

10-25726  
L-358



PTIN LIT  
Donetw



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

EL DISCURSO DE AL LADO: LAS VERDADERAS MOTIVACIONES DEL DISCURSO DE MARGINACIÓN Y FRACASO DEL PERSONAJE JULIO MÉNDEZ EN LA NOVELA EL JARDÍN DE AL LADO DE JOSÉ DONOSO

Tesis para obtener el título de Licenciado en Literatura Hispánica que presenta el Bachiller:

BRUNO FERNANDO NASSI PERIC

ASESOR: DR. ALONSO CUETO CABALLERO

SAN MIGUEL, 28 DE JUNIO DE 2011

## Índice

1. Introducción.....	pg. 1
2. El caso del narrador y la simbología del jardín en <u>El jardín de al lado</u> .....	pág. 7
2.1. El narrador.....	pág. 7
2.2. El jardín.....	pág. 23
3. Julio Méndez y su confrontación con Núria Monclús y lo que ella representa.....	pág. 34
4. Julio Méndez y su oposición al Boom de la literatura hispanoamericana y lo que este representa.....	pág. 56
5. El fracaso literario de Julio Méndez versus el éxito de Marcelo Chiriboga.....	pág. 76
6. Conclusiones.....	pág. 90
6.1. La ambigüedad en el discurso de Julio Méndez.....	pág. 91
6.2. La ironía en <u>El jardín de al lado</u> .....	pág. 95
6.3. El discurso de Julio Méndez como un arte poética.....	pág. 103
6.4. Reflexión final.....	pág. 110
7. Bibliografía.....	pág. 112

## 1. Introducción

El jardín de al lado es una novela que gira en torno a la problemática de un escritor que se siente desplazado por el nuevo mercado literario latinoamericano que trajo consigo el famoso Boom de la literatura latinoamericana en los años sesenta. Este personaje, Julio Méndez, erige un discurso caustico<sup>1</sup> contra el Boom y sus representantes tanto en el ámbito de la creación literaria como de la difusión.

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Lemogodeuc afirma lo siguiente en su artículo “Las máscaras y las marcas de la autobiografía. La cuestión del narrador en: El jardín de al lado de José Donoso”: “La mirada que organiza el discurso es la de un ‘yo’ conflictivo, y este narrador protagonista-testigo tiende a dar cuenta de una totalidad reorganizada por su lucidez, por lo menos en cuanto al fenómeno literario o a sus circunstancias personales” (383). Yo diría que se trata de una lucidez parcial, si cabe el término. Parcial porque Julio Méndez explica en detalle cómo funciona el nuevo mercado literario latinoamericano y cuál es la situación de los escritores ante él, pero lo hace desde una óptica que está cargada por el odio que genera el haber sido rechazado. De modo que su lucidez reside en que es capaz de describir el panorama, no obstante se nubla cuando tiene que hacer un análisis del mismo.

Él, que no fue incluido dentro este fenómeno, se sitúa al margen y se tilda de fracasado<sup>2</sup>. En otras palabras, configura todo un discurso donde priman la marginación y el fracaso.

Es justamente este discurso el que me interesa analizar en esta tesis. No obstante, no se trata simplemente de hacer una descripción del discurso; quedarse en el nivel superficial en un texto de José Donoso, sería, además, pecar de ingenuidad<sup>3</sup>. Lo que me interesa es escudriñar el discurso, averiguar cuáles son las verdaderas motivaciones del personaje, es decir, qué hay detrás de su discurso de marginación y fracaso, por qué decide erigirlo y qué consecuencias tiene en su carrera de escritor.

---

<sup>2</sup> En su tesis titulada “Las crisis de identidad de los personajes en las obras de José Donoso”, Debra Burke afirma lo siguiente:

El peor fracaso para Julio es su fracaso profesional. Su novela ha sido rechazada por ‘la mafia’ literaria de Barcelona que Julio ve como al servicio de autores superficiales con sus ‘best sellers’ o ‘la literatura de consumo’. Quiere escribir sobre política y sobre las injusticias de su país de manera histórica, pero no es historiador. Quiere usar un lenguaje de los privilegiados de Chile para preservar el discurso. Le dicen que su lenguaje no está a la moda y hay que adoptar un lenguaje más al corriente. Julio está a la merced de un público de lectores, de buenos lectores que necesita para el éxito, y de los editores. No está acostumbrado a competir con los medios de masas. Ha perdido el placer por la escritura. El pasado le pesa tanto que no puede ver el presente ni el futuro (49).

En efecto, el fracaso literario es para Julio Méndez la peor desgracia que pudo haberle ocurrido, ya que supone no solo un fracaso en un ámbito de su vida, sino que también irradia a los demás. Su matrimonio, su rol paterno se ven contaminados por su fracaso profesional y lo vuelven, además, un esposo y padre fracasado. Para Méndez, fracasar literariamente es fracasar en el rol que tiene de brindarle a su familia un reconocimiento y una posición socioeconómica cómoda.

<sup>3</sup> Sharon Magnarelli tiene razón cuando afirma en su libro Understanding José Donoso que los textos de este escritor chileno no deben leerse de un modo superficial, sino que hay que procurarles varias lecturas: “The Donoso’s prose can never be read simplistically on one level alone. On the contrary, it demands multiple readings and interpretations. . . he employs metaphors and other literary tropes and figures in order to embody multifarious meanings and thereby highlight the plurality of that world” (4). Yo diría que la narrativa donosiana es poliédrica, en el sentido de que hay que verla desde varias perspectivas para poder comprenderla. Es insuficiente quedarse con una sola perspectiva, hay que mirar varias veces y desde distintos ángulos para comprender o al menos deslizar alguna hipótesis.

Óscar Montero en su artículo “El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito” define de la siguiente manera lo que Julio Méndez pretende lograr:

En *El jardín de al lado*, Julio Méndez, el escritor que narra casi todo el relato, cree que la novela debe incluir y a la vez superar los lenguajes que componen la cultura en la que quiere hacer su marca. Julio reconoce el valor de un discurso personal atado al pasado familiar y a sus raíces en el metafórico suelo chileno; reconoce el valor de un lenguaje que al menos registre la pérdida de ese reino irrecuperable. Al mismo tiempo comprende las limitaciones del solipsismo mnemónico; quiere hacer un discurso que responda al momento político de la sociedad en que vive: la época después de la caída de Allende y la represión y el exilio que siguieron, suceso que ha vivido y que vive intensamente el propio escritor. La novela que Julio quiere hacer sería el lenguaje privilegiado que resolvería ambigüedades estéticas y políticas, entregando al buen lector no sólo la verdad histórica, sino la presencia de un valor que Julio considera fuera de la historia y que califica de belleza, deseo o placer, y que es, en fin, el valor de la escritura misma. La novela establecería un diálogo eficaz, privilegiado porque se inscribiría en la historia y a la vez la trascendería como discurso (452).

En efecto, todo lo que describe Montero es lo que Julio Méndez dice que quiere lograr. Sin embargo, como planteo demostrar en esta tesis, más allá de lo que Méndez dice hay una intención oculta. En este caso, puedo adelantar que su

deseo, en el fondo, es ser reconocido, tener éxito literario y brillar junto a las estrellas del Boom que tanto odia y critica.

Cabe mencionar que, como afirma Andrea Ostrov en su artículo “Representación, identidad, diferencia (Lectura de El jardín de al lado de José Donoso)”, “El jardín de al lado ha sido leído recurrentemente como novela del exilio. Sin embargo es, ante todo, una novela sobre literatura” (114). Estoy de acuerdo con esta afirmación, pues es cierto que si se revisa la bibliografía que analiza esta novela de José Donoso, el tema del exilio es preponderante y, en algunos casos, se olvida por completo que el personaje principal es un escritor cuyo discurso antes que versar sobre su situación de exilio, habla sobre la literatura contemporánea.

A lo largo de la novela es fácil reconocer contra qué o quiénes enfila sus baterías Julio Méndez. En su discurso de marginación y fracaso, Méndez ataca al nuevo mercado literario que surgió en Latinoamérica en los años sesenta, pues considera que ha vuelto a la literatura un objeto mercantil. En la novela, la máxima representante de esta nueva manera de comercializar la literatura es la agente Núria Monclús. Luego, critica ferozmente al Boom, que surgió gracias a este nuevo mercado. Lo considera frívolo y, sobre todo, lo condena por no producir literatura comprometida. Finalmente, se pone contra Marcelo Chiriboga, el escritor ficticio que encarna al más exitoso miembro del Boom. Pese a que confiesa que lo admira, lo considera un vasallo al servicio de Núria Monclús. Desde ya debe

quedar claro que la oposición no es precisamente a Marcelo Chiriboga como escritor, sino a su éxito literario.

Es así que los tres capítulos centrales de esta tesis son, primero, Julio Méndez versus Núria Monclús y lo que ella representa; segundo, Julio Méndez versus el Boom y lo que este representa; y tercero, Julio Méndez versus el éxito de Marcelo Chiriboga. El orden no es fortuito, pues como es posible notar, se trata de una especie de escala en la que se van integrando elementos: surge el nuevo mercado literario y gracias a él nace el Boom; surge el Boom y aparece Marcelo Chiriboga como su máximo representante.

En el capítulo referente al nuevo mercado literario, examinaré los argumentos que Julio Méndez esgrime para desestimarlos. Luego, iré más allá de lo que dice bajo el velo de su discurso de marginación y fracaso para descubrir que, en el fondo, Méndez sí quiere integrar las filas de este nuevo mercado y que su odio es producto del rechazo que sufre.

Seguiré el mismo esquema en el capítulo dedicado al Boom, allí examinaré los argumentos con los cuales Julio Méndez acusa a este fenómeno literario, para luego comprobar que también desea integrarlo, pero por la posición ideológica que crea dentro de su discurso de marginación y fracaso no puede. Además, comprobaré que él se da cuenta que no tiene la capacidad para adaptar su estilo de novela-documento o de relato plano al que tienen autores como Marcelo Chiriboga. Al darse cuenta de esto, su defensa ante el propio fracaso es atacar al Boom.

Finalmente, en el capítulo dedicado a la relación con Marcelo Chiriboga examinaré a este personaje más allá de las líneas de El jardín de al lado. Luego, plantearé que existe una relación simbiótica entre ambos escritores, es decir, se necesitan mutuamente para existir en las líneas de la novela. Méndez usa la sombra que deja Chiriboga para, desde allí, erigir su discurso de marginación y fracaso. Chiriboga por su parte, necesita de la existencia de escritores fracasados y rechazados como Méndez para poder consolidarse como el más exitoso.

Antes de entrar a estos capítulos, sin embargo, es necesario que haga un estudio del narrador presente en la novela y analice la figura del jardín. Detenerse en el narrador es importante, ya que en el capítulo VI se descubre que quien en realidad estaba narrando la novela era Gloria, la esposa de Julio. Esta situación desestabiliza la seguridad que se tenía en el relato y por ello es necesario hacer un estudio y proponer lecturas y hacer aclaraciones a partir de este descubrimiento.

El jardín, por su parte, es un símbolo de suma importancia en la novela (desde el título), por lo que no puede quedar de lado en el análisis. El discurso de Méndez está ligado al símbolo del jardín, que de alguna manera se vuelve un personaje más que dialoga e interpela al escritor exiliado en España.

Por último, en la conclusión trataré de sintetizar todas las conclusiones que se presentarán en cada capítulo. También propondré allí que el discurso de Julio Méndez puede leerse como un arte poética del novelista latinoamericano. Además de esto, estudiaré la presencia de la ironía presente en esta novela.

## 2. El caso del narrador y la simbología del jardín en El jardín de al lado

Es imprescindible que antes de entrar de lleno a los capítulos que he propuesto como hilos conductores de la tesis, me detenga a hablar del narrador que encontramos en El jardín de al lado, así como de la simbología que tiene el jardín en la narración.

Por un lado, es necesario hablar del narrador, porque este da un giro al final de la novela que puede hacer trastabillar la confianza en lo narrado. Es así, que si no se hace un análisis previo de él, todo lo que se proponga con respecto a Julio Méndez y su discurso puede quedar sin buenos cimientos.

Por otro lado, el jardín es una imagen de suma importancia en la novela. Se presenta desde el título y en buena cuenta el momento de la vida de Julio Méndez que se relata en la novela gira en torno a esta imagen. El jardín, como veremos, no es un símbolo estático, sino que se vuelve una especie de personaje más que dialoga e interpela a Julio Méndez.

### 2.1 *El narrador*

En su artículo “Las máscaras y las marcas de la autobiografía: la cuestión del narrador en El jardín de al lado de José Donoso”, Jean-Marie Lemogodeuc sintetiza muy bien la situación del narrador en El jardín de al lado:

Es de notar que en *E.J.A.L.* no hay más perspectiva que la de J. Méndez y la de Gloria, su esposa, que dominan la acción como autores-protagonistas omniscientes. La multiplicidad de perspectivas aquí se ha liquidado en beneficio de la perspectiva del narrador-protagonista que es quien ahonda en su interior y en el de los demás personajes. Podríamos decir que Julio-Gloria prohíben cualquier salida que no sea la de su propia voz o de su propio silencio. Así, en *E.J.A.L.*, se recurre a una forma antigua y dichosa para la comunicación de la aventura personal: la novela autobiográfica (384).

En efecto, en la novela el narrador toma la forma de la primera persona. No hay ningún cambio de perspectiva ni la intervención sorpresiva de un tercer personaje. Sin embargo, esto no hace que la situación del narrador sea sencilla. El principal problema que se presenta, sin duda, es el descubrimiento, en el capítulo VI, de que en realidad era Gloria, la esposa de Julio Méndez, la narradora de la historia. Este cambio súbito complica de sobremanera la situación del narrador, pues desestabiliza toda la confianza que hasta el momento se ha tenido en el relato.

En este apartado de la tesis, lo que haré es presentar el cuestionamiento principal –es decir el de seguir confiando o no en el texto leído– que surge a partir del descubrimiento del cambio de voz narrativa. A la vez, analizaré cómo dentro de la misma novela se presenta y maneja esta situación. Luego, expondré y discutiré algunos aportes críticos que se han hecho al respecto (luego del tema del

exilio, el narrador es el tópico más trabajado por la crítica que se ha encargado de esta novela). Finalmente, delinearé las conclusiones a la que se puede llegar en este aspecto del texto.

Luego de que se revela que Gloria es la supuesta narradora de la historia surge de inmediato la siguiente pregunta: ¿podemos confiar en lo que hemos leído? O, en otras palabras, ¿es posible que nuestra seguridad –con respecto a la veracidad de las declaraciones– con respecto al personaje de Julio Méndez siga estable? La misma Gloria nos da una pista para responder a estas preguntas:

Lo que más le gustaba [se refiere a Núria Monclús], lo que encontraba realmente increíble, era esto: que mi narrador, pese a todo, no resulta un personaje despreciable, sino perdido, atrapado; y como corolario a esa compasión, mi descarnado tratamiento a la mujer del escritor, sin caer en la tentación de embellecerla (250).

A partir de esta cita, podemos suponer cierta imparcialidad en el narrador que construye Gloria<sup>4</sup>: si se retrató a sí misma sin caer en la tentación de

---

<sup>4</sup> En su tesis “El jardín de al lado de José Donoso y la puerta de entrada a la posmodernidad”, Miguel Ángel Hernández propone lo siguiente con respecto al papel de Gloria como narradora: Gloria es un narrador que presenta mediante la personificación de su marido, justamente la situación escéptica a la que suscribe Donoso que, de paso, muestra con el triunfo de la mujer y la derrota de su marido, el fracaso y el abandono tanto de la tradición literaria anterior, del naturalismo y la “totalidad modernista”, que deja atrás por la propia creación de la novela, y el del proyecto social y literario que representa Julio (I-1).

