

¿REPRESENTACIÓN O ESPEJO?: LOS ESPACIOS ENSALZADOS EN *EL JARDÍN DE AL LADO* DE JOSÉ DONOSO

Fernando Ainsa

En *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso, los signos connotativos del motivo del jardín están dados desde el propio título de la novela. El *topos* del jardín de vasta significación simbólico-literaria (espacio protegido, Jardín del Edén o de las Delicias, refugio místico y amoroso, artificialidad de la naturaleza restaurada), se anuncia en un título que introduce, al mismo tiempo, la neutralización de cualquier posible ensalzamiento personal del espacio evocado, lo que podrá ser un paraíso propio, el espacio feliz del Jardín del Edén por excelencia.

En efecto, el jardín de la novela de Donoso no está *aquí*, sino «al lado». El espacio ideal no es propio, sino ajeno, pertenece a *otros* y su acceso, por lo tanto, está limitado, cuando no vedado. Pero a diferencia de los «jardines prohibidos» de la tradición literaria y religiosa, cuyo secreto e inaccesibilidad garantizan rejas o muros, cuando no ángeles guardianes de espada flamígera, el jardín de Donoso puede ser observado desde el «mirador» que ofrece un apartamento vecino, cuyas ventanas se abren sobre la privacidad ajena.

El jardín puede ser *penetrado* por la mirada y en su impecable perímetro la imaginación puede explayarse libremente. Con indisimulada ironía, el pintor Pancho Salvatierra - propietario del piso que presta durante los meses del verano de 1980 al escritor Julio Méndez, protagonista de *El jardín de al lado* - resalta esta cualidad de privilegiado voyerista que ofrecen sus ventanas :

Este departamento me cuesta una hueva y la mitad de la otra, pero lo vale, aunque no sea más que por el placer esnobísimo de ver a mi vecino, el duque de Andía, sudando la gota gorda para mantener bien cortado el césped en que recreo mi vista. ¿No me vas a decir que no es el colmo de lo elegante tener como jardinero a un Grande

de España? <sup>1</sup>.

La cercanía del jardín, pero al mismo tiempo su ligero des-centramiento -estar «al lado» en relación con una posición central que podría ser de plena propiedad y placentero usufructo- le confieren el carácter de espacio deseado, «anhelado» <sup>2</sup>, objeto de tentación y envidia. Pese a no estar situado en un tiempo perdido o en un espacio lejano, como proponen los míticos jardines del imaginario colectivo universal, el jardín de al lado tiene los «halos connotativos» del espacio disociado de la utopía. La cercanía, estar *ahí*, al alcance de la mirada indiscreta, mediatiza, pero no deroga los referentes simbólicos de la figura del jardín. Y ello, fundamentalmente, porque la mirada que lo observa no es «indiferente»: está marcada por la condición de *extranjero* exilado de Julio Méndez.

Una mirada que no puede ser indiferente

Como narrador ficticio representado de la obra, Julio Méndez «tiñe» de subjetividad todo cuanto mira, lejos de la omnisciencia o de la presunta objetividad del observador testimonial. Y en esta subjetivización del punto de vista, el espacio del jardín de al lado adquiere una significación que lo resalta y proyecta en una doble y provocativa dimensión de efectos contradictorios. Así, podemos hablar de:

a) *El jardín-cuadro*. El jardín vecino es un cuadro (¿pintura *trompe l'oeil* como sugiere el propio Donoso?) <sup>3</sup> cuya «tela» literalmente se atraviesa para ingresar a un espacio de representación y figuración. Julio se evade de la opresiva realidad personal que lo embarga y proyecta libremente su imaginación en los cuerpos de las ninfas y efebos que habitan la casa vecina, saltando al espacio de pura ficción que le procura el escapismo alienado de contemplar el

---

1 *El jardín de al lado* (Barcelona, Seix-Barral, 1981)p.17. Todas las citas de la novela de este trabajo corresponden a esta edición y se indican por su número de página.

