios, la desesperanza de los personajes y la perplexidad que registra Donoso en sus crónicas encuentran un decurso, una vacuola de resistencia a la infamia sistemática de los estrategas. "En este primer momento del reencuentro resulta difícilísimo recuperar la ligazón afectiva por esa ciudad que uno tenía metida adentro, ciudad que ahora no existe" (205), escribe Donoso en "El retorno del nativo". La reflexión no solo apunta a las dificultades de una adaptación, sino también a un sentir que en "Idioma y retorno" (1981) se expresa de la siguiente forma: "Es probable que el precio del exilio y del retorno sea nunca dejar de ser un extranjero en su propio país y en su propio idioma" (218).

Insistiendo en una relación etimológica anterior, los actos reminiscentes, sumados a la creación artístico-literaria, tienden a derribar el *pagus*, o los deslindes que dan fisonomía territorial e ideológica a un país(aje) cercado por el poder. La novela trata con acierto la conversión del patrimonio en fetiches negociables, desde cartas y primeras ediciones de las obras de Pablo Neruda hasta los barrios tradicionales. Estas especulaciones se centran en la evolución del barrio Bellavista, que "hace cinco años parecía sumido en la caquexia anacrónica del olvido" (24), y que en el presente de la narración aparece remozado en sintonía con una economía neoliberal. Según Donoso en "El retorno del nativo", estos cambios intentan "dominar lo 'laberíntico' que en suma es toda ciudad grande, para transformar lo visible en un jardín parecido a los jardines de la televisión" (208). Un jardín de esta índole, como el verdor que inmoviliza cada elemento en el jardín de los Andía, neutraliza los sujetos con un orden que desactiva sus fugas y las del paisaje hacia sitios insospechados.

Observamos en las novelas de Donoso y sus crónicas el cuestionamiento a una voluntad de poder que asociamos con el peso de la noche. Es precisamente la noche como interdicción o hiato mudo entre "el crepúsculo" y "la mañana" –momentos que conforman las tres partes de *La desesperanza*– la instancia que despliega el desánimo de los personajes en los espacios recorridos o escritos a hurtadillas en la ciudad. Calles sitiadas y vigiladas diseñan un paisaje obliterado, sin posibilidad de reconstitución. El tránsito de Mañungo por la ciudad no se comprende sin considerar la desactivación de los espacios; las historias desgarradas se hacen parte del "temor que zanjaba medio a medio la ciudad rabiosa por sentirse decapitada, impotente, privada de voz, sin otro pulso que el de los helicópteros que más temprano habían hecho palpitar la noche" (170). La impotencia de esta escena se entrecruza más tarde con la evocación de un paisaje sureño que se sobrepone a la esterilidad dictatorial: "Esta vieja ciudad quebrantada y con vocación nortina pertenece a un país infértil, gris de polvo en contraste con el país de lluvia, pastos y lagos que Mañungo recorría hacia el sur" (309).

La impotencia de la ciudad se refleja en la tensión erótica que asedia el recorrido nocturno de los protagonistas. Ocultos en una vereda arbolada del barrio alto, espacio vigilado por el aparato represor, los personajes se protegen y abrazan. Esta precariedad induce pensar el desgarro de un sentido de comunidad que anima el retorno de Mañungo y el deseo de justicia por parte de Judit.<sup>9</sup> Por otra parte, la “comunidad no está más allá de los amantes, no forma un círculo más amplio que los encierre: los atraviesa, con un trazo de ‘escritura’, donde la obra literaria se mezcla con el más simple intercambio público de la palabra” (Nancy 76). Pese a la vulnerabilidad que los asalta, es por medio de un abrazo furtivo, un escamoteo táctil y dérmico, que los protagonistas juegan su parte en la construcción siempre inacabada del lazo comunitario. Judit espera descubrir a su torturador, acompañada de Mañungo, confidente y testigo. Ambos permanecen “tendidos en el prado de la vereda oscurecida, ocultos por los acantos, la cabeza de Judit, mientras fumaba, apoyada en el muslo de Mañungo” (138). Luego el narrador señala: “Al socaire de los acantos, con Judit perdida entre sus piernas prohibiéndole compartir ese goce cuya mitad por lo menos le correspondía a él, las manos apoyadas atrás, en el pasto, sosteniendo en diagonal su tronco, Mañungo se dejaba hacer” (139). Finalmente, cuando “Judit pudo por fin moverse, deslizándose desde las piernas de Mañungo hasta sus brazos, que la envolvieron, él supo que no la quería. [...]. Comparado con el despegue de aquel vuelo instantáneo, el presente de este abrazo era la inopia” (139-40).