Así es, Gloria logra lo que finalmente Julio no puede: escribir una novela que sea exitosa. Ella que no tiene un discurso comprometido, que no pretende escribir una novela-documento y que

embellecerse –lo cual es cierto: el personaje de Gloria en ciertos momentos llega a ser insoportable; es como la voz de una conciencia masoquista– entonces es posible que haya retratado a Julio de igual modo, es decir, sin humillarlo ni embellecerlo. Esta hipótesis, no obstante, es ingenua: en primer lugar, es imposible pedir imparcialidad en un texto literario; y, en segundo lugar, si analizamos la relación Julio-Gloria, tendremos que sospechar que inevitablemente el traslado de la relación matrimonial a la literatura que hace Gloria no puede estar libre de apasionamientos. No sorprende, por ello, la siguiente afirmación de Gloria:

Pato [el hijo de Julio y Gloria] solía gritar, con su rostro colorado reventándose de rabia, que Julio no es artista, que es demasiado dogmático, cruel. Julio no es cruel, aunque creo que hasta cierto punto la ira de Pato era justificada al definir a mi marido como un ser que sólo sabe vivir dentro de estructuras que le llegan desde afuera, incapaz de crear el mundo ingrátido que sólo responde a leyes propias, que es el de un artista. Por eso es un gran profesor (252).

Gloria, en estas líneas, aparentemente salva a su esposo de la sentencia de su hijo; sin embargo, la verdad es que lo condena al fracaso literario. Julio, afirma Gloria, no tiene la capacidad de crear el mundo propio que necesita todo artista. Todo el conflicto de Méndez en torno a su actividad literaria, que analizaré

---

hasta manifiesta su admiración por los escritores del Boom y por Núria Monclús sí puede hacerlo. Desde su posición es fácil integrarse a la nueva concepción literaria que surge en los años sesenta, no tiene que “traicionar” sus principios. A partir de esta reflexión es que, como propondré un poco más adelante, existe la posibilidad de que Julio Méndez tome la voz de Gloria para poder escribir una novela que no tenga todos los componentes que él defiende.

en detalle a lo largo de la tesis, queda resuelto en estas palabras de Gloria. Julio, pues, no es una artista, por tanto no es un escritor, no puede serlo. Debe conformarse con ser profesor. Surgen, no obstante, las siguientes preguntas: ¿debemos creerle a Gloria?, ¿no será que se está vengando de su esposo? El siguiente fragmento exacerba más la duda:

Quiero dejar muy en claro que, al enterarme del rechazo de Núria Monclús de su novela, mezclado con mi compasión y mi dolor, sentí, a la vez, un componente de vengativa alegría ante su fracaso, el fracaso del macho de la familia, cuyo deber es el triunfo que saca a los suyos de la pobreza y el anonimato (...). Fue esta derrota final de Julio lo que más me ayudó a salir de mi depresión: necesitaba verlo menos fuerte (258).

Hace dudar también la siguiente afirmación:

Que se fuera a la mierda. Que se perdiera para siempre. Que se suicidara. Que me dejara tranquila con sus mentiras sobre el entusiasmo de Núria Monclús y su repentina riqueza. Que no me impidiera tomar unos buenos tragos si así se me antojaba, ni me vigilara y se pusiera tan nervioso cuando adivinaba mi impulso de emborracharme (...). Sí: confieso que alcancé a dar un suspiro de alivio pensando en un posible suicidio suyo que significaría mi libertad (255).

Tras examinar estos fragmentos escritos por el personaje de Gloria, podemos sospechar que ella es sincera (si apelamos a la autoridad del narrador),

es decir, vuelca completamente sus sentimientos, no da vueltas ni usa eufemismos. Esto, sin embargo, no quiere decir que sea imparcial. Como se ha podido observar, producto justamente de su honestidad, es que descubrimos el gran resentimiento que guarda contra su esposo.

El discurso de marginación y fracaso de Méndez se mantiene incólume ante el cambio de voz narrativa. Más allá de que Gloria haya retratado de modo imparcial o no a su esposo, el discurso sigue estando allí, su existencia no trastabilla. Sea o no Julio Méndez su autor, sigue siendo un objeto analizable.

Es así que se presenta en la novela el conflicto del narrador. Queda en suspenso la verosimilitud del relato de Gloria. A continuación me detendré a escudriñar y debatir lo que ha dicho la crítica literaria al respecto.

En su tesis titulada "El jardín de al lado de José Donoso y la puerta de entrada a la posmodernidad", Miguel Ángel Hernández, con base en las ideas de Cédomil Goic, considera que El jardín de al lado se puede enmarcar dentro de la "novela del escepticismo". En el apartado "Gloria y el otro relato", explica lo siguiente:

Un elemento interesante en el programa de la Novela del escepticismo lo encontramos en la perspectiva de algunos narradores, cuya experiencia como personajes deja abierta la posibilidad de un cambio una vez terminado el proceso de la enunciación que estaban construyendo. El narrador que presenta al principio muestras de pasividad existencial y que se ve superado por la realidad que lo aliena, provoca a través de su propia

enunciación, un cambio de perspectiva que a la postre resulta fundamental. A medida que reproduce sus experiencias anteriores mediante el proceso de escritura, va descubriendo las fórmulas y las claves para su propia felicidad. Es precisamente su discurso el que actúa como un instrumento de liberación de todas aquellas cosas que lo maniataban existencialmente dándose cuenta de sus errores y liberando su conciencia enajenada (II – 4).

Lo que se plantea en esta cita inevitablemente abre la puerta a una hipótesis: ¿no será, en realidad, que Julio se “viste” del traje de Gloria para poder escribir una novela de “tono menor”? Es válido pensar que en el capítulo VI, el narrador de Julio da un cambio de perspectiva y se convierte en Gloria para poder, finalmente, liberarse de todas las ataduras morales y políticas que le impiden inscribirse dentro del Boom. Creo que esta hipótesis es bastante factible, no solo porque se apoya en la teoría de la novela del escepticismo, sino porque es completamente verosímil que el narrador tan complejo de Julio tome otro cuerpo para poder expresarse<sup>5</sup>. Quizás Julio Méndez sí es un buen escritor y lo único que necesitaba era deshacerse de sus taras existenciales para poder desarrollar todo su potencial. Él se autodefine como un escritor comprometido, entonces necesita

---

<sup>5</sup> En su artículo “El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito”, Óscar Montero afirma que Julio Méndez “quiere ser otro, no metafóricamente en el despliegue subjetivo que le permitiría la escritura, sino otro en un sentido literal. Aferrado a un *ego* y a un cuerpo anacrónicos, pesados, quiere cambiarlos por algo más delgado, más fino” (457). ¿Por qué no pensar que Gloria puede ser ese cuerpo más delgado y fino? Ella, finalmente, es quien está más cerca de él y alguien a quien de alguna manera puede manipular, al menos en la ficción.

tomar el cuerpo de Gloria<sup>6</sup> para poder salirse de ese marco tan rígido que él mismo ha construido.

Esta hipótesis, además, es validada por el mismo Donoso. En el ensayo de Jean-Marie Lemogodeuc ya citado, se hace mención de una declaración de José Donoso bastante reveladora. Dice él:

Una lectura de la novela es que Julio se transforma en mujer, que es un tema que ya está implícito en varias otras de las novelas mías, *pero nunca como en ésta*. Y Julio, para ser sí mismo, tiene que sufrir esta transformación. Él busca una transformación en todo el tiempo, quiere ser otro: no se da cuenta de que quiere ser otra en el fondo<sup>7</sup> (385; las cursivas son mías).

Toda esta situación de la supuesta transfiguración del narrador y, sobre todo, la posibilidad de que Julio haya tomado el cuerpo de Gloria, me lleva a pensar en el tema del disfraz y de la máscara<sup>8</sup>, tema tan presente en Donoso. Pero de hecho,

---

<sup>6</sup> No deja de ser interesante que la esposa de Méndez se llame Gloria. La gloria literaria es justamente lo que él quiere. Más allá de la ironía de esta situación, para Julio tomar el cuerpo de Gloria, significa, además, tomar la gloria, entrar en ella.

<sup>8</sup> Con respecto al tema de las máscaras, la siguiente reflexión del mismo José Donoso recogida en *Correr el tupido velo*, de Pilar Donoso, donde se recopilan los diarios del escritor, es muy interesante:

Lo que hay detrás del rostro de una máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara. Las máscaras son tú, y la máscara que hay detrás de la máscara también eres tú y así sucesivamente y con todas las otras. Y esas máscaras resultan de lo que te enseñaron a querer y a rechazar, y de aquello que te sirve para defenderte, y de aquello que te sirve para agredir. Y mucho más. Las distintas máscaras son funcionales, las usas porque te sirven para vivir. Yo no sé qué eso de la autenticidad. Lo que sí creo es que la vida humana consiste en un refinado y complejísimo sistema de enmascaramientos y simulaciones. Tienes que defenderte (37 – 38).

tengo en mente lo del disfraz a partir de la lectura del libro La retórica de la ficción de Wayne C. Booth<sup>9</sup>, donde se habla de los narradores dramatizados, como pienso que es el caso de Julio Méndez. Explica allí Booth lo siguiente:

Deberíamos recordar que muchos narradores dramatizados nunca están explícitamente clasificados como narradores. En cierto sentido, cada discurso, cada gesto, cuenta algo; la mayoría de las obras contienen narradores disfrazados que se usan para contar a la audiencia lo que necesita saber, bajo la apariencia de representar meramente sus papeles (144).

En El jardín de al lado es posible afirmar que el narrador que constituye Julio Méndez se presenta como tal. No dice explícitamente que va a contar su historia, pero sí recurre al “yo” para legitimar su narración, como ya he mencionado en la introducción de la tesis. En ningún momento se oculta o pretende distraer la atención de lector; por el contrario, él queda totalmente expuesto, sus pensamientos y sentimientos son exhibidos con especial énfasis. Por supuesto, como veremos en los capítulos siguientes, esto forma parte de una performance de fracaso y marginación.

Ahora bien, el asunto del disfraz sí es aplicable a esta novela. Gloria, descubrimos al final, estaba disfrazada de Julio. Con el traje de su marido, nos

---

<sup>9</sup> Wayne C. Booth fue un famoso crítico literario norteamericano, que se dio a conocer principalmente por sus libros La retórica de la ficción (1961) y La retórica de la ironía (1974).

presentó a un narrador-personaje que se ahoga en su propia bilis, incapaz de superarse a sí mismo y estar a la altura de las luminarias del Boom que tanto admira y odia al mismo tiempo. Toda esa información es necesaria para el lector, pues toda la personalidad y la historia del personaje giran alrededor de ella.

Pero, como he propuesto, también es posible que Julio esté disfrazado de Gloria. Incluso, si asumimos como válido –como creo que es en este caso– el tema del disfraz, es posible proponer que Julio y Gloria son personajes de Marcelo Chiriboga, quien, abrumado por su éxito tiene que tomar el cuerpo de esta pareja fracasada para poder hablar del fracaso (tema que él no conoce). O, quizás, se trate de un texto de Núria Monclús, quien necesita esconderse detrás de Julio y Gloria para poder pasar del comercio literario a la creación literaria.

Otra interpretación interesante del narrador de El jardín de al lado se puede extraer del artículo de Priscilla Meléndez llamado “Writing and Reading the palimpsest: Donoso’s El jardín de al lado”. Allí se propone la idea de leer esta novela de Donoso como un palimpsesto. Etimológicamente, un palimpsesto es un “Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” (DRAE). En este caso funciona más bien como una metáfora: “This system functions as a literary metaphor in which the substitution of the object and its referent for one or more other objects and referents *does not imply the disappearance of the first set*” (Meléndez 200; las cursivas son mías).

En efecto, esto último es lo que ocurre en El jardín de al lado. El narrador que constituye Gloria en el sexto capítulo genera la sensación de la necesidad de una relectura del texto. El lector superpone el relato de Gloria al de Julio, pero no borra al de este último, sino que lo reinterpreta. Como ya mencioné en este apartado, descubrir que era Gloria la aparentemente verdadera narradora hace trastabillar la voz de Méndez, pero no la elimina ni mucho menos desbarata su discurso (este es inmune al cambio de voz narrativa). Al respecto afirma M. A. Hernández en el capítulo “Gloria y el otro relato” de la tesis ya citada:

Julio Méndez aparece como afirmación e identidad de voz narrativa que profiere un discurso personal autobiográfico en torno a un suceso, a una experiencia que a él le parece trascendental pero que será negado como tal pues, como se dijo anteriormente, el desenlace mostrará que Julio Méndez no es más que una voz narrativa creada por el otro narrador textual – incorporado por ella- cuyo relato será precisamente, El jardín de al lado, cuyo universo ficticio compite, suplanta, anula y, por ende, supera el proyecto de escritura que pretende el personaje que lo situaría dentro de la contingencia histórica y política colectiva como manifestación de una escritura masculina de “tono mayor” (II – 4).

Estoy de acuerdo con que el relato de Gloria compite con el de Julio, pues es inevitable que se produzca una tensión entre ambos; su convivencia en la novela, como se puede notar a lo largo de la lectura, no es pacífica. Ambos, de

alguna manera, están compitiendo por contar una historia verosímil (eso, por supuesto, si aceptamos que Gloria es la narradora de todo el relato) y, sobre todo, altamente descriptiva de sus propias vidas. Podríamos, incluso, hablar de una competencia de autobiografías (por supuesto la principal y más detallada es la de Julio).

Al mismo tiempo, ambos son opuestos en sus pretensiones literarias (nuevamente, esto solo es válido si tomamos como una verdad que Gloria es la verdadera narradora; en ese caso sí se puede decir que ambos tienen pretensiones literarias). Es cierto que “El ‘tono mayor’ de la historia termina por aniquilar a Julio. Gloria, en cambio, toma el ‘tono menor’ como componente propio de lo que es su vida y por extensión de la historia” (Hernández I – 1). Gloria, finalmente, tiene éxito y Julio nuevamente fracasa como escritor; ella comprende que la senda del “tono menor” es la que la conducirá al éxito<sup>10</sup>. En esta contienda claramente es Gloria quien gana, pero a costa del fracaso de su marido. Es imposible que ambos ganen. El triunfo de uno de ellos necesariamente debía sustentarse en la derrota definitiva del otro.

No obstante, me parece que decir que el relato de Gloria suplanta, anula y supera al de Julio es una afirmación demasiado categórica y exagerada. Es cierto que nulifica la narración de Julio y disminuye dramáticamente al mismo Julio como

---

<sup>10</sup> En el artículo ya mencionado de Jean-Marie Lemogodeuc, se afirma lo siguiente al respecto: “Julio fracasa en el ‘tono mayor’ de la heroicidad; es el héroe decadente de una epopeya destronada: la del exilio a Europa. Gloria triunfa adaptándose a un ‘tono menor’ y contentándose con rescatar lo cotidiano, lo personal, y la experiencia de Julio” (385). En efecto, el fracaso de Julio se debe en buena cuenta en su aferramiento excesivo al “tono mayor”, es decir, al deseo de escribir la “gran” novela chilena. No se da cuenta –o no quiere darse cuenta– de que en lo cotidiano –en el “tono menor– también es posible crear un tipo de literatura. Gloria, en cambio, mezcla lo personal y cotidiano con la “grave” situación de Julio y logra el éxito tan ansiado por su marido.

personaje, ya que lo vuelve simplemente un fantoche al servicio de la Gloria narradora; sin embargo, el relato de Gloria genera un cuestionamiento y una reconsideración de la historia, mas de ningún modo una suplantación. Estoy de acuerdo, por ello, con lo que propone al respecto Priscilla Meléndez:

Fusion and confusion of past and present events transforms Julio's narration of his professional and personal life into an autobiography. But when, in the sixth chapter, we discover that it is Gloria who has written and implicitly narrated the entire preceding text, *El jardín de al lado's* clear commentary on its self-begetting and fictional nature becomes problematic. What was first taken for Julio's autobiography- Julio's text and narrative voice—turns out to be Gloria's recreation of their survival as writers. This moment of recognition, which coincides with the end of Donoso's novel—and also with that of Gloria's work invites the reader to look for an alternate and more reliable writing that has been concealed. *The act of rereading, either literal or metaphoric, implies substitution of the former interpretative text* (201; las cursivas son mías).