2 En su obra fundamental *El principio esperanza*, Ernst Bloch habla del tiempo y del espacio del anhelo, como caracteres fundantes de lo utópico, tiempo que se contrapone al aquí y al ahora. El espacio disociado que es inherente a la utopía es siempre "anhelado", esperado, buscado y es, por lo tanto, lejano.

3 El *trompe l'oeil* es una suerte de espejo" -ha explicado Donoso en una entrevista sobre *El jardín de al lado* (*Quimera*, Nº12, Barcelona, 1981; p. 19). "Hay un momento en que juego un poco con la idea de *trompe l'oeil* en esta novela.

jardín del vecino enmarcado en la ventana. Este *jardín-cuadro* se le ofrece como una pintura figurativa de carácter decorativo, ribeteada de notas ligeramente fantásticas, cuando no fantásticas.

b) *El jardín-espejo*. Invirtiendo las imágenes del jardín ajeno en el negativo del propio, situado en Chile y amenazado de venta o expropiación a la muerte de su madre, el jardín de «al lado» se convierte en el espejo que permite vivenciar en sus reflejos las raíces rotas. Julio revisita la casa familiar de su infancia desde su exilio madrileño. En la imposibilidad de viajar en el espacio, lo hace en el tiempo, superponiendo y telescopando imágenes del pasado en el presente. Al mirarse a sí mismo en el jardín vecino, Julio no hace sino descubrir la nostalgia del exilio y la necesidad de volver a Chile para asumir el «territorio propio» de su historia.

Si a través del primer movimiento Julio Méndez potencia la fantasía y agrava su desarraigo, a través del segundo cobra cabal conciencia de su crítica situación personal, para intentar asumirse finalmente en lo que *es* y no en lo que hubiera querido ser. Este doble estímulo, contradictorio en apariencia, *disocia* no sólo el espacio del jardín, sino la propia conciencia del protagonista, desgarrada por su condición de exilado.

El espacio disociado del exilio

Al deterioro del orden social chileno de la mayoría de sus obras, José Donoso añade en *El jardín de al lado* la disociación del espacio que conlleva el exilio. La distancia que separa España -donde transcurre el acontecer- del lugar de la memoria -Chile- propicia la mitificación de los orígenes, al mismo tiempo que condiciona, hasta su distorsión, los comportamientos de Julio Méndez en Sitges y Madrid.

En efecto, la disociación y la confrontación de los espacios en que opera la novela se da, fundamentalmente, a partir de la perspectiva del exilio y la fractura en el tiempo que propicia. La condición del exilio signa el carácter antinómico de los espacios disociados y evidencia la dualidad existente en el frustrado escritor Julio Méndez. El forzado desajuste a que conduce el vivir voluntario o involuntario fuera de fronteras, colorea la perspectiva en que se enmarcan los sucesivos escenarios de la novela. Portador del fracaso de un exilio mal asumido, su visión tiñe y empapa todo lo que sucede en *El jardín de al lado*.

El punto de vista del exilio configura incluso la relación de Julio con el apartamento que le presta Pancho Salvatierra para que escriba su novela y



desde donde descubre el paisaje del jardín vecino. El piso es objetivamente lujoso y confortable y se abre en forma agradable sobre un hermoso jardín vecino cuya vista descansa y entretiene.

- "No está mal mi casa para pasarse tres meses escribiendo» (p.17), lo tienta Salvatierra, al ofrecérselo en la conversación inicial de la novela. «La verdad es que no estaba mal el piso de Pancho Salvatierra en el centro mismo de Madrid», concede por su parte Julio, recordando «el pequeño invernadero, ínsula de especies tremolantes» de ese «hogar prestado» que proporciona, además, «el placer esnobísimo» de ver al vecino, el duque de Andía. Este *confort* es tanto más evidente si se lo compara con el «lóbrego hogar» minúsculo donde viven Julio y Gloria «en el ambiente deteriorado de Sitges», cuya puerta parece «la tapa de un ataúd» (p.24) y cuyo pasillo es «mezquino».