Todos los elementos que plantea De Certeau en su crítica del poder en el ámbito cotidiano –voluntad estratégica, tácticas furtivas y artes de hacer– se integran aquí en un trasfondo que nos remite al ajardinamiento y conquista de los espacios públicos. Desde luego, ni Mañungo ni Judit ejercen este control. Sin embargo, y en tanto amantes y disidentes, ambos “forman el límite extremo, más no externo, de la comunidad [...] la extremidad de la com-parecencia” (Nancy 73). En el contexto de las obras que estudiamos, la comunidad se presenta desobrada y en tanto acaecimiento. La experiencia comunitaria no conduce los sujetos a una plenitud; al contrario, la suspende y posterga. Resulta decidor que los proyectos artísticos de Julio y Mañungo, empeñados en conciliar la causa política y la expresión estética, tampoco alcancen una concreción efectiva.<sup>10</sup> La comunidad que se enuncia en las novelas se vuelve dilación, metáfora

9 La posición de Judit es análoga a la de Julio. Los dos personajes sienten el vacío de haber sido exonerados de un trauma que, según creen, habría legitimado el escurridizo lugar que ocupan en el espacio político. Julio es encerrado en “un calabozo a raíz del Once, donde no me torturaron ni interrogaron siquiera” (32). La voz de Judit, en tanto, queda excluida del desconcierto de otras voces torturadas: “esperó al hombre que la haría gritar como a las otras, pero que solo puso su mano sobre su rodilla para que gritara de terror: la voz gangosa de ese hombre la perdonó” (93). Ambos viven, en consecuencia, la culpa de un perdón. Judit fue la única del grupo de torturadas que no tuvo “un hombre”, y “por eso su odio tenía que consumirse sin imagen, pura triste especulación” (93).

10 Este punto se esclarece en la última parte de *El jardín de al lado*, con un recurso metanarrativo que concita la atención de José Donoso: “Novelas sobre novelas” (en *Artículos de incierta necesidad*). Gloria es la autora del relato que atribuimos a Julio Méndez. El tópico de una escritura desajustada, de autoría insospechada, salta a la vista. También el fin de una seca literaria interrumpida por voluntad artística de una mujer que, de acuerdo a Rojo, “hace en ‘tono menor’ lo que el otro no pudo ni podrá hacer jamás en ‘tono mayor’: sublimar su abyecta miseria ideológica convirtiéndola en una preciosa obra de arte” (134). En *La desesperanza*, el personaje también experi-

de lo irrealizable en el plano de la vida cotidiana, pero sostenible en la subjetivación de los personajes y en la evocación de los paisajes jardineros.

Considerando las crónicas y las novelas del período, la parálisis de la ciudad se vincula a espacios jardineros burgueses amenazados por "sirenas de autos policiales o de ambulancias muy lejos, más allá de las plazas de donde arrancaban calles secretas, cada jardín suspendido en su propia quietud, cada casa perdida en el fondo de su arbolado donde se extinguía una música o una risa porque ninguna ordenanza prohibía aún que se pudiera reír" (133). Las imágenes hortícolas también enuncian el apremio de la contingencia política: "He estado en mi país unas cuantas horas. No solo me metí en un berenjenal ideológico por cantar y después por no cantar *Santiago ensangrentado*, sino que no hemos logrado salir del eterno discurso que nos esclaviza" (128). Estos jardines, discursivamente neutros en apariencia, metaforizan el enraizamiento del poder en el paisaje social chileno, sugiriendo que incluso los elementos de la naturaleza devienen piezas en la dialéctica del poder.