En efecto, se trata de una relectura antes que de una suplantación. El discurso de Julio es lo bastante contundente como para ser víctima de una desaparición. Él y su discurso adquieren una vida propia (como se verá en los capítulos siguientes su discurso es bastante complejo, no es plano ni está al servicio de algún otro narrador), más allá de quien haya sido su creador (o

creadora). Es por ello que la narración de Gloria propone una relectura y no una ruptura con el relato de Julio. Y esa relectura tampoco supone una drástica reinterpretación, sino una que aporta nuevos elementos interpretativos. En ese sentido, descubrir que Gloria es la verdadera narradora le da un giro más a la historia, una perspectiva más de lectura, pero no la desbarata ni mucho menos la suplanta. Por eso, me inclino más hacia lo que afirma Jean-Marie Lemogodeuc en el artículo ya citado: “En oposición a Julio, Gloria aparece ante todo como un recurso literario, un ser textual, sin verdadero albedrío ni autonomía” (385). Gloria, en el fondo, es funcional a Julio y no viceversa. En ese sentido, la revelación del capítulo VI no puede crear un sisma dramático en la narración, simplemente propone una relectura o reinterpretación con respecto al personaje –e, insisto, no al discurso– de Julio Méndez.

Finalmente, no deja de ser interesante establecer, en este aspecto del narrador, una relación entre Donoso y Henry James<sup>11</sup>. El escritor chileno era un amplio conocedor de la literatura en lengua inglesa<sup>12</sup>, de hecho muchas de sus cátedras

---

<sup>11</sup> En una entrevista a propósito de haber recibido el Premio Iberoamericano José Donoso, el escritor chileno Ricardo Piglia afirma lo siguiente:

“-¿Dónde está la sintonía de Donoso con el mundo o la técnica de James?

-Está en esa estirpe. En la primera línea de *El jardín de al lado*, ya aparece Scott Fitzgerald. El narrador de Donoso, como el de James, nunca es del todo confiable, tiende a desplazar el foco de la narración hacia los márgenes, a crear ambigüedad. A la vez tiene una tendencia natural hacia el gótico, cierto interés por la decadencia social, por las relaciones enrarecidas en el interior de las viejas familias.”

<sup>12</sup> En *Correr el tupido velo*, el libro de la hija de Donoso, Pilar, donde se recopilan los diarios del escritor, está la siguiente afirmación de Donoso acerca de su conocimiento de literatura inglesa en una carta a un amigo: “¿Te das cuenta de que me conozco toda la poesía inglesa del mundo, pero

versaban sobre autores ingleses y norteamericanos. Resulta curioso, por eso, lo que menciona Enrique Hegewicz en su ensayo sobre la novela La figura de la alfombra, de Henry James:

¡Vaya! El viejo James ha vuelto a jugaros una mala pasada. Durante páginas y páginas nos ha estado arrastrando en pos de la figura de la alfombra y al final, maldita sea su maldita teoría del punto de vista, sólo vemos con los ojos ansiosos del narrado un fantasma que se desvanece antes incluso de aparecer. . . El malabarista insinuaba que esta vez explicaría su truco, y llevados por la insinuación hemos leído casi de un tirón estas páginas que nos iban a mostrar el misterio. Un misterio que, sospechamos, es una horrible y monstruosa cara que nos saca la lengua en soberana burla (107).

Tras leer esta cita, es inevitable pensar en el narrador de El jardín de al lado. También tenemos a un narrador que se desvanece, aunque, claro, aquí sí aparece claramente; a él lo conocemos íntimamente y de pronto lo vemos desaparecer. De todos modos, no es descabellado pensar que este giro final que hace Donoso en su novela no haya estado inspirado en la técnica de James, en esa teoría del punto de vista que se menciona.

Queda, también, la ironía que supone el cambio de voz narrativa. Es, siguiendo lo que se dice en la cita, una especie de sacada de lengua burlona.

---

*que a Lope y a Calderón no los ubico para nada y que el Quijote lo he leído a regañadientes...?' (69).*

Analizaré este punto con más detalle en la conclusión, donde dedico una parte a la ironía, pero me interesa mencionar aquí que es posible entablar una relación entre la ironía jamesiana y la donosiana. Sin duda, entre James y Donoso hay una relación de maestro y discípulo.

Lo que he tratado de hacer en este apartado es delinear el tipo de narrador que se encuentra en El jardín de al lado y estudiar cuál es su problemática. Como ya mencioné, es importante conocerlo antes de entrar de lleno al análisis, pues es un caso especial. Comenzamos creyendo que Julio Méndez es el personaje-narrador; de hecho, hasta el capítulo VI estamos convencidos de que es así<sup>13</sup>. Por eso es tan sorprendente cuando nos enteramos, de súbito, que es Gloria la supuesta –digo supuesta, pues, como se ha visto, no es seguro que así sea– verdadera narradora. Nuestra seguridad en el relato tambalea, pero no llega a caer. Me parece que la revelación del capítulo VI plantea una relectura del texto, una reinterpretación del personaje de Julio Méndez, pero no dudar de las conclusiones que obtengamos al respecto de su discurso (finalmente, sigue siendo un

---

<sup>13</sup> En el capítulo III, hay un diálogo entre Julio y Gloria que, siempre y cuando sea visto en retrospectiva, puede hacer pensar que la revelación del capítulo VI (que Gloria es la narradora) no es tan sorprendente:

-¡Ah...! –suspiró Gloria, indicando con una desazonante lucecita en su mirada su certeza y mi ingenuidad–. ¡Si supieras cuántas novelas no escritas tengo encerradas dentro de mí, como gatos locos en un saco, que pelean y se destrozan...!

-¡No digas leseras! ¿Me quieres convencer ahora que eres una escritora frustrada? (120).

Como digo, solo en retrospectiva se puede ver esta cita como un adelanto de lo que vendrá al final. En una primera lectura, sin embargo, es muy difícil suponer o sospechar que Gloria es la verdadera narradora. Se trata de una anécdota inscrita dentro de un universo narrativo donde las peleas entre la pareja son constantes y sus diálogos son irónicos y llenos de frases destinadas a fastidiar o herir al otro.

personaje). Que Julio se disfrace de Gloria o que sea ella quien cuenta realmente la historia no cambia el discurso de marginación y fracaso que se presenta en los cinco primeros capítulos. Pienso que esta es la primera y acaso más importante conclusión que se puede extraer de este apartado.

Una segunda conclusión importante es que, finalmente, no podemos llegar, como se ha visto, a ninguna conclusión definitiva con respecto a la voz final del narrador (no podemos afirmar categóricamente que Gloria se disfrazaba de Julio o viceversa; ni tampoco que, en realidad, Julio y Gloria sean personajes de Marcelo Chiriboga o de Núria Monclús). Pero en medio de esta incertidumbre, sí es posible afirmar que, en líneas generales, se trata de un narrador creado a propósito para generar, por un lado, un relato inestable y, por otro, transmitir la idea de que todo texto tiene dentro de sí contradicciones muchas veces irreconciliables. Es inconcebible un texto literario completamente coherente, tendría que carecer de personajes o de personajes verosímiles.

Finalmente, queda claro que para un análisis serio y conciso de algún texto narrativo, es necesario un estudio previo del narrador. Si se le deja de lado, luego el análisis puede sufrir de ciertas falencias o presentar algunas confusiones. Además, lo que se argumente puede ponerse fácilmente en tela de juicio, es decir, deja una gran puerta abierta para una contra argumentación.

## **2.2 El jardín**

En este apartado examinaré qué simboliza la figura del jardín en El jardín de al lado. Para ello, me serviré de algunos aportes críticos que se han hecho al respecto; analizaré y discutiré las ideas que se proponen. Luego, propondré que la figura del “jardín de al lado” puede verse como un espacio donde habitan algunas situaciones y personajes que en la vida de Julio Méndez, por distintas razones, se mantienen “al lado” de él (por supuesto ese “al lado” no es sinónimo de compañía; por el contrario, en este caso significa una distancia infranqueable). Finalmente, expondré las conclusiones a las que se pueden llegar con respecto a esta faceta de la novela.

Desde la antigüedad, la figura del jardín ha tenido una carga simbólica muy fuerte. El referente más conocido en Occidente sin duda es el Jardín del Edén, ese espacio sagrado, paraíso terrenal del cual fueron expulsados los padres mitológicos de la humanidad. En la literatura, la figura del jardín se ha utilizado muchas veces. Un caso muy famoso es la novela El jardín secreto de Frances Hodgson publicada en 1910.

En su artículo “¿Representación o espejo?: los espacios ensalzados en El jardín de al lado de José Donoso”, Fernando Ainsa explica lo siguiente con respecto a la figura del jardín:

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 (9).

En efecto, el jardín es un espacio seguro, ordenado, donde pese a haber naturaleza, el hombre puede imponer sus propias reglas. Se trata, además, de un *locus amoenus* que se puede tener en el propio hogar. De ahí que el recuerdo del jardín de la infancia sea tan importante para muchas personas. Así sucede con Julio Méndez, el personaje central de El jardín de al lado<sup>14</sup>. Para él, el jardín de al lado “es un paraíso prohibido” (Chesak 92). No obstante, no es una novedad en la

---

<sup>14</sup>Es bastante sintomático que la palabra “jardín” aparezca desde el título de la novela. Esto adelanta que el jardín será una imagen importante dentro de la novela, que el personaje o los personajes de alguna manera girarán en torno a él o que construirán su historia alrededor de lo que él puede simbolizar.

Fernando Ainsa, en el artículo ya citado, afirma lo siguiente con respecto al título de la novela:

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 (5).

obra de José Donoso<sup>15</sup> la figura del jardín<sup>16</sup>. Explica el autor del artículo citado que “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” (10).

Méndez, desde el lujoso apartamento en Madrid que le ha prestado su amigo el pintor Pancho Salviatierra, mira el jardín del duque de Andía (es el jardín que está al lado) y recuerda el jardín de su infancia en la casa de la calle Roma en Santiago de Chile. Al mismo tiempo, se vuelve un voyeurista que todo el tiempo está pendiente de lo que ocurre con la familia del duque. Como afirma Ainsa en el mismo artículo, “El jardín de al lado pasa a ocupar el espacio vacío de su vida creativa” (13). Lo doloroso de toda esta situación es que Julio es consciente que jamás podrá ingresar a ese mundo de al lado. El jardín, pues, es también una imagen reveladora: “La cercanía del jardín (...) le confieren el carácter de espacio deseado, “anhelado”, objeto de tentación y envidia” (Ainsa 6).

Sin duda, no se puede entender la importancia que tiene la figura del jardín en la narración que hace el personaje de Julio Méndez sin tener en cuenta el recuerdo que genera en él el jardín de al lado del departamento de Pancho Salviatierra.

---

<sup>15</sup> José Donoso, en su vida cotidiana, apreciaba mucho los jardines, para él eran un espacio de suma importancia en toda casa. En el libro *Correr el tupido velo* de su hija Pilar, donde se recopilan los diarios del escritor se encuentra por ejemplo la siguiente cita extraída de uno de sus diarios: “*En el pueblo no hay casas con jardín, y como yo soy amigo de doña Momo necesito casa con jardín, porque ella me enseñó que una vida sin jardín no vale la pena. . . Si no resulta la compra de este molino, otra casa con un jardincito aunque sea minúsculo. Casa, por fin* (107). Más adelante, Pilar cuenta que, una vez ya instalados en la nueva casa, Donoso plantó en el jardín unas “colas de zorro” lo que hizo que se llamara al jardín “Los jardines colgantes de Donoso”.

<sup>16</sup> Beatriz Zaplana Bebia tiene un artículo muy interesante donde estudia la figura del jardín en la narrativa de José Donoso. Este se titula “La figura del jardín en la narrativa de José Donoso”

Como ya he mencionado, Julio evoca el jardín de su infancia cuando mira el del duque. Se vuelve, entonces, el jardín un lazo doble que une a Julio, por un lado, con su infancia perdida y, por otro, con su país natal (Chile), del cual se encuentra exiliado.

Fernando Ainsa afirma que “el jardín de ‘al lado’ se convierte en el espejo que permite vivenciar en sus reflejos las raíces rotas” (7). Estoy de acuerdo con esta propuesta del espejo, pues, en efecto, el jardín del duque le devuelve una imagen a Julio; una imagen, sin embargo, del pasado y, al mismo tiempo, de lo que debería hacer 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” (Ainsa 7). Sin embargo, el jardín del duque también le devuelve una imagen presente de sí mismo que resulta terrible: la de un escritor cincuentón fracasado que jamás podrá acceder a ese mundo de juventud, sensualidad y riqueza que se vive en el jardín de al lado.

Es por este pasado que revive el jardín de al lado que Julio se niega rotundamente a vender la casa de la calle Roma. Esta actitud resulta incomprensible para su hermano Sebastián y para Gloria, quien le implora que acepte vender. Esa transacción permitiría pagar las deudas por el tratamiento médico de su madre en Chile y darle cierta holgura económica que permitiría un viaje a Marrakesh a ver a su hijo. Pero para Méndez estos beneficios no se comparan con la seguridad metafísica de saber que aún existe ese jardín, que cuando vuelva a Chile podrá volver a verlo:

No es locura, insisto, ni es lo que ella [Gloria] llama sentimentalismo pequeño burgués. Es otra cosa, es arraigo, historia, leyenda, metáfora, territorio propio, término en que habita el corazón (...) ¿No siente [Gloria] el sacrilegio de los árboles talados para hacerle lugar a un respetable edificio de extraños ocupando el terreno de nuestra historia? Sebastián quiere venderla porque es un comerciante de mierda, nada más. . . (173 – 174).

En donde los demás ven un negocio o un bienestar económico, Julio ve leyenda, metáfora, historia personal que no puede –ni debe– ser comercializada. Se vuelve, entonces, vital que ese jardín siga existiendo: mientras él exista, Julio existe; si desaparece el jardín, desaparece el pasado, es decir, los cimientos que mantienen en pie al personaje y al escritor: “Julio se niega a que vendan la casa y con ella todos sus recuerdos de Chile, pero al final hay que venderla, gesto que marca el fin de Julio como escritor” (Montero 456).

En su artículo “El jardín como objeto biográfico en El jardín de al lado de José Donoso”, Silka Freire afirma lo siguiente:

El narrador establece una relación temporal a través de dos unidades; el hoy: jardín madrileño y el ayer: casa chilena. Se establece una deliberada dicotomía espacial que el discurso narrativo fusiona y confunde para convertirlos en objetos biográficos que revelan características y evoluciones del personaje (147).

Me parece acertada esta afirmación, pues es verdad que el jardín de al lado adquiere una carga biográfica del pasado y del presente. Como ya mencioné, la del pasado es la de la niñez en la casa de calle Roma y la del presente la del fracaso y la juventud y sensualidad perdidas. La misma autora, en el mismo texto, afirma, por eso, más adelante que “la existencia de ese espacio externo le permitirá objetivizar su vida [la de Julio], convirtiéndola en un objeto, con el cual será posible no solamente el diálogo, sino también la apropiación y la adjudicación de su vida chilena” (149).