La simple contraposición de los dos hogares españoles -el «lóbrego» de Sitges y el «lujoso» de Madrid- debería bastar para que el segundo pareciera el espacio ensalzado donde «no está mal pasarse tres meses escribiendo». Sin embargo, la conflictiva dualidad en que se refleja la condición de exiliado de Julio Méndez convierte este piso que debería ser ideal, en el atormentado escenario desde el cual se intentan recuperar otros espacios lejanos, cuando no definitivamente perdidos.

Gracias a esa cercanía relativa y a la posibilidad de «espíar» su territorio, el jardín de al lado irradia su influencia sobre el propio apartamento que ocupa su observador para desarticularlo en forma dramática. De ahí el deterioro progresivo, el abandono a que se libran Gloria y Julio, dejándose invadir por la suciedad, descuidando las propias plantas del jardín interior del piso, convirtiéndolo en una «inmundicia de gitanos», abandonándose poco a poco a la inercia de cometer «los delitos insignificantes de los seres que ya no tienen proyecto» (p.163).

La comodidad del lugar ajeno agudiza la nostalgia del propio, al punto de idealizarlo «ensuciando» el prestado. El espacio disociado de la conciencia opera sobre el espacio real, antagonizándolo en términos subjetivos incomprensibles desde un punto de vista estrictamente objetivo. El espacio se deteriora realmente, como una forma desesperada de seguirse probando a sí mismo que el hogar familiar lejano -la casa de la calle Roma en Santiago de Chile- no puede sustituirse por un estrecho apartamento en Sitges o uno «prestado» en Madrid, por muy lujoso que sea este último.

En esta perspectiva, vale la pena analizar en detalle la doble función

del *topos* del jardín como *círculo espacial de operatividad* -cuadro o espejo- en la novela de Donoso.

## I. EL JARDÍN-CUADRO : REPRESENTACIÓN Y FIGURACIÓN

El *topos*, el *locus* del jardín se identifica tradicionalmente con un espacio de preservación, cuando no de protección frente al mundo exterior, ámbito donde la naturaleza aparece sometida, seleccionada, ordenada y cercada. Como imagen y representación del mundo, el jardín es conciencia frente al caos, (simbolizado en el inconsciente por el bosque o la selva), ensalzamiento del reino vegetal «domesticado» en desmedro del «salvaje», escenario que «securiza» por lo conocido. Pero el jardín es también una creación del hombre, operando exclusivamente a su medida, aunque utilice elementos «naturales» que nacen, viven y mueren según las leyes de la naturaleza.

Ambito de connotaciones simbólicas de signo eminentemente femenino, el jardín reproduce en la tierra una forma del Paraíso (reminiscencia del Paraíso perdido del *Génesis*), procurando «rincones» de apaciguamiento y reposo espiritual (representación de Arcadia) que se contraponen al vértigo del espacio que esté fuera de su cerco. El jardín cerrado e «invisible» desde el exterior -cuyos paradigmas pueden ser también los jardines de conventos y monasterios donde se preserva, cuando no se protege, un clima espiritual- aparece significado en todas las civilizaciones, desde Mesopotamia y el antiguo Egipto hasta nuestros días.

El motivo del jardín como resumen del mundo

Los jardines representan y resumen el mundo, restauran la naturaleza en su estado original. Este simbolismo cósmico de raíz religiosa y filosófica que la tradición japonesa y china multiplica en los jardines de «la longevidad», los paseos de las Musas, los espacios donde "se puede dar el grito" o simplemente vagar de un modo *nonchalant*, está codificado y reproduce la creación entera como una auténtica matriz, cuyos elementos primordiales se aprisionan en su espacio : la piedra y el agua, los pájaros y las plantas. El simbolismo se codifica tan cuidadosamente que -por ejemplo- todo jardín japonés debe representar un lago, una isla, una cascada y una playa.