Finalmente, bajo el escrutinio de los retornados, Santiago se convierte en una ciudad metamorfoseada y, al mismo tiempo, hostil a la imaginación, al punto que Donoso señala en "El retorno del nativo" la necesidad de "poner en actividad las prerrogativas del novelista: observar, escuchar, preguntar, para permitir que Santiago me vaya invadiendo, y suscite fantasías" (204). Por su lado, y ante la insistencia de la cuestión política, Mañungo dice soñar "constantemente con barcos embrujados, sirenas, enanos voladores, niños con los orificios del cuerpo cocidos, sobre todo con esa extraña equivalencia chilota entre ser brujo y ser artista, de la que quisiera cantar" (128). Antes el protagonista nos recordó el significado de la palabra *caleuche*, "gente transformada o cambiada" (15); un buque fantástico tripulado por brujos que traducen y desconciertan la realidad artísticamente. Donoso encuentra en la desesperanza –en la suya, del país y de sus personajes– una crisis cuyos resquicios adoptan una forma que alcanza, independiente de su impronta referencial o ficticia, un vigor estético inusitado. La escritura se transforma en aquel tapiz de verdes entretejidos de historias privadas que iluminan seres y lugares, vale decir en creación que, tomándose muy en serio el problema político, no sucumbe a su soberanía.

## Conclusiones

El desarrollo de este estudio demuestra que la figura del jardín en la escritura de José Donoso, y sus variadas modulaciones, instancia un espacio discursivo que comparte dos dimensiones interrelacionadas, una crítica y otra estética. Las fuentes de este espacio

menta una seca creativa. Su pareja, Nadja, le habla a su hijo en los siguientes términos: "Mañungo, su padre, era un gran artista –se abstuvo de matizar que desde su punto de vista y para los conocedores, Mañungo *había sido* un gran artista, pero debido a su ablandamiento político ya no lo era" (17).

nos remiten a las crónicas urbanas del autor, y a novelas que, aun cuando aborden la dictadura pinochetista –trauma político con nombre y apellido– problematizan la inmediatez del referente con los artificios del novelista. El escritor, en este sentido, escoge deliberadamente un encuadre, o una perspectiva de apropiación, y organiza desde aquí la compleja diversidad de materiales literarios. Observamos cómo los personajes de ambas novelas perciben sus jardines inmediatos a través de ventanas, umbrales que indican una distancia y una separación entre la escena y el sujeto. Es precisamente esta localización interior la que permite un despliegue de imágenes y figuraciones conjeturales sobre el paisaje. Desde estos miradores surgen las prerrogativas de la imaginación, en el caso de José Donoso, y la añoranza de sus personajes por paisajes siempre reverdecidos en el recuerdo, como el jardín de la calle Roma y la geografía chilota que se quiebra en multitud de islas-hijas.

En este sentido, la labor del escritor comparte con la del paisajista un grado importante de afinidad. Desde luego ambas actividades generan la transformación del entorno mediante la disponibilidad de recursos técnicos y estéticos; ambas abrazan la construcción artística y cultural de un lenguaje que excede las posibilidades de una primera naturaleza. Quizás lo más relevante en el contexto de este trabajo es el hecho de que ambas intervenciones sobre el espacio, el escritural y el natural, revelan un cercamiento inicial que, no obstante, es sobrepasado por tácticas y estéticas que involucran escrituras, recorridos y artes de hacer. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* ofrece una reflexión pertinente. “Para mí”, escribe Donoso, “la casa es el espacio donde ocurre la fábula, donde sucede la novela, el lugar de la acción y la pasión, del orden y de las reglas, y del catastrófico, aunque a menudo insignificante, advenimiento del caos” (267). Sin embargo, nuestro énfasis cae en la sugerente rúbrica identitaria que sigue, cuando el autor afirma ser “un hombre de casas –tal vez también de ciudades– rara vez un hombre de paisaje y de campo. Quizás me hubiera gustado serlo, porque a veces me acomete una especie de hambre de naturaleza, una terrible nostalgia de vegetación y acantilados, a los que hoy tengo poco acceso” (267). La acotación resulta, por lo menos, sorprendente. Quien escribe es el hombre maduro que, aun en una mirada retrospectiva, no logra ver los notables paisajes que sus novelas y trabajos referenciales instalan. Asalta la paradoja; no es el escritor quien los ve, sino la crítica de su obra. Nuevamente, apelo al concepto de paisaje en sentido amplio, como antes hice con el de jardín. El acento cae no solo en la aprehensión especular o pictórica de los entornos, sino ante todo en la organización de un *pagus* escritural y en la creación de un espacio literario “donde medra la emoción del autor” (Donoso, *Artículos* 115).