En efecto, el jardín de al lado es, para Julio Méndez, la materialización de su propia vida.

Ahora bien, hasta el momento he analizado lo que significa el jardín de al lado en la vida de Méndez, es decir, los lazos que lo unen con él. Será interesante, ahora, proponer qué y quiénes podrían poblar ese jardín de al lado. Lo que quiero proponer es que en ese jardín colindante pero de acceso restringido también se encuentran algunas circunstancias y personas que son difíciles e inaccesibles para Julio Méndez.

Podemos hablar, en primer lugar, de un narrador de al lado. Cuando se descubre en el capítulo VI que es Gloria quien en realidad es la narradora de la novela, se revela que quien ha estado siempre *al lado* de Julio es la verdadera

relatora. Si bien ella está junto a su marido todo el tiempo, a lo largo de la novela vemos cómo es un ser inaccesible para el personaje de Julio, es decir, ella se sitúa a sí misma en el jardín de al lado, donde su esposo tiene vedada la entrada.

En segundo lugar, se puede situar al éxito literario “al lado” de Méndez. No cabe la menor duda de que lograr el reconocimiento literario internacional, como le sucede a varios de sus colegas (especialmente Marcelo Chiriboga), es el deseo más ferviente de Julio Méndez. Sin embargo, la novela se trata justamente de la imposibilidad del personaje de lograr este objetivo. Su novela es rechazada y él como escritor fracasa, por lo tanto el éxito le es esquivo. Sin embargo, lo puede ver (de hecho lo ve cara a cara cuando se encuentra con Marcelo Chiriboga) en quienes sí lo lograron y, si asumimos que Gloria es la verdadera narradora, en su esposa, lo cual debe resultarle muy humillante y doloroso. Entonces, vislumbra el éxito, pero no puede hacerse de él; le está vetado el ingreso al jardín de al lado donde está el éxito.

En tercer lugar, podemos situar en el jardín aledaño pero impenetrable al Boom, a Núria Monclús y a Marcelo Chiriboga. Julio, como analizaré en los capítulos siguientes, ataca ferozmente al Boom y a sus integrantes, lanza contra ellos una serie de acusaciones. No obstante, tras esta máscara de rechazo se esconde un fuerte deseo de pertenecer, de ser parte de ese festín reservado solo para unos cuantos. Lo mismo sucede con Núria Monclús, la progenitora del Boom y especialmente de Marcerlo Chiriboga. Julio la odia, pero también le teme y, sobre todo, desea ser aceptado por ella. Como analizaré más adelante, su odio hacia esta agente literaria no es, como argumenta él, porque sea una “mercader”

de la literatura, sino porque no es aceptado por ella. En ese sentido, Núria Monclús también se ubica en el jardín de al lado. Lo mismo ocurre con Chiriboga, quien es justamente el estereotipo del escritor que, en el fondo, quiere ser Méndez. Por eso siente una mezcla de envidia y admiración hacia este personaje; lo idolatra pero lo llega a odiar.

En cuarto lugar podemos mencionar al “tono mayor”. A lo largo de la novela, Julio Méndez sufre porque quiere escribir una novela que retrate todo el sufrimiento de Chile a raíz del golpe de Estado de Pinochet en 1973. En otras palabras, quiere escribir una novela de “tono mayor” que, según él, opacará a sus contemporáneas que son frívolas y demasiado preocupadas en los artificios narrativos, es decir, de “tono menor”. Sin embargo, esta novela nunca llega a concretarse. Si bien Méndez escribe una primera versión, esta es rechazada y, por lo tanto, no logra su cometido de opacar a las otras novelas contemporáneas. Finalmente, el proyecto de la “gran” novela chilena queda en nada y termina siendo, en buena cuenta, el causante de la crisis final del personaje<sup>17</sup>. Es posible, entonces, decir que el proyecto de la novela de “tono mayor” se ubica en el jardín de al lado, donde Julio no puede cogerla.

Por último, también es válido afirmar que “Pato” (Patricio), el hijo de Julio y Gloria, se encuentra en el jardín de al lado, y acaso en el rincón más oscuro del jardín. Él solo es mencionado en la novela, en ningún momento participa activamente de la narración; es una especie de personaje fantasma. Lo que se

---

<sup>17</sup> Me refiero aquí al momento en el que Julio roba el cuadro de su amigo el pintor Pancho Salvatierra, lo vende y con ese dinero se va con Gloria a Marruecos. Allí, Julio, que sigue en crisis, sale del hotel sin intención de regresar, se pierde en la ciudad y no sabemos más por boca de él. En adelante será Gloria, supuestamente, la que nos contará el desenlace de la historia.

sabe de él es que se fue de la casa abrumado por el fracaso de su padre; decidió hacer su propio camino dedicándose a la fotografía y lo último que saben sus padres de él es que está en Marruecos. Su ausencia sin duda es otro fracaso de Julio y de Gloria, pero sobre todo demuestra que el fracaso literario de Julio es tan grave para la familia que incluso afecta dramáticamente su rol de padre.

Una primera conclusión a la que se puede llegar en este punto es que, como se puede suponer desde el título de la novela, la figura jardín juega un papel importante en la historia. Es de alguna manera el representante de un pasado feliz y el recordatorio de un presente miserable. No es descabellado pensar que esta dualidad hace, finalmente, estallar la crisis existencial y profesional de Julio Méndez y acaso también la crisis nerviosa de Gloria y su intento de suicidio.

La segunda conclusión que se puede esbozar es que podemos ver al jardín no solo como una figura, sino también como una especie de personaje más dentro de la historia. Como he analizado, su presencia en el texto no es estática; es, más bien, dinámica: dialoga con Julio Méndez y le muestra, por un lado, su pasado feliz en Chile y, por otro, su presente desgraciado en el exilio. Esto nos lleva a pensar que el personaje del jardín tiene dos actitudes: constructiva y destructiva. La primera es por su rol de recordarle a Julio su infancia y, con ello, hacer que la experiencia del exilio sea más llevadera. La segunda es por su constante recordatorio del fracaso. Como ya he dicho, todo aquello que se encuentra en el jardín de al lado es aquello a lo que Méndez quisiera acceder, pero no puede.

Finalmente, es interesante que, pese a tratarse de una novela realista<sup>18</sup>, la presencia de la metáfora sea tan importante. De hecho, se puede concluir que en este texto de Donoso la metáfora del jardín que, como se ha visto, representa el pasado idílico perdido y el presente desgraciado, es de vital importancia. Si bien el hilo conductor de la novela es el discurso de marginación y fracaso del personaje, la figura metafórica del jardín es de vital importancia, pues a partir de él, por un lado, conocemos toda la crisis de identidad que sufre el personaje de Julio a raíz del exilio y, por otro, se vuelve una especie de catalizador para que Méndez exprese todas sus frustraciones y deseos de gloria a partir del mundo glamoroso que ve en ese jardín de al lado.

---

<sup>18</sup> El mismo Donoso calificó a esta novela como la más realista que ha escrito. En el siguiente artículo del diario "El país", aparecido el 10 de junio de 1981, se recoge esta y otras apreciaciones de Donoso al respecto de su novela:  
[http://www.elpais.com/articulo/cultura/DONOSO/\\_JOSE/CHILE/Donoso/jardin/lado/novela/realista/h/e/escrito/elpepicul/19810610elpepicul\\_9/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/DONOSO/_JOSE/CHILE/Donoso/jardin/lado/novela/realista/h/e/escrito/elpepicul/19810610elpepicul_9/Tes)

### 3. Julio Méndez y su confrontación con Núria Monclús y lo que ella representa

En este capítulo me detendré a examinar cuál es el discurso de Julio Méndez frente al nuevo mercado literario que le abrió las puertas al Boom. Ciertamente, él se enfrenta al Boom, pero no hay que olvidar que este surgió gracias a que en los años sesenta el mercado literario en Latinoamérica dio un cambio de ciento ochenta grados. Entonces, antes de ver la confrontación directa de Méndez con el Boom, como haré en el siguiente capítulo, es necesario ver su enfrentamiento con el mercado literario que permitió la existencia del Boom y que nubló la carrera de varios escritores como él.

En El jardín de al lado el nuevo mercado literario latinoamericano tiene un nombre propio: Núria Monclús<sup>19</sup>. Ella aparece como la mujer detrás del Boom, como la progenitora del fenómeno y de sus integrantes. Es por ello que el enfrentamiento de Méndez contra el nuevo mercado literario está simbolizado en su enfrentamiento con la agente literaria Núria Monclús. Las críticas hacia ella,

---

<sup>19</sup> Sin duda, el personaje de Núria Monclús es un alter ego de la agente literaria catalana Carmen Balcells, quien es conocida popularmente como la “madre” del Boom. Ella fue la agente literaria de los autores más representativos del Boom e incluso del mismo Donoso. Se le recuerda principalmente por haber logrado grandes beneficios editoriales para sus representados. Actualmente ella ya está retirada, pero su agencia sigue operando.

En Correr el tupido velo, Pilar Donoso certifica que Núria Monclús es el alter ego de Carmen Balcells: “Años más tarde, Carmen Balcells será un personaje en la novela *El jardín de al lado*, caracterizada en Núria Monclús” (93).

Por su parte, Óscar Montero, dice lo siguiente de la relación entre Núria Monclús y Carmen Balcells en su artículo “El Jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito”: “Núria Monclús, editora catalana con uñas Joan Crawford y ademanes de insecto predator, versión casi expresionista de la Carmen Balcells de la *Historia*” (453).

representante máxima de la vorágine literaria de los años sesenta, son, en el fondo, críticas hacia la nueva manera en que se empezó a comercializar la literatura en América Latina. Asimismo, el deseo de ser aceptado por ella también es un deseo de ser aceptado por el nuevo mercado literario.

En síntesis, se podría decir que en esta parte de la tesis examinaré el conflicto Méndez-Monclús, con lo cual se podrá ver nítidamente cómo es que el personaje de Julio, dentro de su performance de fracaso y marginación, se opone a la nueva literatura de mercado, ya que formula una visión que podríamos llamar de “anti-mercado”. Esta oposición, no obstante, como analizaré, esconde un fuerte deseo de aceptación o de ingreso a ese nuevo mercado.

Es importante, sin embargo, antes de analizar el conflicto mencionado, contextualizar la situación del mercado literario de fines de los años setenta, que es donde se inscribe el discurso de Méndez. Pero para entender lo que ocurría en aquel tiempo es importante remontarse a principios de los años sesenta, es decir, al inicio del Boom. A partir de ese momento, el mercado literario latinoamericano cambió drásticamente. Lo que ocurría en el momento en el que Méndez se encuentra es consecuencia directa de la transformación del mercado ocurrida en los sesenta.

Ángel Rama, en “El boom en perspectiva”, explica el origen comercial de la denominación “boom” y explica a partir de allí el antecedente del auge del mercado literario latinoamericano en los años sesenta:

Ella [la denominación “boom”] no proviene sino remotamente de la vida militar, como onomatopeya de explosión, teniendo sus orígenes en la terminología del “marketing” moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Postula la existencia previa de dichas sociedades, tal como se percibió desde la posguerra en los enclaves urbanos más desarrollados de América Latina, donde ya se había producido el *boom* de los artículos de tocador y pronto se registraría el de las calculadoras y los electrodomésticos. La sorpresa fue su aplicación a una materia (los libros) que salvo algunas líneas de producción (los textos escolares) se encontraba al margen de esos procesamientos, aunque con anterioridad al *boom* de la narrativa ya se había percibido el fenómeno en un material afín que contribuiría poderosamente a su desarrollo, como fue el de los “magazines” de actualidades (semanarios, quincenarios o mensuarios) que desde el comienzo de los sesenta trasladaron a América Latina los modelos europeos y norteamericanos (*L’Express*, *Time*, *Newsweek*) adecuándolos a las demandas nuevas de los públicos nacionales (165).

Es interesante notar que el primer antecedente del Boom son las publicaciones tipo magazine. Quizás esta relación hizo que se tildara de frívolo al Boom cuando comenzó. En todo caso, lo importante es destacar que este tipo de publicaciones –en las cuales publicaron muchos escritores del Boom– abrió un

nuevo tipo de mercado de lectura; es el momento en el que la literatura empieza a consumirse por el público.

El ingreso de las transnacionales, como menciona Rama, fue un factor también determinante para el Boom. Sin ellas, este fenómeno no se hubiera dado. Las editoriales locales, de muy corto alcance y varias al borde de la ruina, fueron absorbidas y reemplazadas por la nueva industria editorial. Es por ello que Rama afirma lo siguiente:

La autonomía editorial de América Latina, iniciada desde los años treinta, se ha visto drásticamente reducida por el avance de las multinacionales, tanto por razones económicas como por razones políticas. No hay comparación posible entre lo que publican las multinacionales del libro y lo que esforzadamente daban a conocer las editoras culturales: éstas procuraban descubrir nuevos valores, prestándoles su ayuda para acercarlos al público; aquellas atienden exclusivamente al rendimiento económico y si bien han incorporado a sus catálogos prácticamente todos los títulos vendibles de los autores del *boom*, han dejado de prestar ayuda las nuevas invenciones, han dejado de plantar ese indispensable y previo almácigo destinado a desarrollar futuros bosques. No es por ninguna perversidad anticultural; es por imposición de su mismo sistema masivo que no les permite sino manejar títulos con un alto margen de confiabilidad de ventas (174 – 175).

Sin duda, esta nueva situación del mercado editorial latinoamericano desconcertó a los escritores acostumbrados a las editoriales culturales. Súbitamente vieron cómo solo se publicaban a autores comercialmente viables, cuyas ventas estaban aseguradas. Ellos se quedaron sin sitio, fueron desplazados hacia el margen. Esa es justamente la denuncia de Julio Méndez. Para cuando él narra su historia, es decir, fines de los setenta, el nuevo mercado literario ya estaba consolidado:

Al concluir la década del setenta se registra una asombrosa transformación del mercado editorial. Las editoras culturales entraron en insalvables crisis y en cambio han emergido robustamente las multinacionales del libro, ya sea mediante la adquisición de aquellas arruinadas, ya mediante el desarrollo de sistemas de ventas masivas a domicilio (“the book month club”), ya mediante las ventas de series populares en los supermercados (Rama 174).

El escritor de entonces que no lograba ingresar en ese nuevo circuito estaba condenado prácticamente a la inexistencia. Es, poniéndolo en palabras de Méndez, el triunfo del “tono menor” sobre el “tono mayor”. Irónicamente, sin embargo, este triunfo del “tono menor” se dio por el paso del mercado editorial hacia un “tono mayor”.

Ahora bien, es importante también mencionar que el nuevo mercado literario generó algo que hasta entonces no existía: la unidad de la narrativa latinoamericana. Hasta antes del Boom, no se podía hablar de *una* narrativa

latinoamericana; solo la poesía gozaba de cierta unidad en la región<sup>20</sup>. José Donoso en su famosa Historia personal del boom plantea que antes de 1960 no existía un espacio común para la novela hispanoamericana; la narrativa que se producía en cada país estaba confinada a sus propias fronteras. Explica el autor de El jardín de al lado:

Antes de 1960 era muy raro oír hablar de la “novela hispanoamericana contemporánea” a gente no especializada: existían novelas uruguayas y ecuatorianas, mexicanas y venezolanas. Las novelas de cada país quedaban confinadas dentro de sus fronteras, y su celebridad y pertinencia permanecía, en la mayor parte de los casos, como un asunto local. “La novela hispanoamericana contemporánea” casi no existía fuera de las antologías, las aulas y los textos de estudio, instituciones que siempre han sido altamente dudosas para los jóvenes. El novelista de los países de Hispanoamérica escribía para su parroquia, sobre los problemas de su parroquia y con el idioma de su parroquia, dirigiéndose al número y a la calidad de lectores –muy distinta, por cierto, en Paraguay que en Argentina, en México que en Ecuador– que su parroquia podía procurarle, sin mucha esperanza de más (22).