El motivo del jardín aparece también reflejado en la poesía y la pintura de la cultura persa, espacios frescos, refugios umbríos propicios para la música y, sobre todo, para el amor. Los juegos amorosos tienen por escenario jar-



dines secretos y cerrados, cuyo difícil acceso -la simbólica "puerta estrecha" de connotaciones iniciáticas- acrecienta la expectativa de placer y delicia.

En esos jardines, el agua de las fuentes completa y ayuda a ordenar un espacio siempre sosegado, con una simbología no menor a la de los propios jardines : fuente de la juventud, estanques como espejos del cuerpo y del alma, niveles de caída y ascenso donde cascadas y chorros otorgan la sonora dinámica de un elemento primordial -el agua- cuya poética también es evidente. Entre ellas las fuentes de cuatro bocas, representando los cuatro ríos primordiales del paraíso terrestre, cuna de la humanidad, del Edén y el Jardín de las Delicias.

El índice de símbolos del jardín se prolonga, oscilando entre la estudiada «espontaneidad» de la naturaleza del jardín inglés y la vocación geométrica del jardín francés, entre el sinuoso arabesco del manierismo y el espacio íntimo de valles y senderos artificiales, entre el cierre (verjas y muros) y la apertura de los jardines que se prolongan con naturalidad en el paisaje, entre la proyección utópica (al modo de la isla-jardín de la *Nouvelle Heloise* de J. J. Rousseau) y el pintoresquismo elaborado de los «retiros salvajes» de los poetas románticos

Como tentativa de organizar el espacio y rehacer el mundo, el arte de los jardines es arte de esquivar disimulación y de representación. Su creación ha atraído, por lo tanto, a pintores y escritores. El jardín es motivo recurrente en la narrativa que lo condensa y alegoriza -basta pensar en la novela *El jardín de los Finzi Contini* de Giorgio Bassani- pero también es el escenario en que gusta vivir un pintor como Fragonard (el jardín de la Villa d'Este en Tivoli, Roma) o el que cuidadosamente construye Monet en Giverny para extraer de su artificiosa «creación» el tema de sus cuadros más famosos : las inmensas telas de las Nymphes.

José Donoso no escapa a la tentación de estos espacios significados y desde sus primeras obras rodea y protege el orden de sus caserones familiares con jardines frondosos que amortiguan los ruidos y la amenaza exterior. La casa de Elisa Grey de Abalos en *Coronación* era :

Un chalet adornado con balcones, perillas y escalinatas, en medio de un vasto jardín húmedo con dos palmeras, una a cada lado de la entrada (p.13).

Los jardines son también el refugio de los "juegos legítimos"<sup>4</sup> entre los primos de *Este domingo* y el espacio destruido que ocupa el edificio de apartamentos no terminado adonde van a refugiarse los vagabundos de *Los habitantes de una ruina inconclusa*.

"¡Qué raro que dejen a una niñita tan chica sola en un jardín tan grande!», es la primera frase del cuento *Ana María*, reflexión del viejo obrero que descubre a la niña de tres años jugando en un desordenado jardín, lejos de la casa donde reina la desidia y el abandono de sus padres. A ese jardín vuelve todos los días, atraído por esa niña que juega en forma inocente en la oscura maraña de matas y arbustos. De ahí se la llevará de la mano al final de un relato sutil, donde se repite otra de las constantes de la obra de Donoso: la transgresión del orden de los dueños de caserones y jardines por los niños aliados secretamente con los representantes de la clase popular, servidores y criadas en tensa rebeldía no siempre claramente concientizada.