A diferencia de las estrategias que colonizan el espacio cercándolo con una férrea voluntad de poder, el escritor-paisajista, motivado por una conciencia de orden estético, promueve el desajuste de su propia obra. Los jardines constituyen así un enclave complejo en la escritura de Donoso. En manos de los estrategas, funcionan como dispositivos que naturalizan un orden discursivo, tal y como sucede con los jardines

aristocráticos que Méndez y Mañungo contemplan desde sus ventanas, los cuales instalan no solo una escena paisajística armoniosa y deseable, sino también la ilusión de que ese deleite es, como sus especies arbóreas, perenne. Para los sujetos exiliados, cuya inopia según el narrador de *La desesperanza* cuenta como única posesión real, el jardín se convierte en recurso táctico, un contradispositivo que les permite ingresar, aun cuando sea de costado o hurtadillas, al dominio oligárca.

La función táctica del jardín, sin embargo, se consolida en la esfera de su desobramiento o inoperancia. Sigo las acotaciones de Nancy respecto al inconcluso proyecto comunitario, aquel "invento tardío que intentó responder a la dura realidad de la experiencia moderna" (16). Esta retirada conmina a los sujetos, Donoso incluido, a crear sus propios e íntimos jardines, diseñados bajo las leyes de la fantasía. El recuerdo del jardín paterno y la anhelada visión del paisaje sureño son la contrapartida de la fantasmática belleza del jardín madrileño y del "ajardinamiento" de un país sitiado. La figuración del jardín en las novelas se vuelve así abstracta, retraída de la cercanía prototípica o referencial de un paisaje jardinerío. Lo advertimos en algún momento de nuestra discusión: la creación de un jardín involucra un proceso de subjetivación en tandem con el despliegue de una poética espacial. El sujeto observa un jardín a través de una ventana. Este jardín "no se muestra indiferente" y responde a esta mirada con la proyección de otras escenas jardineras y paisajísticas afincadas en el país natal. A su vez, Donoso convierte esta plétora de imágenes y asociaciones en todo un modo de ver las cosas, según manifiesta en "Algo sobre jardines".

El motivo del jardín deviene recurso metafórico, pero también epistémico si consideramos que este "modo de ver las cosas" abre una ventana insospechada que desliza la mirada hacia un tipo de conocimiento en el que la imagen y el concepto se entrelazan. Por lo mismo, resulta significativo dialogar con la preclara distinción que realiza el autor en "La palabra traicionada". Citando al crítico norteamericano Northrop Frye, Donoso concuerda con la idea de que "los escritores y artistas trabajan con lenguaje figurado, en tanto que los intelectuales trabajan con conceptos" (*Diarios* 337). Hasta aquí la separación es nítida. Más adelante, sin embargo, el autor añade que tal figuración aporta "un conocimiento distinto [...] adquirido mediante algo parecido a sistemas nerviosos alternativos que producen una lucidez distinta" (337). Surge "otra claridad" (337), mediante la transformación de la idea y el concepto.