---

<sup>20</sup> En uno de sus diarios, recogido en Correr el tupido velo, Donoso recuerda que él, dándose cuenta de la unidad que se empezaba a configurar con el nuevo mercado literario en Latinoamérica, propuso lo siguiente para un curso que dictó en la Universidad de Iowa: “Fui el primero en hablar de literatura latinoamericana. Me preguntaron por qué quería enseñar ‘Spanish literature’ y no ‘Spanish poetry’ y les dije: ‘I will show you’. Insistí y me salí con la mía” (60).

El nuevo mercado literario derribó los muros de la parroquia. Me parece que esto es la mejor consecuencia y, a la vez, la mayor novedad que trajo consigo el Boom. Sin embargo, para los escritores nacionalistas, acostumbrados al realismo socialista, esto fue algo terrible. Julio Méndez se sitúa entre ellos, como se verá en seguida. Pero como también analizaré, es probable que su discurso de rechazo no esté motivado solamente por esta concepción ideológica de lo que debería ser la literatura.

Los autores que para los años sesenta tenían ya una carrera literaria regional (de otro modo no podía ser), vieron como una insolencia inaceptable que unos jóvenes impetuosos de pronto se convirtieran en los escritores más representativos de Latinoamérica. Para ellos, los “viejos”, esta inserción repentina de la literatura en el mercado fue un fenómeno que no podían explicar y que se convirtió en su peor enemigo. Julio Méndez, el escritor ficticio a quien examino en esta tesis, representa perfectamente a la generación que vio eclipsada su carrera literaria a raíz del Boom. No en vano afirma lo siguiente: “También los mayores como yo, los que vimos nuestras carreras literarias coartadas por la mafia de escritores del boom que saturó el mercado, dejándonos fuera.” (Donoso 184).

Para Méndez la revolución comercial de la literatura tiene una gran “culpable”: Núria Monclús. Este personaje atraviesa toda la novela, aunque es más mencionada que citada y solo interviene directamente un par de veces. Es así que la primera mención hacia ella es la siguiente:

- ¿Y tu novela?
- Rechazada... Un desastre.
- ¡Hijos de puta!
- Hija de puta, dirás.
- ¿Por qué hija de puta?
- Después te cuento (18).

Ella, además, genera la siguiente reacción en Julio: “Era triste sentirse humillado al reconocer la derrota en sus manos, culpable y vulnerable por el odio y el terror que la Monclús me inspiraba” (32).

El rechazo es clave para entender la relación Méndez-Monclús, además de la performance misma de Méndez. Líneas arriba dije que nuestro personaje demuestra una actitud “anti-mercado”. En efecto, así es, pero esta posición tiene más de conveniencia que de ideológica. Es importante que señalemos estos desde el inicio, pues de lo contrario Méndez podría parecer algún tipo de orate o excéntrico.

Julio Méndez es rechazado por Núria Monclús, quien representa al mercado; por lo tanto, Méndez es rechazado por el mercado. Al no permitírsele el ingreso, entonces su defensa es atacar a quien lo rechazó. Como ya se ha visto, su estrategia como respuesta al rechazo es marginalizarse y autodenominarse fracasado, para así erigir desde esa platea su discurso.

Pero no debemos olvidar que Méndez acude donde Núria Monclús. Y acude dos veces, y las dos veces es rechazado. Ya el segundo rechazo se vuelve insoportable y lo lleva a una crisis terrible. Pero lo importante es notar que él de antemano no tiene ninguna oposición ideológica contra el mercado. Su posición “anti-mercado”, así como su performance de fracaso y marginación, nacen como producto del rechazo.

Es interesante lo que plantea al respecto Óscar Montero en su ensayo ya citado:

Quiere [Julio Méndez] que los mecanismos del mercado literario funcionen para difundir su obra, su palabra y su verdad, pero los menosprecia cuando los ve al servicio de los otros. *El jardín* convierte en ficción esa posición ambigua a partir de la cual se define el valor de un tipo de literatura contemporánea. Se trata, en cierto modo, de una versión novelesca de la *Historia personal*, una nueva versión de los hechos en la cual el fracaso del escritor, Julio Méndez, cuyos valores literarios recuerdan los del Donoso de la *Historia*, corresponde implícitamente al éxito de Donoso según otro modelo del quehacer literario (451 – 452).

En efecto, Julio Méndez, en el fondo, no está contra el nuevo mercado literario. Está contra el nuevo mercado que lo rechaza a él. Esto demuestra que su discurso de marginación y fracaso tiene su origen en el rechazo que sufre. El mismo autor de la cita anterior, en el mismo ensayo afirma que “su miopía [se

refiere a Julio Méndez] intelectual no le permite ver los trastornos de su desquiciada lógica; el mito del escritor famoso, joven, consagrado en la portada de alguna revista de gran circulación, lo atrae más que la labor literaria” (457). En efecto, Julio lo que quiere es reconocimiento, fama como la que tiene Marcelo Chiriboga. No obtenerla es muy doloroso, por eso, en una especie de venganza, se dedica a atacar quien le negó la gloria.

En ese sentido, la ideología es para él una careta, un mecanismo de defensa ante el dolor que generan el rechazo y el consecuente fracaso. Al mismo tiempo, la ideología sirve como arma para el ataque contra el nuevo mercado literario y el Boom que viene con él.

En este punto es inevitable preguntarse por qué la obra de Julio Méndez es rechazada. De antemano se puede decir que “no es por su intención política, sino por razones técnicas, que Núria Monclús, portavoz de los valores de la literatura del éxito, rechaza la obra de Julio” (Montero 458). Pero veamos cómo lo plantea la misma Núria, citada por Julio:

–Sí, verla..., falta una dimensión más amplia, y, sobre todo, la habilidad para proyectar, más que para describir o analizar, tanto situaciones como personajes de manera que se transformen en metáfora, metáfora válida en sí y no por lo que señala afuera de la literatura, no como crónica de sucesos que todo el mundo conoce y condena, y que por otra parte la gente está empezando a olvidar –fue el veredicto con que Núria Monclús rechazó mi novela (30).

Eduardo Barraza Jara afirma en su artículo “Las dos escrituras en El jardín de al lado de José Donoso”, que “Julio Méndez, en su pretensión de escribir una ‘novela documento’, rechaza la contaminación de lo épico por lo lírico y, por consiguiente, es incapaz de convertir la historia en ‘metáfora” (133). Esto constituirá para Méndez “una disyunción que será incapaz de resolver y que lo inducirá a dilatar y a escribir en forma discontinua esa versión que será su frustración definitiva.” (133). Como veré con más detalle en el siguiente capítulo, para Julio Méndez el reto de crear una metáfora se vuelve irrealizable. Esa no es la literatura a la que él está acostumbrado a realizar. Por lo tanto, el pedido de Núria Monclús lo desestabiliza y finalmente lo lleva al fracaso. Ahora, yo no diría que ese fracaso o esa frustración es definitivo, pues, como ya se ha planteado, cabe la posibilidad de que, en realidad, sea Julio quien toma el cuerpo de Gloria en el capítulo VI. Si esto es así, entonces, finalmente, podría decirse que Méndez logra lo que Núria le pide.

Me parece que la palabra clave aquí es “olvido”. Méndez, como ya vimos en el primer capítulo, está obsesionado por escribir una novela-documento que retratará, a través de su encierro, la realidad política del Chile de aquel entonces (el régimen de Pinochet). Según su concepción, esta obra debería despertar la conciencia de la gente. Lamentablemente, para la época en la que Méndez pretende hacer esto, el Boom ya ha dejado su estela, ha creado un canon dentro del cual la visión de la literatura que él propugna no cabe.

Núria Monclús sí se ha dado cuenta del cambio de perspectiva (de hecho ella, como “madre” del Boom, ha sido parte de ese cambio). Pero además es consciente de algo que Méndez parece no notar: el pueblo olvida:

–El olvido... –murmuró Núria–. Cuando el polvo se asienta después de esos derrumbes que son las grandes tragedias colectivas, el polvo las cubre con una capa grisácea de olvido..., los gobiernos impunemente pueden entonces hacer lo que quieran, protegidos por el olvido de las grandes potencias. . . Entonces, claro, ninguna editorial quiere comprar una novela mediocre que describe una tragedia, que sólo para muy pocos no está pasada de moda (261).

Julio, pues, es incapaz de desprenderse de su recuerdo. Además, es incapaz de darse cuenta que los eventos que antes fueron causa de admiración, como todo en la vida, se subliman y se banalizan.

Vi en el capítulo anterior que el personaje no entiende ni quiere entender que la visión general de la literatura ha cambiado y que la suya está desfasada. Tiene él una fuerte carga ideológica que contamina su literatura, que la vuelve un documento, un testimonio antes que una obra de arte. En la cita que acabo de revisar, noto que además de esa ideología, también existe una incapacidad de aceptar que el olvido es común y natural en las sociedades. Su crítica hacia la falta de compromiso del Boom, tiene como fondo una crítica al olvido. Es por eso que él se autoimpone la tarea de escribir una novela-documento que retrate el

dolor que vivió años atrás y que debería hacerle recordar al pueblo chileno que el régimen bajo el que vive es nefasto.

Una crítica muy extendida a los escritores del Boom fue que se perdían en lo estético y trivializaban el contenido. Tras esta crítica se esconde la concepción –ya hoy vuelta cliché– de que aquello que es objeto comercial es banal y aquello que se mantiene al margen, que no se “vende”, es lo verdaderamente serio. Esta visión es, sin duda, trasnochada e ingenua, por decir lo menos. Nuestro personaje en cuestión, al situarse al margen, la tiene. Es por eso que no sorprende que diga lo siguiente sobre Núria Monclús:

¿De dónde sacaba tanta improvisada sabiduría esta catalana mercenaria, que no era más que un mercader de la literatura? ¿En qué conocimiento, en qué autoridad concreta, en que teoría válida apoyaba su juicio? ¿Sabía algo sobre Barthes, sobre Lukács, sobre Lacan o Derrida o la Kristeva, más allá del precio y del número de ejemplares que vendían sus libros? (31)

Evidentemente, para Julio Méndez es inconcebible que alguien que no es un erudito en literatura pueda dar juicios sobre ella. Él se ha quedado con la visión decimonónica que propone al crítico literario como un sabio, casi un eremita que ha consagrado su vida al estudio. Para la época en la que se sitúa El jardín de al lado, la posmodernidad ya es una realidad, ya la figura del crítico literario ha cambiado radicalmente. Pero Méndez no es consciente, una vez más, del cambio.

Este es un ejemplo más de que el personaje está atrapado en el pasado y que es de esa dependencia al pasado de donde surgen todos sus conflictos.

En el capítulo “El posmodernismo y la sociedad” de su libro El giro cultural, Frederic Jameson dice que existe una concepción propia del “alto modernismo” bajo la cual la literatura debe ser subversiva, contestaria. Dice este autor, además, que las distinciones entre arte “superior” e “inferior” hoy ya han desaparecido. Sin embargo, aún subsiste la idea de que, por ejemplo, la literatura comprometida es “superior” que aquella que está masificada. Habría que preguntarse qué literatura hoy por hoy no entra al juego del mercado. En todo caso, lo que me interesa señalar es que, sin duda, Julio Méndez pertenece a este diminuto grupo que aún cree que existe –o que debe existir– una literatura comprometida y que aquella que no lo es, debe ser desechada o cuando menos, como él hace con la del Boom, denostada. En ese sentido, su ideal se ha quedado en el “alto modernismo” del que habla Jameson y cree –o al menos eso dice creer– que la literatura contemporánea, por ser masiva, es “inferior”. (Por supuesto que cuando él hace estas afirmaciones no menciona su deseo de ser aceptado por Núria Monclús. En estos momentos es clarísima su performance de fracaso y marginalidad).

Ya he mencionado que la justificación esencial de la performance de fracaso y marginalización de Julio Méndez es su discurso moral. En los momentos más dolorosos, en aquellos que se niega a sí mismo su propia incapacidad, Méndez se vuelve un mártir de la honestidad que no está dispuesto a someterse a la “mafia”

literaria. Es por ello que cuando se enfrenta al fracaso que lo condena Núria Monclús, él se defiende diciendo:

Que no pretendiera jugar con mi honradez, aunque sus recomendaciones llevaban implícita la promesa de transformarme, ella que todo lo podía y todo lo sabía, en un escritor de éxito tan sensacional como Marcelo Chiriboga o como García Márquez (32).

Es interesante ver cómo el personaje crea un conflicto moral que él mismo resuelve. En este fragmento, Julio rechaza “heroicamente” las recomendaciones de Núria Monclús porque atentan contra su honradez. Él podría seguir las y alcanzar el éxito, pero no lo hace porque es un tipo honrado. Pero como ya he dicho, esta máscara de sacrificio moral oculta su propia incapacidad para adaptarse a la tendencia literaria que trajo consigo el Boom. El momento en el que se plantea este dilema, su incapacidad resulta demasiado dolorosa, no es aceptable. Entonces, hay que maquillarla, convertirla en un dilema moral que la heroicidad propia debe vencer.

Sin embargo, hay momentos de mayor honestidad y la duda se funde con lo que verdaderamente siente el personaje:

Pero medité, ¿no era posible que el bofetón del rechazo de Núria Monclús, mi odio hacia ella y mi desprecio por su insensibilidad y sadismo, además del acicate de la emulación y la envidia, me hicieran cambiar de tono?

¿Conocía ella, siquiera desde lejos, a alguien que hubiera pasado seis días

en un calabozo y lo contara? ¿Sería yo ahora, capaz de transformar esos seis días míos, con esta fuerza nueva descubierta en mí por el odio a esa mujer, en mi derecho al salto hacia la trascendencia y la salvación? ¿Vería yo mi nombre allá arriba –pese a la voluntad contraria de la superagente mafiosa- entre los de Vargas Llosa, Roa Bastos, Marcelo Chiriboga, Carlos Fuentes y Ernesto Sábato? (37)

En este fragmento Julio Méndez se nos muestra sin su usual performance<sup>21</sup>. Su deseo de éxito lo vemos, como pocas veces, con claridad, sin ocultarse tras el discurso de fracaso y marginación. Como ya he dicho antes, en el fondo Julio desea pertenecer, pero su concepción de la literatura no se lo permite y en vez de aceptar el rechazo, crea una máscara de moralidad que justifica su performance de fracaso.

Por otro lado, nuevamente se pone en evidencia la obstinada idea del personaje de querer escribir una novela testimonial. Para él es insultante que Núria Monclús, quien supone no sabe nada de sufrimientos propios ni ajenos, sea quien decida si entra o no al “Olimpo” literario. La segunda pregunta que se hace

---

<sup>21</sup> Jean-Marie Lemogodeuc, en su artículo ya citado sobre El jardín de al lado, propone que “esta voz [la de Julio Méndez] del deseo íntimo, del ‘yo’, juega peligrosamente con su enfermedad crónica: el narcisismo” (383). Yo no aseguraría que Julio Méndez sea un narcisista. Si bien en algunos momentos afirma que será capaz de escribir la “gran” novela chilena y en otros menosprecia a los escritores del Boom, lo cierto es que estas actitudes que pueden catalogarse como “narcisistas” son parte de su performance, de su máscara, por decirlo en un término donosiano. Esta actitud aparentemente soberbia es un mecanismo de defensa para que el rechazo y el fracaso sean menos dolorosos. Tildar a Méndez de narcisista es quedarse en lo superficial de su actitud. Si se le analiza con cuidado, se puede ver que, en realidad, su aparente narcisismo es otra de las múltiples caretas que usa.