Al mismo tiempo, el *topos* del jardín sirve para enmarcar y rodear las casas señoriales donde se refugian los representantes del orden cuyo deterioro novela Donoso en la «saga» de toda su obra, de *Veraneo* a *La desesperanza*. La casa rodeada de jardines tiene fuertes poderes integradores, cuya significación otorga ilusiones de estabilidad y unidad. En este sentido, la casa concentra una serie de imágenes dispersas y formaliza un aspecto esencial de la *geografía psicológica* de los personajes de la obra de Donoso. A su alrededor y a partir del centro que procura la vida familiar, se organizan las partes individuales -los *yo* de cada integrante- espacio sagrado que estructura la jerarquía de la familia -abuelos, padres y nietos- y la del servicio doméstico -cocineras, criadas y jardineros. Al afuera minado por riesgos y peligros, caos inseguro, se contraponen la seguridad interior de las casas del orden caduco protegidas por jardines.

Sin embargo, el espacio cerrado de la casa, en la medida en que es representativo de un orden anacrónico, está dissociado del espacio exterior. Sobre esas casas tan suntuosas como ruinosas, representativas de un orden finisecular o

---

4 Uno de los capítulos de *Este domingo* se llama justamente "los juegos legítimos". La idea del juego es fundamental en la obra de Donoso, en tanto que "esencia irreal y regulada que suspende las consecuencias serias de la vida práctica, mientras mantiene la coherencia dentro de un orden inmanente" (Cedomil Goic).

de comienzos de siglo, cuyos límites, jardines y muros «muerde» literalmente el crecimiento urbano y donde se urden las complicidades de niños y sirvientes, bajo la inútil vigilancia de madres y abuelas, pesa el deterioro y el anacronismo, cuando no la simple amenaza de expropiación y demolición. Cambia la fisonomía de los barrios donde están enclavadas, el contorno tiende a rodearlas, cuando no a afixiarlas o a asaltarlas -como alegóricamente se narra en "*Los habitantes de una ruina inconclusa*" y se anuncia en el final de *Este domingo* - fraccionando sus grandes jardines, robando sus objetos, valorizando simplemente la tierra en términos de especulación urbana.

Las notas por las que se agudizan los contrastes y diferencias entre el espacio interior del orden familiar de estos caserones y la realidad del mundo exterior, constituyen el tema central de la narrativa de Donoso. *El jardín de al lado* no es una excepción a esta constante, sino que la corrobora patéticamente en la perspectiva del exilio desde la cual está escrita.

#### El privilegio y el sortilegio del voyeur

Espacio cerrado e ideal, el jardín de «al lado» es «el oasis de lujo y de calma en pleno corazón de la capital» - de que ha hablado Claude Fell<sup>5</sup> -pero al mismo tiempo es un reducto inaccesible, separado por el «cerco de fuego» de una clase social que no es la de Julio Méndez.

Desde la ventana de la casa que le ha prestado el triunfante pintor Pancho Salvatierra, en el verano madrileño de calles desiertas, Julio Méndez, no sólo contempla el jardín, sino que «espía» la vida de los habitantes de la lujosa mansión del duque de Andía : niños atildados, mujeres dotadas apenas de una "dulce insinuación de pechos y caderas" (p.104), criadas de uniforme, jardineros.

Espiando ese escenario descubre en forma paulatina a sus habitantes, cuyas voces no puede oír y cuyos lánguidos movimientos parecen brotados del espacio embrujado de la película *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, con la misma vacuidad de los personajes de *La aventura* de Antonioni y con la esfuminada cursilería de las adolescentes fotografiadas por David Hamilton. Su furtiva contemplación lo transportan a un universo imaginario, esa «fiesta, el banquete» al que no ha sido invitado.

---

5 "Une meditation sur l'exil" por Claude Fell, *Le monde des livres* (París, 1983).