El jardín en la escritura de Donoso instancia una visión novedosa que, como diría Bloom, es fruto de la ansiedad que produce la influencia conceptual. Por mi parte advierto que esta nueva lucidez surge no solo a partir del exilio del concepto de la escritura donosiana, sino también de la reciprocidad entre las imágenes creadas por el lenguaje figurado y los conceptos adscritos a los referentes. Las relaciones de los trabajos del corpus con coyunturas sociopolíticas enraizadas no solo en la historia reciente de nuestro país, sino también en la biografía de José Donoso, hacen necesario considerar la solidaridad entre los contextos referenciales, los conceptos que ellos aportan y el espacio literario. Esto motivó, en parte, una lectura hasta cierto punto

desjerarquizada de las obras del corpus. *El jardín de al lado*, *La desesperanza* y los trabajos referenciales, sin dejar a un lado la biografía del autor, constituyen en conjunto aquello que Donoso, en voz de su personaje Julio Méndez, expresa tan claramente: un tapiz de verdes entrelazados de historias.

## Referencias

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014. Impreso.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989. 14-57. Impreso.
- Besse, Jean-Marc. “Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”. *Paisaje y pensamiento*. Dir. Javier Maderuelo. Madrid: Abada, 2006. 145-171. Impreso.
- Carapinha, Aurora. “Los tiempos del paisaje”. *Paisaje e historia*. Dir. Javier Maderuelo. Madrid: Abada Editores, 2009. 111-128. Impreso.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones. 1972-1990*. Valencia: Pre-textos, 1995. Impreso.
- Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Alfaguara, 1998. Impreso.
- . *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996. Impreso.
- . *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: RIL, 2009. Impreso.
- . *El jardín de al lado*. Santiago: Alfaguara, 1998. Impreso.
- . *La desesperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Impreso.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009. Impreso.
- Ferrada Aguilar, Andrés. “Articulación de una poética para la ciudad enmudecida en las crónicas de José Donoso”. *Revista Chilena de Literatura* 87 (2014): 115-138. Impreso.
- . “Configuración crítica de la novela hispanoamericana contemporánea en los ensayos de José Donoso”. *Nueva Revista del Pacífico* 62 (2015): 45-75. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989. Impreso.
- Giard, Luce. “Historia de una investigación”. *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México, DF: Universidad Iberoamericana, 2007. 13-35. Impreso.

- Guillén, Claudio. "El sol de los desterrados: literatura y exilio". *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998. 29-97. Impreso.
- Jackson, John Brinckerhoff. "Jardines para descifrar y jardines para admirar". *La necesidad de ruinas y otros ensayos*. Santiago: Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura PUC, 2012. 51-67. Impreso.
- Luengo, Ana. "Historias de jardines: tatuajes de un patrimonio vivo". *Paisaje e historia*. Dir. Javier Maderuelo. Madrid: Abada Editores, 2009. 129-151. Impreso.
- Mongin, Olivier. *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Morales, Leonidas. *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago: Cuarto Propio, 2008. Impreso.
- . "Diario de José Donoso: de la pose y del doble". *Revista Chilena de Literatura* 87 (2014): 235-253. Impreso.
- . *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004. Impreso.
- Morgan, Nick. "Política e identidad cultural en *La desesperanza* de José Donoso". *Revista de Estudios Sociales* (2002): 90-99. Impreso.
- Portales, Diego. *Epistolario de Don Diego Portales. Tomo II: 1832-1834*. Ed. Ernesto de la Cruz y Guillermo Feliú Cruz. Santiago: Dirección General de Impresiones, 1937. Impreso.
- Roger, Alan. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- Rojo, Grínor. "Donoso conversa con Donoso sobre la posibilidad de escribir 'la gran novela del Golpe': *El jardín de al lado*". *Revista Chilena de Literatura* 83 (2013): 113-135. Impreso.
- Salazar, Gabriel. *Diego Portales*. Santiago: Editorial USACH, 2010. Impreso.
- Santiago, Silviano. "El entrelugar en el discurso latinoamericano". *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 2000. Impreso.
- Schoennenbeck, Sebastián. "Sobre casas, ventanas y miradas: una cita con José Donoso y Henry James". *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*. Santiago: Orjikh, 2015. 49-64. Impreso.
- Wacquez, Mauricio. "Etapas en la obra de José Donoso". *Hallazgos y desarraigos. Ensayos escogidos*. Ed. Paz Balmaceda. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004. 133-145. Impreso.

Recibido: 10 de junio 2016

Aceptado: 2 de noviembre 2016