Julio en la cita va de la mano con su idea de que solo deberían hablar y decidir sobre literatura aquellos que son eruditos y, como agrega aquí, que hayan vivido una experiencia grave. Su pensamiento otra vez se presenta como desfasado, arraigado en un otrora ideal (sería ingenuo pensar que antes solo hablaban de literatura eruditos que hayan sufrido en la vida).

¿Cómo es posible, pues, que esta mujercita que no es literata ni tiene experiencias de vida culminantes, tenga en sus manos –en su telaraña, como se llega a afirmar– la carrera literaria de alguien que sí tiene sabiduría y una experiencia dolorosa que contar? Esta pregunta, me parece, resume lo que piensa Julio y es el germen de su gran molestia y frustración. Y estos dos sentimientos, como él mismo afirma, lo llevan a odiar a Núria Monclús. Ese odio, a despecho de lo que él cree en un momento, es estéril, no lo lleva a crear nada especial.

Vale la pena, para terminar, ver a través de la siguiente cita, cómo Julio vuelve a Núria Monclús, y por añadidura al mercado que ella representa, culpable incluso de la infelicidad de su esposa:

Gloria es la mariposa atrapada en una red, no una araña que, como Núria Monclús, sabe tejer su propia red. No una red que ahoga, como las redes ajenas que ahogan a Gloria, sino una red que Núria luce como un adorno, utilizándola: Núria es libre, pre-psicológica. Eligió eliminar la vida privada: no le interesa el ámbito de lo lírico. Ése es solo un ámbito más, ordenado y planchado y organizado entre sus vestidos todos iguales, colgados unos detrás de otros en su armario ajeno a la incertidumbre: es la Diana

verdadera, que no necesita más flechas ni carcaj que una serie de teléfonos y computadoras, araña que caza a los escritores que valen la pena con su tela manifiesta en la forma de un velito que le confiere cierta suavidad a su expresión que no engaña a nadie. Es terrible ver cómo hace sufrir a Gloria. Núria tiene la culpa, puesto que ella me impide triunfar: ella tiene atrapada a Gloria en una telaraña, que es su cárcel (180).

Él, otra vez, no tiene la culpa de nada. La performance acá es evidente cuando Julio dice que Núria le impide triunfar. Su refugio es el fracaso y el margen. La lógica maniquea toma acción: él es una víctima buena de la mafia que dirige la Monclús. Sin embargo este fragmento –y, en realidad todo el discurso de Julio en torno a Núria Monclús– resulta una de las mayores ironías que tiene la novela cuando, hacia el final (capítulo 6), descubrimos que la voz de Julio ha estado representada por Gloria, la verdadera narradora. Ella, luego de ponerse al descubierto, dice lo siguiente de la representante literaria:

Ninguna de las terribles leyendas que circulan sobre ella son verdad: es fina, encantadora, generosa, sensible. Pero también sabia, y autoritaria pese a su vocación por la intimidad. Y lo ha leído todo. . . ¿Este proyecto de amistad con Núria será, acaso, el primer paso hacia gente que habite fuera del ámbito del fracaso? (249).

Cuando Gloria revela cómo es Núria realmente, el discurso de Julio se desbarata, pero al mismo tiempo se evidencia. La agente “mafiosa”, ignorante e insensible es, en realidad, una mujer afable, culta y sensible. ¿Por qué, entonces, Julio la pinta como un ogro midas? Ahí entra a tallar la performance de fracaso y marginalización, por un lado, y la negación de la propia incapacidad, por otro. Como esta última resulta tan dolorosa, entonces el refugio ideal es la performance. Desde esa guarida, el personaje lanza las piedras contra el Boom y su falta de compromiso; contra Núria Monclús y el mercado, que es lo que ella representa; y, como analizaré en el capítulo que sigue, se opone a Marcelo Chiriboga y el tipo de éxito literario que él representa.

Pero la ironía de la que hablé líneas arriba se debe a que, lejos de atar al fracaso a Gloria, Núria Monclús le abre las puertas del éxito. La novela que ha escrito en base a la voz de Julio Méndez es digna de entrar al circuito literario que la agente dirige. Esta ironía encierra, así, la gran ironía de toda la novela y que es la propuesta de mi tesis: el discurso o la performance de fracaso y marginalización se vuelve un objeto exitoso que lejos de quedarse al margen ingresa al medio literario.

Si nos atenemos al discurso de Méndez, se puede llegar a una primera conclusión: lo importante no está en la disputa en sí misma, sino en lo que subyace a ella, es decir, el enfrentamiento entre dos visiones de cómo debería comercializarse la literatura. Mencioné más de una vez que la agente literaria

representa, ante todo, al nuevo mercado literario cambios drásticos en la difusión literaria. Julio Méndez, en ese aspecto, se ha quedado estancado en los años cincuenta y por eso no comprende y sobre todo no termina de aceptar que el mercado ha cambiado. Entonces, el enfrentamiento debemos verlo como algo más profundo, como la visión romántica proveniente del “alto modernismo”, usando el término de Jameson, y la realidad contemporánea que supone una lógica capitalista de mercado en la cual la literatura, como todas las artes, tiene que inscribirse para poder sobrevivir. Julio y Núria, pues, representan dos visiones del mundo que son irreconciliables.

Ahora bien, la conclusión anterior es válida solo para la parte superficial del discurso de Méndez. En otras palabras, sirve solo si se cree que el personaje cree totalmente lo que dice. Lo cierto, sin embargo, es que, como ya varias veces he dicho –y de hecho esa es la propuesta de la tesis–, tras el discurso de marginación y fracaso de Méndez se esconden otras motivaciones. Sus ataques, en ese sentido, tienen un trasfondo y los que hace al nuevo mercado literario no son la excepción.

Entonces, como segunda –y más importante de esta parte de la tesis– conclusión, se puede decir que, en el fondo, Julio Méndez sí quiere ser parte del nuevo mercado literario que representa Núria Monclús. Como he remarcado en este capítulo, él acude dos veces donde la editora poderosa con el afán de que lo publique y lo ponga al nivel de las superestrellas del Boom. Lo más significativo es que tras el primer rechazo, él reescribe su texto, es decir, le hace caso a Núria Monclús. La ataca, no obstante, trata de seguir sus recomendaciones; esto prueba

que él quiere, más allá de sus prejuicios, entrar a ese círculo de privilegiados. El problema es que no puede, como ella le pide, transformar todo en metáfora válida por sí misma. Al darse cuenta de esta incapacidad y de su inminente fracaso, es que desarrolla, como mecanismo de defensa, su discurso anti-Núria y anti-mercado.

De esta segunda conclusión se desprende una tercera: Julio está, en el fondo, de acuerdo con el nuevo mercado literario o, al menos, no lo considera tan terrible como dice en su discurso. Su oposición, como anota Óscar Montero en la cita que comento en este apartado, nace porque esos mecanismos del nuevo mercado literario no juegan a su favor como él quiere. Es una actitud que se podría catalogar hasta de infantil, pues es rechazar y atacar algo solo porque no se puede ser parte.

Por último, tras analizar las verdaderas motivaciones del discurso anti-mercado de Julio Méndez, queda bastante claro que lo que este personaje desea fervorosamente es el reconocimiento. Parece que en el momento de su vida en el cual se centra la novela, el anonimato se ha vuelto una carga insostenible. Como ya he dicho, el fracaso literario irrumpe hasta en su vida familiar, por lo que Julio Méndez se siente presionado a salir de ese círculo de mediocridad y darle una buena posición a su familia. Como anotan críticos como Jean-Marie Lemogodeuc, Laura Chesak, entre otros, Julio Méndez tiene un rol de cabeza de familia que cumplir. Y al no cumplirlo por tanto tiempo, se puede deducir, se desespera por lograr un reconocimiento que por fin le dé dignidad. Su meta es ser tan reconocido como Marcelo Chiriboga, pero como no se da cuenta que no puede serlo, se

desencadena toda su crisis de frustración, que conlleva a su discurso de marginación y fracaso.



#### 4. Julio Méndez y su oposición al Boom de la literatura hispanoamericana y lo que este representa

En este capítulo me detendré a analizar el discurso de Julio Méndez con respecto al Boom y a tratar de entender qué motivaciones hay detrás de sus críticas. Antes ya he analizado su oposición al mercado literario representado por Núria Monclús. Ahora es momento de detenerme específicamente en el Boom, es decir, en el producto que genera el nuevo mercado literario. En otras palabras, una vez vista la oposición general al nuevo mercado y a quien lo representa, es momento de pasar a ver la oposición frente al “hijo” o producto de ese nuevo modo de comercializar la literatura latinoamericana.

Julio Méndez es un feroz detractor del Boom, lo considera frívolo y hasta llega a ponerlo en duda (lo llama “dudoso”). La falta de compromiso es el defecto que más le achaca. Él se autodefine como un escritor comprometido, dispuesto a hacer una novela documento de “tono mayor” que retrate todo el dolor de Chile ante la dictadura pinochetista. En ese sentido, su enemistad con el Boom no tiene, aparentemente, posibilidad de volverse una amistad. En esta parte de la tesis veré qué argumentos tiene concretamente Méndez contra el Boom y luego veré en base a lo analizado, como parte de las conclusiones, qué tan cierto es que su odio sea motivado solamente por la supuesta falta de compromiso, es decir, iré al fondo de su discurso y veré si en realidad su aversión es producto de su ideología o de alguna motivación emocional como el rechazo.

En otras palabras, se podría decir que aquí estudiaré la confrontación entre una literatura comercial y de consumo, representada por el Boom, y una “comprometida”, representada por Méndez. Tras esto, podré dilucidar, finalmente, cuál es la verdadera casusa del odio hacia el Boom que tiene el frustrado escritor chileno.

Sin embargo, antes de entrar de lleno al análisis del discurso de Méndez, es imprescindible que me detenga a estudiar brevemente al Boom. No puedo hablar del enfrentamiento Méndez-Boom sin antes presentar a los contrincantes, especialmente al Boom (Méndez ya fue presentado en la introducción y en el capítulo anterior). Para ello, me serviré de lo que se ha dicho a nivel de la crítica, tomando como referentes a Ángel Rama y al mismo José Donoso. A mi juicio, los textos que ambos autores dedican al tema son los más adecuados para esta tesis: dan una perspectiva del fenómeno desde una perspectiva literaria e histórica (Rama) y vivencial y crítica (Donoso).

Definir concreta y sintéticamente al Boom de la literatura latinoamericana es una tarea difícil y acaso hasta imposible: si algo queda claro con respecto al Boom es que no se le puede definir de un modo concreto ni mucho menos inscribir dentro de algún movimiento que siguiera algún tipo de ideario estético o político. En su canónico artículo “El boom en perspectiva”, Ángel Rama explica lo siguiente:

Ante todo hay que definir al *boom*, cosa nada fácil visto que su existencia se ha registrado en millares de revistas y diarios de los últimos diez años, como un tópico cuyo origen nadie conoce pero que se repite como una

contraseña. Navegó con suerte en ese medio, casi como un comodín que registraba algo indefinido pero cierto, lo que explica su infausta denominación (165).

En efecto, se ha hablado muchísimo del Boom, pero no se le ha podido definir claramente. Casi se podría decir que se ha vuelto una palabra vacía a la que cada quien le da significación como mejor le parece o como mejor le convenga.

Dentro de esta confusión se podría pensar que, quizás, los autores que se consagraron dentro del Boom podrían tener una respuesta más precisa de lo que fue este fenómeno literario. No obstante, con no poco asombro, he descubierto que no es así. En el artículo ya mencionado de Ángel Rama, se cita a Mario Vargas Llosa, quien dice lo siguiente con respecto al Boom:

Dijo Mario Vargas: “Lo que se llama *boom* y que, nadie sabe exactamente que es, yo particularmente no lo sé, es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó. Y se advierte ya distancia respecto a esos autores así como cierta continuidad en sus obras,

pero es un hecho, por ejemplo, que un Cortázar o un Fuentes tienen pocas cosas en común y muchas otras en divergencias. Los editores aprovecharon muchísimo esta situación pero ésta también contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana lo cual constituye un resultado a fin de cuentas bastante positivo. Lo que ocurrió a nivel de la difusión de las obras ha servido de estímulo a muchos escritores jóvenes, les ha llevado a escribir, les ha probado que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales e, incluso, las de la lengua. El hecho es que hoy se escriben muchas más novelas que hace algunos años. No afirmo que la causa haya sido exclusivamente la de que un grupo de escritores obtuviera mucho éxito y una gran audiencia, pero, sin duda, esa realidad ha contribuido a dar mayor seguridad y a estimular las vocaciones jóvenes” (168).

Lo que afirma Vargas Llosa certifica lo que mencioné líneas arriba: no se puede definir al Boom como un movimiento que siguiera algún tipo de lineamiento ideológico o estético. Menciona, además, dos características interesantes con respecto a la recepción del Boom: la primera es que no hubo –ni hay aun hoy a casi cincuenta años de su “nacimiento”- una lista cerrada de quienes lo integraron; así como se le define según convenga, también a sus integrantes se les nomina según el criterio de quien haga la selección. La segunda característica interesante que menciona Vargas Llosa es el cambio que operó tras la operación

del Boom: sin duda las generaciones posteriores a él, incluida la actual, reconocen, ya sea por afirmación o negación, a los autores del Boom como sus padres literarios.

José Donoso, en 1972, publicó su famoso ensayo Historia personal del boom<sup>22</sup>.

Su visión de este fenómeno podría catalogarse como privilegiada. Él estuvo muy

---

<sup>22</sup>No deja de llamar la atención la relación que se ha establecido entre la Historia personal del Boom y El jardín de al lado. Jean-Marie Lemogodeuc plantea lo siguiente en su artículo ya citado: *E.J.A.L.* puede ser considerada entonces como una novela que prolonga la reflexión emprendida en *Historia personal del "boom"*. En este caso, la escritura novelesca puede funcionar como la verdadera cura terapéutica de un paciente neurótico. La enunciación y el enunciado del texto "donosiano" muestran cómo en el enfrentamiento entre la luz y las tinieblas, el silencio y la palabra de la escritura, el deseo de Julio (¿Donoso?) tropieza constantemente con el instinto de muerte (389).

Por su parte, Óscar Montero en su artículo "El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito", propone lo siguiente:

No me interesa leer *El jardín* como una novela en clave buscando en la *Historia* o en otros documentos paralelos biográficos a los seres de papel del relato. Pero se trata de dos trabajos, uno comentario de un momento vivido, el otro ficción narrativa, sobre puntos comunes. La lectura de un texto orienta la del otro y su contrapunto contribuye al estudio de un aspecto de la práctica literaria contemporánea que no se termina de estudiar: la relación del escritor a la sociedad, su posición frente al reconocimiento o desprecio que esta pueda otorgarle según el valor que se le ofrezca a sus textos (450).

Estoy de acuerdo con lo que plantean estos dos autores. Sin duda, hay una estrecha relación entre ambos textos de Donoso. Pero por supuesto, como plantea Montero, tampoco debemos ir a El jardín... en busca de los personajes de la Historia... Lo que sí hay que plantear es que en ambos textos subyace la reflexión sobre la problemática del escritor latinoamericano –y acaso de la literatura latinoamericana– ante el fenómeno del Boom. En la Historia..., se trata de narrar los hechos en una especie de ensayo reflexivo y, a la vez, crónico y lleno de ironía. Allí se trata de explicar el fenómeno del Boom, desenmarañarlo desde dentro y ver las consecuencias que trajo para los escritores de entonces y para la literatura regional. El jardín..., por su parte, reproduce la voz –el testimonio, podríamos decir– de un escritor desplazado por el Boom, que ha visto su carrera eclipsada por estos nuevos escritores-estrellas. Se pone sobre el tapete el enfrentamiento entre la literatura comprometida que el personaje de Méndez defiende y aquella que, según él, solo se preocupa en lo estético.