Poco a poco su atención -la que debería prestar a la novela sobre el golpe de estado en Chile que pretende escribir- se orienta hacia el jardín y los movimientos de sus habitantes alrededor de una piscina de aguas azuladas, remedo del simbólico estanque de los jardines clásicos, pero no menos mitificado en la tradición contemporánea (por ejemplo, en la temática de las piscinas en la pintura de David Hockney). Atraído por las ondas irisadas de esa piscina, cuya iluminación nocturna le da un tono irreal, Julio se sumerge en el «sortilegio» del jardín prohibido:

Sortilegio es una palabra desprestigiada, ya lo sé, pero debo usarla: de golpe, el sortilegio radiante del exterior avasalla y suplanta mi pobre realidad. Por entre el encaje de unas hojas negras del primer plano, veo la piscina iluminada por dentro: un aguamarina, y focos disimulados entre los arbustos alumbran la fachada del palacete, la altura completa del ciprés plano, como de escenografía... (p. 103)

Condenado al papel de *voyeur*, Julio no participa de los juegos eróticos y ensoñados que cree adivinar desde su observación a distancia, «paraíso» que lo tienta como contraste a la crisis personal que lo carcome: crisis de creación, por no encontrar el «tono» justo de su obra, crisis de pareja al enfrentar el desgaste de la relación con su esposa Gloria, crisis familiar por la pérdida de su hijo «Pato» que ha asumido su propio destino independiente, crisis de destino al plantearse el exilio en la perspectiva de un creciente desarraigo e indiferencia por todo lo que pasa.

El jardín de al lado pasa a ocupar el espacio vacío de su vida creativa. Allí se va articulando día a día «una coherencia distinta», (p. 114), donde proyecta un imposible amor con la «condesita» que se pasea envuelta en una túnica que parece salida de un cuadro de Klimt. A partir de la intimidad develada desde su observatorio -cuerpos desnudos, abrazos furtivos, llantos de niños- Julio Méndez especula sobre roles y conversaciones imaginarias, al punto de plantearse en un momento determinado si ésta no debería ser la novela que tendría que escribir: la del destino de esas gentes, en lugar de las casi quinientas páginas de la novela-documento sobre el golpe de estado de Chile que pretende convertir en un *best-seller*.

Julio decide trasponer el marco de ese *jardín-cuadro* irrumpiendo en su recinto protegido, tal como lo ha ido representando en su imaginación a partir del paisaje que le ofrece la ventana. Lo hace como el viejo pintor chino -recor-

dado por Ernst Bloch en *Huellas*- que enseña su último cuadro a un grupo de amigos: un paisaje con un sendero que serpentea entre los árboles y que termina ante la pequeña puerta roja de un palacio. Antes de que los amigos puedan reaccionar, el pintor se introduce en su propio cuadro y se va corriendo y sonriente por el sendero hacia la puerta que abre y por la que desaparece para siempre. "De este modo un poeta se insertó a sí mismo en su obra» -concluye una anotación del relato de Bloch- «Detrás del muro de los caracteres eternos» de la escritura, detrás de la puerta de su propia creación. Esta historia -ya se sabe- pretende lo imposible, ya que «nos quedamos siempre fuera de lo que creamos», porque «el pintor no entra en el cuadro, ni el poeta en el libro, en la tierra utópica más allá del país de las letras»<sup>6</sup>.

El arte está siempre situado en el terreno de la "apariencia", donde el tema del cuadro es la fisura, la frontera, el pasaje a través del cual se escabullen tantos artistas, ese franquear los límites, esa transgresión que implica el pasaje, verdadera fauce que devora una realidad para abrir paso al abismo de otra de la que no se sabe de su principio o de su fin, atracción irremediable de lo *otro* que subyuga a todo creador de un mundo que decide un día habitarlo.

No otra cosa intenta Julio Méndez, lo que Julio Cortázar llamó en la introducción que consagró a *La tarde del dinosaurio* de Cristina Peri Rossi: «una invitación a franquear la entrada de una casa», una invitación a franquear la entrada para que «el lector protagonista descubra por su cuenta otras puertas que no han sido fabricadas en las carpinterías de la ciudad diurna». Son las «casas interiores» -nos dice Cortázar- en que cada relato propone «un avance por habitaciones, galerías, patios y escaleras que absorben al lector y lo separan de su mundo previo»<sup>7</sup> porque finalmente, como se dice Julio Méndez, «todo es posible en un jardín solitario al que uno no tiene acceso» (p.158).

## II. EL JARDÍN-ESPEJO : ESPACIO ABOLIDO Y MEMORIA

*El jardín de al lado* es novela de y sobre el exilio, pero sobre todo de nostalgia «transterrada» de un mundo dejado atrás en el tiempo y en el espacio. A través de este «cordón umbilical» -el jardín lejano pero *propio* contrapuesto al

6 Ernst Bloch, *Traces*, (París, Gallimard, 1968); p.168.

7 "Invitación a entrar en una casa" por Julio Cortázar, introducción a *La tarde del dinosaurio* de Cristina Peri Rossi, (Barcelona, Plaza y Janés, 1984); p.15.



jardín de al lado *ajeno*- Donoso integra su novela en el ciclo de sus principales obras, donde siempre ha primado la atmósfera y la temática chilena.

Porque más que propiciar el ingreso a *otra* realidad -como sugiere la lectura del jardín como cuadro y representación figurativa- el jardín de al lado invita a un retorno al jardín y al hogar familiar del lejano Chile, donde la ventana es en realidad un espejo donde se refleja simultáneamente *este* jardín y el *otro*. A través del ventanal que se abre sobre el jardín vecino. Julio no hace sino atravesar el espejo de la memoria en el tiempo y el de un espacio que no es más que el reflejo invertido del mundo de las antípodas.

### Las imágenes superpuestas

Cuando la fantasía parece explayarse libremente en la invención novelesca en la que se aventura Julio Méndez contemplando a la «condesita», las imágenes del remoto jardín de Chile se tornan imperiosas y anulan el impulso de escribir una novela diferente a la proyectada sobre el golpe de estado. En la alienación en segundo grado en que pretendía sumergirse, como una forma de sublimado escapismo, Julio se asoma en realidad -y sin quererlo- al mundo de sus orígenes. El espacio se disocia entre el aquí y el allí, el ahora y el entonces.

Esta superposición de imágenes del pasado chileno sobre el presente madrileño se produce la primera vez que Julio mira el jardín, apenas llegado al piso de Salvatierra.

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 (p.65)

En esa primera mirada, Julio revive el paraíso perdido del jardín de la casa de su infancia -la casa materna de la calle Roma en Santiago- amenazada de venta y destrucción. Apenas descubre el jardín del duque de Andía poblado de olmos, castaños, tilos y un zorzal, Julio recuerda el jardín de su casa de Chile donde crecen paltos, araucarias, naranjos y magnolios, rodeando en silencio la casa donde su madre agoniza. Sin embargo, aunque diferentes, los jardines tienen sombras idénticas:

Florechillas inidentificables brotan a la sombra de las ramas (...),

parecidas 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 aquella, que rodea de silencio esta casa en que en este mismo momento mi madre agoniza. (p.65)

Las mismas sombras de *este* jardín «rondan estremecidas la casa en el hemisferio inverso» (p.113), anunciando de un modo lapidario «Mi madre agónica en *otro* jardín» (p.150; el subrayado es nuestro). Tiempo y espacio se confunden *esta* casa es la de Chile, la primavera es la de *allí* en España” aunque Julio y Gloria están mirando *este* jardín de Madrid y *allí* en Chile sea otoño

Expulsado del paraíso original, jardín de las delicias por excelencia, desterrado y exiliado Julio Méndez padece el vértigo del «jardín de al lado» en la medida en que sucumbe a la nostalgia del propio abandonado en el país de origen y amenazado de venta cuando su madre fallezca. El jardín ajeno se transforma en catalizador de la búsqueda desorientada de las propias raíces: un lugar mítico sobre el cual se superpone la imagen de la lejana casa materna

#### Los símbolos emblemáticos del Hogar

El jardín propio es en realidad el símbolo emblemático del país como la casa lo es del Hogar: la Patria- espacio fracturado que el exilio transforma en el jardín de «al lado»: la casa prestada, la inevitable trashumancia a la que un hombre nostálgico de sus raíces debe hacer frente. Nostalgia, necesidad de raíces, recuerdos, cristalizan en la figura de su madre, cuya agonía y muerte Méndez vive en «vivo y en directo», al hablar por teléfono con su hermano Sebastián durante las madrugadas insomnes de ese verano en Madrid.