Viendo ambos textos de esta manera sintética, es posible sostener que desde dos géneros distintos –el ensayo y la novela– Donoso busca plantear la situación de los escritores latinoamericanos y de la literatura latinoamericana cuando apareció el Boom y qué consecuencias –o estragos para algunos como Julio Méndez– trajo consigo este fenómeno. Estoy de acuerdo, por eso, con lo que plantea Óscar Montero en su ensayo ya citado: "La *Historia* es el relato de un deseo, la construcción de un paradigma de la narrativa contemporánea y la entrada en esa precaria cofradía, trayectoria llena de titubeos, de dudas, de vueltas, de una ironía insegura, implacable consigo misma." (449).

cerca de los autores que se consagraron con el Boom, además vivía en Europa en el momento de la “explosión”, es decir, vio el estallido inicial y todos los oropeles que vinieron con él. Pero pese a su cercanía con el fenómeno y sus integrantes, no fue parte integral de él. De hecho, al igual que su personaje Julio Méndez, se sintió relegado (de ahí la teoría de la autobiografía que veré en otro capítulo de esta tesis). Esta situación lo sitúa en una tribuna privilegiada, desde la cual puede hacer un análisis crítico del fenómeno. Dice lo siguiente en su texto:

¿Qué es, entonces, el *boom*? ¿Qué hay de verdad y qué de superchería en él? Sin duda es difícil definir con siquiera un rigor módico este fenómeno literario que recién termina —si es verdad que ha terminado—, y cuya existencia como unidad se debe no al arbitrio de aquellos escritores que lo integrarían, a su unidad de miras estéticas y políticas, y a sus inalterables lealtades de tipo amistoso, sino que es más bien invención de aquellos que la ponen en duda. En todo caso quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico– culturales, que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escribe variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un periodo de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano —Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo— y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad —Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar—, produciendo así

una conjunción espectacular. En un periodo de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* y otras, por entonces recién publicadas. De pronto había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto (14 – 15).

Al igual que Vargas Llosa, Donoso afirma que no se puede definir al Boom según las pretensiones literarias o políticas de sus supuestos –digo supuestos porque, como ya se ha visto, es discutible quiénes integraron sus filas<sup>23</sup>–. Agrega, sin embargo, una idea que me parece crucial para entender al Boom: su consolidación y su gran difusión se deben, principalmente, a la oposición que generó en algunos sectores de la crítica y de algunos escritores (Julio Méndez estaría dentro de estos, indudablemente). Paradójicamente, es desde esta trinchera hostil que se consolida el Boom. Al respecto afirma Donoso lo siguiente:

Quiero comenzar estas notas aventurando la opinión de que si la novela hispanoamericana de la década del sesenta ha llegado a tener esa debatible existencia unitaria conocida como el *boom*, se debe más que nada a aquellos que se han dedicado a negarlo; y que el *boom*, real o

---

<sup>23</sup> Pese a que no existe una lista fija de integrantes del Boom, al menos sí hay consenso en el caso de cuatro autores: Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. No se puede hablar del Boom sin mencionar por lo menos una obra de alguno de estos escritores. Como reconoce el mismo Donoso en la *Historia...*, ellos cuatro se situaron a la cabeza del fenómeno. Ellos son, pues, los miembros seguros e innegables. Los otros integrantes siempre serán dudosos. Es interesante leer al respecto las burlonas categorías que establece Donoso en su libro; habla allí de boom-junior, petit-boom, etc.

ficticio, valioso o negligible, pero sobre todo confundido con ese inverosímil carnaval que le han anexado, es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia (13).

Así es, la consagración del Boom se debió, en buena cuenta, a las críticas negativas que suscitó. Pero también hubo una recepción favorable, pues es innegable la calidad de muchas obras que se inscribieron en ese periodo, como La ciudad y los perros, Cien años de soledad, La muerte de Artemio Cruz, etc. Acaso nunca como entonces se produjeron en tan corto periodo –una década– textos tan brillantes.

La mayoría de críticas negativas no se dirigieron a la calidad de las obras, sino más bien al festín comercial que se produjo. Nunca antes la narrativa hispanoamericana había tenido tanta atención mundial. Tampoco había existido antes un mercado literario regional (sobre esto hablaré con más detalle en el siguiente capítulo), por lo que de alguna manera se vio como algo frívolo la producción en grandes cantidades –como si fueran productos de supermercado– de textos latinoamericanos. Ángel Rama, en famoso artículo ya citado, comenta lo siguiente:

Hubo, pues, una exaltación inicial que contó con un amplio respaldo y un consenso crítico positivo pero que a medida que se perfilaron las características del *boom*, sobre todo el reduccionismo que opera sobre la rica floración literaria del continente y la progresiva incorporación de las

técnicas de la publicidad y el mercadeo a que se vio conducida la infraestructura empresarial cuando las ediciones tradicionales de tres mil ejemplares fueron sustituidas por tiradas masivas dio paso a posiciones negativas, a reparos y a objeciones que llegaron a adquirir una nota ácida (163).

Julio Méndez, el personaje-narrador de la novela que es objeto de estudio de esta tesis, sin duda representa el prototipo del escritor con cierta trayectoria que de pronto se vio opacado por los autores del Boom y que vio negativamente la infraestructura empresarial que se generó, como explica Rama. Él, cuya obra literaria empezó de manera auspiciosa en su país, Chile<sup>24</sup>, ve su carrera estancada y condenada al fracaso, debido a que no es capaz de inscribirse dentro del nuevo canon que ha establecido el Boom<sup>25</sup>. Este canon se erige en los años sesenta y mantiene su vigencia en los años setenta e inicios de los ochenta. Fue tan fuerte, pues, la influencia del Boom que Julio Méndez hace la siguiente afirmación: “los mayores como yo, los que vimos nuestras carreras literarias

---

<sup>24</sup>Más de una vez en la novela, Julio Méndez recuerda con nostalgia el auspicioso inicio de su carrera literaria. Dice, por ejemplo, que “Mi nombre –Julio Méndez– aparecía de vez en cuando en los periódicos, vinculado a los nombres más brillantes de mi generación de escritores en Chile. Rodeado del respeto local por mis dos novelas y mi libro de relatos...” (37).

<sup>25</sup> Julio Méndez no es capaz de entrar al circuito del Boom, pero sí desea hacerlo. Como se verá, pese a todo su discurso lapidario contra el Boom, en el fondo es su anhelo pertenecer a él. Ese deseo está detrás de todo su discurso de marginación y fracaso. Por eso, estoy de acuerdo con lo que afirma Andrea Ostrov en el artículo que ya he citado: “Julio Méndez, un escritor que se autodefine como “fracasado”, se enfrenta a su imposibilidad de ver cumplido su máximo anhelo: integrar las filas del exitoso y controvertido boom latinoamericano de los años sesenta” (114).

coartadas por la mafia de escritores del *boom* que saturó el mercado, dejándonos fuera” (184).

Me parece sumamente ilustrativo empezar este análisis con la siguiente cita en la que Julio Méndez presenta el conflicto:

No verme así obligado a enfrentar la consuetudinaria disyuntiva planteada por mi máquina de escribir: ¿novela-documento que, aunque ya rechazada una vez por la formidable Núria Monclús, yo estaba seguro de poder transformar en una obra maestra superior a esa literatura de consumo, hoy tan de moda, que ha encumbrado a falsos dioses como García Márquez, Marcelo Chiriboga y Carlos Fuentes? (15)

Si algo nos queda claro en este fragmento es que Julio Méndez está convencido de que él puede superar a la “nueva” literatura que, peyorativamente, llama de consumo. Esta determinación es interesante, pues a lo largo de la novela nos encontramos es con un Julio Méndez dubitativo, que tiende más bien hacia un discurso de fracaso, de ser incapaz de llegar tan alto como esos “falsos dioses”.

Pero detengámonos en lo de “novela-documento”. La primera parte de esta dualidad no trae mayores problemas, mas la segunda sí: ¿a qué se refiere con documento? Sin duda, la palabra perfecta para reemplazar a “documento” sería “testimonio”. En efecto, lo que Méndez pretende decir es que su novela tiene que ser testimonial, es decir, un documento que refleje una realidad y abra los ojos de

quienes la lean. La novela-documento, entonces, es, ante todo, un compromiso social. Ella debe, por lo menos, llamar la atención sobre una realidad inicua.

Ahora bien, la importancia de esta cita radica en que en ella podemos ver claramente el conflicto Méndez-Boom. El escritor quiere escribir una obra maestra; pero justamente para que la obra sea maestra, es imprescindible que esta sea comprometida. Esa es la diferencia que, según Julio Méndez, existe entre la literatura que él defiende y la que impera, es decir, la que trajo consigo el Boom. Esta última, que es simplemente literatura de consumo a ojos de Méndez, es inferior, pues no es un testimonio, un documento. En otras palabras, esa literatura no hace nada; él, en cambio, sí:

–Yo, a mi modesta manera, con mi novela, también hago algo...

–No te cuentes el cuento. ¿No te acuerdas de la cara con que te miró la Núria Monclús en el Rastro<sup>26</sup>? Simplemente no existes. Acéptalo (179).

En efecto, aunque de modo modesto, su novela –el documento–, es una herramienta útil para la sociedad. La respuesta que obtiene de su esposa podríamos decir que es la respuesta que le daría el Boom. Creer que se puede

---

<sup>26</sup> Gloria está recordando el que, a mí juicio, es el mejor episodio de la novela. En él, Julio y su esposa están de paseo por el mercado del Rastro, en Madrid, cuando de pronto el escritor chileno ve dentro de una tienda de antigüedades a Marcelo Chiriboga y Núria Monclús. Se lo comenta a su esposa y ella, determinada, lo obliga a entrar. Una vez dentro de la tienda, ellos escuchan una peculiar conversación entre los dos personajes. La acompañante de Julio y Gloria, Katty, una hippie cuarentona, reconoce a Chiriboga y se abalanza sobre él. Le dice que Julio es el mejor escritor chileno, aunque todavía no es reconocido en el extranjero. Núria reconoce a Julio, quien se siente humillado. Marcelo le dice a ella que ya es tarde y salen por una puerta trasera para evitar a la turbamulta que asedió a Chiriboga a la entrada. Esta escena está narrada magistralmente y representa el único momento concreto en el que Julio palpa su propio fracaso.

hacer algo con una novela es un cuento, una fantasía trasnochada. Aferrarse a ella, supone, en consecuencia, quedar relegado, no existir. Sin la venia del Boom, representado por su “madre”, Núria Monclús, la trascendencia es una utopía.

Y, por supuesto, el consumo masivo, como lo hicieron los *ismos*, encumbra dioses, crea escritores-divos. Méndez, como veremos con especial atención en el capítulo tres, siente una animadversión contra estos; pero es una animadversión sazónada con la envidia, con el secreto deseo de pertenecer a esa selecta cofradía, a esa masonería del éxito literario.

Una pregunta que a estas alturas se cuele entrelíneas es: ¿qué exigía el Boom para que un escritor pudiera ser considerado parte de él? O dicho de otra manera: ¿cómo debía escribir un escritor para poder alcanzar la gloria que el Boom aseguraba? Yo, pese a todas las múltiples lecturas sobre el tema, no podría dar una respuesta. Sin embargo, para Julio Méndez el asunto es más claro. Es por ello que dice lo siguiente:

¿Qué quería que hiciera con mi novela? ¿Un guiso de *nouveau roman*, de telquelismo de barrocos adjetivos y una pedantería indigesta de citas de autores prestigiosísimos por antiguos y desconocidos, condimentado con la pimienta de un “compromiso social”, o un “compromiso político”, epidérmico, frívolo, pero que sirviera de anzuelo para los compradores? No. No. Yo era otra cosa: yo había pasado seis días en un calabozo a raíz del Once, donde no me torturaron ni me interrogaron siquiera, y constituye una reserva de

dolor que no necesita metáfora para ser válida: basta relatar los hechos (31).

Podemos afirmar que lo más sabroso de este guiso es la pimienta. Ella nos muestra lo que, a ojos de Julio Méndez, es un requisito indispensable para ingresar al cielo del Boom: el pseudo compromiso. Según él, lo importante es disfrazar las líneas de la “novela nueva” con un traje de preocupación y compromiso con un cambio social y político. Solo así el público hambriento saciará su voraz apetito. Solo así, además, se ingresaría al mercado.

Pero él, Julio Méndez, es otra cosa. Su experiencia de encierro en el Once<sup>27</sup> no puede suscribirse a esa careta de compromiso: él de verdad está comprometido. Desde su perspectiva, la literatura no debe estar sazonada con ningún tipo de condimento, debe dejarse saborear por sí misma. Basta con relatar las vivencias, “se trata de una escritura que postula la posibilidad de representación de la experiencia” (114); ese es el verdadero compromiso. Las metáforas, como los condimentos, son pura hojarasca. Por todo ello, él no puede someterse:

No podía adaptar el dolor que mi país había experimentado a las exigencias de las modas literarias preconizadas por Núria Monclús, o a través de ella por quien la manejara, alguien más alto, más potente que ella, situado

---

<sup>27</sup> Se refiere a la fecha en la que Augusto Pinochet dio su golpe de Estado: 11 de setiembre de 1973.

detrás de la extraña *mafia* de la moda literaria a la que yo no estaba dispuesto a someterme (33).

Además, él dice poseer algo que los escritores del Boom no tienen y que constituye un tesoro que no puede ser corrompido:

Yo poseía una experiencia que ninguno de los cosmopolitas del *boom* tenía: ellos, escribiendo sus novelas desde un cómodo desarraigo voluntario, desconocían la experiencia de primera mano como participantes en una tragedia colectiva, como había participado yo en la situación chilena. ¿No constituía esto un extraordinario caudal? (48)

Méndez, a lo largo de la novela, habla constantemente de una “mafia” literaria. Esta repetición no es fortuita ni es una muletilla sin mayor sentido; por el contrario, es un elemento importante dentro de su performance de fracaso y marginación. Al configurar un panorama maniqueo –la mafia literaria es mala y él, que no se somete a ella, es bueno–, su posición de mantenerse al margen se vuelve un acto noble, su fracaso es heroico. Se trata de una hábil justificación consigo mismo y con su esposa Gloria. Aunque, claro, esta última como ya vimos, no se cree el discurso de su esposo (y él en el fondo tampoco). Me parece, pues, que esta estratagema es una especie de tul que el escritor ficticio se pone en los momentos en los que niega su propia mediocridad. Estos episodios, que son no

menos que aquellos en los cuales reconoce su propia incapacidad, están marcados por el dolor. Es decir, por alguna circunstancia de vida (como por ejemplo la ausencia del hijo, la negativa de regresar a Chile o incluso el continuo deseo de contrariar a Gloria), la mediocridad y el fracaso se vuelven muy dolorosos de admitir. Es así que para justificarlos se les tiñe de heroísmo, se les da una dimensión moral.

Si vemos los fragmentos hasta ahora citados desde otra perspectiva, nos daremos cuenta de que Méndez está abogando por una literatura hiperrealista. Siguiendo lo que dice el mismo Donoso en su Historia personal del boom, este tipo de visión imperaba en los narradores latinoamericanos previos al Boom. Nuestro personaje claramente se inscribe en esa línea que exigía retratar del modo más fidedigno posible la realidad de los pueblos latinos. Es evidente que Méndez no comprende el cambio que supuso el Boom. No lo entiende, pero tampoco lo quiere entender, pues se niega a abrir su perspectiva. Esto es interesante, pues a lo largo de la novela, a través de su odio, podemos notar, como ya dijimos, un deseo de pertenencia. Pero al mismo tiempo no deja de aferrarse a su defensa de una literatura comprometida. Entonces, la manera de callar ese deseo no reconocido de querer ser parte es crear un discurso del fracaso. De esta manera, alivia su conciencia, pues no traiciona sus ideales y, al mismo tiempo, sublima su deseo de insertarse en el mundo del Boom.