Los espacios *disociados* -Chile (la patria) y España (el exilio)- se confunden al abolirse la distancia que permite la simultaneidad de una conversación por teléfono de «larga distancia»

Y con los ojos enormemente abiertos fijos en el jardín fosforescente, marco el número de la casa de mi madre en Santiago: allí son las diez de la noche (p.163).

Mientras mira como hipnotizado el espacio vecino del «sortilegio», Julio se entera de que: «Mi madre acaba de morir, me dice Sebastián» (p.163). Y en ese momento, tan dramática como absurdamente, siente que la casa lejana de



su infancia «le importa». Se trata de que no la vendan, aunque no sepa qué hacer con ella.

Lo lógico sería vender la casa para pagar las deudas, porque el lugar en que se levanta -y que antes era casi campo y ahora queda en el corazón mismo del barrio comercial más caro de Santiago- está rodeada de altos edificios, «un islote verde en medio del cemento : una propiedad muy buena» (p.172). Es lógico venderla, le sugiere su hermano pero Julio no soporta imaginar el «sacrilegio» de que corten (los árboles), los naranjos, el magnolio, el damasco, para construir un edificio que ocupará «el terreno de nuestra historia» (p.171).

Por eso, le ruega a Sebastián que «aguarde hasta que regrese para decidir». ¿Volver? No lo sabe, aunque siente que podría hacerlo para «habitar el auténtico jardín de al lado» (p.165). De momento se trata de que no se venda la casa :

Yo grito que no, no, no, no, por ningún motivo, está loco al ofrecer en venta la casa de mis padres dejándome en la intemperie. ¿No es él quien no cesa de repetirme que vuelva, que las cosas no son como antes, que no voy a tener problemas?

Desde lejos -con la línea telefónica como único «cordón umbilical» vinculando los dos espacios: el aquí y el allí- Julio se aferra a esa casa lejana, mientras contempla el jardín vecino porque:

¿Adónde, si se vende la casa, quiere que vuelva? 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 (p.169).

Estar aferrado a la casa, no es locura ni sentimentalismo pequeño burgués: «es arraigo, historia, leyenda, metáfora, territorio propio, término en que habita el corazón» (p.171), porque: «¿Adónde aterrizaría a mi regreso, cuando caiga Pinochet?», se pregunta angustiado, sin poder dar la respuesta, como no podrá darla años después el protagonista de *La desesperanza* (1986), aún después de haber decidido quedarse en Chile.

Contra toda lógica, Julio Méndez pretende detener el futuro que se le impone: asumir cabalmente su destino de orfandad, huérfano de madre, pero también huérfano de casa y de país, aterida soledad del hombre contemporáneo

que se descubre inmaduro, sin techo propio y sin la red sutil de dependencias y compromisos de quién vive inserto en una comunidad. Un futuro amenazante que le permite exclamar a la muerte de su madre: "Ahora no soy hijo de nadie: ahora yo soy tronco, yo soy raíz" (p.165), un modo de ingresar, a pesar suyo, en la tardía madurez que ha esquivado hasta ese momento.

Es de preguntarse entonces si la visión de *El jardín de al lado* -tanto en el sortilegio de la imagen de figuración y representación que ha procurado, como en la de espejo donde se ha reflejado el jardín materno de las antipatías- no ha sido en realidad el espacio donde se ha cumplido un rito de iniciación, el sacrificio obligado por el que un huérfano de familia, patria y destino, se asume individualmente, más allá de todo proyecto colectivo. En resumen, una parábola del exilio, donde la Historia con mayúscula se conjuga en definitiva en los términos de la aterida soledad de un hombre frente a sí mismo.

*UNESCO, Paris*

*Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*