A lo largo del análisis de la posición de Julio Méndez frente al Boom que se ha hecho en este capítulo, se ha podido ver que hay una acción implícita dentro de su discurso: educar. Esto se hace más evidente, si recordamos la intención de crear una “novela-documento”. Esta, finalmente, lo que busca es inculcar en los lectores una lección moral, explicarles cuál es la “verdadera” realidad. Es pertinente hacer esta observación, pues detrás de ella está toda la carga ideológica de nuestro personaje.

Terry Eagleton afirma en su artículo “El sujeto en la literatura”, que la literatura es vista como una “tecnología moral”. Esta visión que es propia de un humanismo liberal, supone que el sujeto es un vacío que hay que llenar. No se da cuenta, sin embargo, que el sujeto se constituye social e históricamente, es decir, es un producto de su tiempo; en otras palabras, tiene ya de por sí una carga sociocultural implícita. Es evidente que Julio Méndez se identifica con este tipo de pensamiento humanista-liberal. Sin duda, él piensa que la literatura debe crear una conciencia moral.

El Boom no pretendía “educar” al sujeto, no buscaba inculcarle una lección moral. Por el contrario, lo que encontramos en la literatura de esta etapa es un panorama amplio de la realidad, una intención de crear una novela total que refleje la realidad, sin ninguna pretensión de hacer que los lectores se “eduquen”.

Es clara, pues, la disputa ideológica que separa a Méndez del Boom. El primero aboga por una especie de compromiso educativo, mientras que el segundo expone un panorama amplio y le da plena libertad al lector.

Julio Méndez hace afirmaciones conmovedoras como esta: “yo terminaría de reescribir mi novela, cuya elocuencia e inmediatez echaría su sombra monumental sobre todo el resto de la novela latinoamericana contemporánea, que había caído en lo repetitivo, estetizante y pretencioso” (48). Como he visto a lo largo de este capítulo, el personaje se repite a sí mismo, queriendo convencerse, que será capaz de realizar una gran obra. Lo cierto es que el lector percibe que mientras más lo dice, más lejos está de lograrlo. Y es que Méndez no es capaz de renovarse. Ese es el principal problema que tiene y el germen de su rivalidad con el Boom.

Es irónico, por otra parte, que califique de repetitiva, estetizante y pretenciosa a la literatura contemporánea, cuando el discurso que él maneja es puramente repetitivo del que se tenía antes del Boom. Asimismo, él también es pretencioso al querer hacer una obra monumental. Lo de estetizante sí se le puede perdonar, pues él está en contra de los artificios, de toda la ingeniería literaria que desplegaron los autores del Boom. De hecho, una de las principales críticas hacia estos escritores era que se perdían en la forma, que se concentraban demasiado en el artificio.

En la introducción de este capítulo, me preguntaba si acaso la enemistad de Julio Méndez con el Boom podía volverse amistad. Tras todo el análisis puedo afirmar, como primera conclusión de esta parte de la tesis, que esa enemistad es

irresoluble, pues tiene, en el nivel superficial, una base ideológica que es irrenunciable para Julio Méndez, y en un nivel más hondo o emocional, un grave resentimiento motivado por el rechazo. Es irónico lo de la ideología, ya que el Boom no tiene una ideología. Pero Méndez, que sí la tiene, le crea una muy conveniente bajo la cual la falta de compromiso es el pilar central; la ideología que Julio le adscribe al Boom es justamente la de no tener ideología ni compromiso. Él, hombre comprometido y con férreos valores no puede sino enfrentarse y denunciar a esa nueva corriente despreocupada y que solo se fija en lo estético.

La novela-documento que Méndez pretende escribir, por definición, tiene que ser de “tono mayor”. Desde la tribuna del Boom solo podría ser –así lo cree él– de “tono menor”. Para poder ingresar a ese circuito, tendría que renunciar a su compromiso social y político; en otras palabras, tendría que renunciar a su ideología. Eso es algo impensable para Julio Méndez. Pero no lo es porque él crea fervientemente en sus principios, sino porque sin ideología él se queda sin identidad. En las líneas de su narración, él erige su discurso literario y vital desde su ideología del compromiso. Es un escritor comprometido, pero también un hombre comprometido, exiliado justamente por ese compromiso.

Ahora bien, para ingresar al Boom, como el mismo Méndez reconoce, es necesario poseer ciertas habilidades literarias. En palabras sencillas, es necesario dominar la técnica y crear un lenguaje y un universo narrativo que responda a las leyes propias (esto lo plantea Gloria). Esta idea me lleva a proponer una segunda conclusión: Julio Méndez, en realidad (en ese nivel hondo que mencioné líneas arriba), no ingresa al Boom por razones ideológicas, sino simplemente porque no

tiene la capacidad de ser miembro de esa élite. En sus raptos de sinceridad él reconoce que es mal escritor y que no tiene “eso” que sí tiene, por ejemplo, Marcelo Chiriboga quien sí es capaz de crear un punto de vista que puede llegar a ser incluso cómico. Núria Monclús, por su parte, le exige que cree una metáfora que él no puede crear, ya que lo único que puede hacer es relatar los hechos tal cual ocurrieron. Méndez, en síntesis, no puede –al menos en los cinco primeros capítulos de la novela; quizás, si asumimos que él toma el cuerpo de Gloria sí se podría decir que, al final, logra superar sus taras como escritor– crear metáforas ni dominar los artificios técnicos como hacen sus colegas del Boom.

De esta segunda conclusión se desprende una tercera que me parece de suma importancia, pero que no resulta ninguna novedad, pues ya se ha esbozado más de una vez en este capítulo: en el fondo, Julio desea pertenecer al Boom, es su máximo anhelo. Sin embargo, como ya dije, su ideología y su gran resentimiento le impiden reconocer este deseo<sup>28</sup>. Es inconcebible para él renunciar a su discurso de compromiso, pues se quedaría sin identidad, y también es impensable perdonar el rechazo, ya que sería una traición al orgullo propio que también le quitaría su identidad.

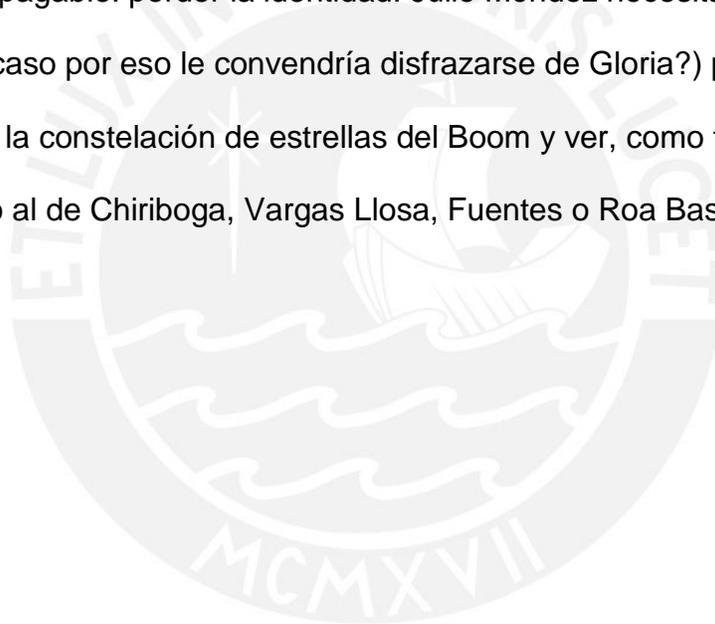
Como vi en el capítulo anterior, Julio Méndez acude donde Núria Monclús con la esperanza de ser aceptado por ella y, en consecuencia, poder brillar tanto como las estrellas del Boom, especialmente Marcelo Chiriboga. El rechazo genera

---

<sup>28</sup> Óscar Montero afirma que Julio Méndez “lo carga todo de un resentimiento que, a fin de cuentas, no lo deja escribir la otra novela, no la que narra, sino la gran novela que quiere hacer” (456). Estoy de acuerdo con esta afirmación, pues sin duda el resentimiento se vuelve contra Méndez. Es el punto de partida de su discurso de fracaso y marginación pero también un elemento que hace más difícil que supere sus taras como escritor. Ciertamente, como he dicho, él, aparentemente, no tiene la capacidad técnica de crear obras como las de Chiriboga, por ejemplo. El resentimiento, en ese sentido, recrudece esa incapacidad, la vuelve más difícil de superar.

en Méndez todo el odio que exhala y es el germen de su discurso de marginación y fracaso. Al no poder ingresar, entonces enfila todas sus energías a atacar a ese grupo selecto del que no puede formar parte.

Finalmente, se puede afirmar que, pese a que es lo que le conviene en términos prácticos, el ingreso a la cofradía del Boom es imposible para Julio Méndez. Un factor racional –su ideología– y otro emocional –el resentimiento que llega a ser odio– le impiden ingresar. El precio para lograr el ingreso se vuelve, entonces, impagable: perder la identidad. Julio Méndez necesitaría ser otra persona (¿acaso por eso le convendría disfrazarse de Gloria?) para poder pertenecer a la constelación de estrellas del Boom y ver, como tanto desea, su nombre junto al de Chiriboga, Vargas Llosa, Fuentes o Roa Bastos.



## 5. El fracaso literario de Julio Méndez versus el éxito de Marcelo

Chiriboga

Una vez analizada la oposición de Julio Méndez al mercado literario, luego al Boom, que fue producto de este nuevo mercado, es momento de ver, por último, la oposición contra Marcelo Chiriboga, quien es, en la novela, el escritor más representativo del Boom. Planteo en esta parte de la tesis que Marcelo Chiriboga y Julio Méndez no son personajes antagónicos; por el contrario, ambos son las dos caras de una misma moneda. Llego a esta conclusión tras notar que ambos representan las consecuencias del Boom. La consecuencia que representa Chiriboga es la de una literatura que se comercializa a nivel mundial y la de un escritor divo, cuyas opiniones causan revuelo tanto en la política como en la moda. La que representa Méndez es la de un tipo de literatura (la “comprometida”) condenada a la extinción: los valores –regionalismo, compromiso político, realismo socialista, relato plano–que propone son incompatibles con la literatura cosmopolita, llena de artificios técnicos que surgió en los sesenta. Asimismo, Méndez representa al escritor desplazado por el Boom, incapaz de entenderlo y de ponerse a su altura.

Puede incluso decirse que Julio Méndez y Marcelo Chiriboga dependen uno del otro. El último no sería el escritor exitoso y reconocido si no fuera porque existen escritores fracasados como Julio Méndez que sirven para identificar al fracaso; si todos fueran exitosos, Chiriboga no sería la superestrella que es en la

novela. Méndez, por su parte, depende de la gran figura de Chiriboga para poder calificarse: se compara con él y se da cuenta de que está en la senda del fracaso. La monumental figura del novelista ecuatoriano más famoso de todos los tiempos crea la sombra en la que quedan confinados los escritores como Julio Méndez<sup>29</sup>.

Antes de analizar concretamente la relación Méndez-Chiriboga que se establece en El jardín de al lado, es importante que estudie la interesantísima figura de Marcelo Chiriboga presente en la literatura latinoamericana contemporánea. Este ficticio escritor aparece no solo en la novela estudiada aquí, sino que también lo hace en otras tres –otra de Donoso, una de Carlos Fuentes y recientemente en una del novelista ecuatoriano Diego Cornejo– y es, por ello, un personaje muy complejo. Primero, entonces, presentaré a Chiriboga fuera de El jardín de al lado y luego ya entraré de lleno a analizar su presencia en esta novela y su relación con Julio Méndez.

Marcelo Chiriboga es hijo de José Donoso y Carlos Fuentes. Las circunstancias exactas de la creación de este personaje son inciertas, pero lo que sí se sabe es que ambos escritores, en algún momento, se plantearon la creación de un

---

<sup>29</sup> Al respecto, es interesante citar lo que dice la Guía didáctica de Literatura ecuatoriana II publicada por la Universidad Técnica Particular de Loja, en Ecuador:

Este último [se refiere a Marcelo Chiriboga] es la encarnación del deseo de lo que en los sesenta y setenta todo escritor latinoamericano quería ser; es la imagen del éxito literario mundano. Julio Méndez es el anverso del destino de Chiriboga, es el rostro y la voz de aquellos que quedaron en las sombras que la luminosidad del boom produjo; de los que quedaron fuera, de todos aquellos que nunca fueron tomados en cuenta por alguna de las grandes casas editoriales, independientemente de su calidad literaria (64).

personaje sobre el cual recayeran todos los oropeles que se les concedieron –o se creyó que se les concedieron– a los escritores del Boom. Él representa el éxito literario contemporáneo producto del nuevo mercado literario y la nueva figura del escritor divo, glamoroso.

No obstante, de estos dos padres, ha sido Donoso quien prácticamente le ha dado vida a Chiriboga<sup>30</sup>: es una figura importante en dos de sus novelas, El jardín de al lado (1981) y Donde van a morir los elefantes (1995). En la narrativa de Fuentes, en cambio, aparece una sola vez muy brevemente en su novela Diana o la cazadora solitaria (1996). La mención que se hace allí es la siguiente:

Yo había ido a visitar a mi amiga y agente literaria, Carmen Balcells, con un propósito caritativo. Quería pedirle que apoyara al novelista ecuatoriano Marcelo Chiriboga, injustamente olvidado por todos salvo por José Donoso y por mí. Ocupaba un puesto menor en el Ministerio de Relaciones en Quito, donde la altura lo sofocaba y el empleo le impedía escribir. ¿Qué podíamos hacer por él? (...)

---

<sup>30</sup>Pilar Donoso, la hija de José Donoso, llega a plantear en su libro Correr el tupido velo que Marcelo Chiriboga es alter ego de su padre: "... y de alguna manera mi padre también será un personaje en esa novela [se refiere a El jardín de al lado], Marcelo Chiriboga, un escritor exitoso" (93). Esta hipótesis es desbaratada por el mismo Donoso. En el mismo libro, más adelante, se cita lo siguiente de uno de los diarios del chileno: "Un periodista me preguntó si Julio Méndez, el escritor que aparece en una de mis novelas, es un autorretrato. Le contesté que sí" (184). En otro texto, un artículo de Gabriela McEvoy se cita otra vez a Donoso explicando su relación autobiográfica con Julio Méndez: "Donoso confiesa que 'el personaje es un escritor fracasado, que fui y ya no soy; y un resentido, que fui pero he dejado de serlo' (Edwards 1997: 226)" (1).

Pienso que finalmente es inútil tratar de rastrear a Donoso en sus personajes. Ellos hablan por sí mismos y configuran la trama por sí mismos dentro de la novela. No es necesario buscarles conexión con el autor. Sin llegar a ser tan radical como Roland Barthes, quien propone que el autor ha muerto, sí pienso que hacer un estudio autobiográfico –en este y muchos casos– es un esfuerzo estéril que puede desviar de un análisis más serio y profundo basado en la historia misma.

Este Marcelo Chiriboga de Carlos Fuentes dista mucho del que presenta Donoso en El jardín de al lado, pero sí tiene cierto parecido con el que aparece en Donde van a morir los elefantes, donde, pese a seguir siendo una estrella<sup>31</sup> y ganar el Premio Cervantes, ya cansado por los años, Chiriboga se siente condenado al olvido: “[Habla Marcelo Chiriboga]: Porque por desgracia ya nadie lee a Julio Cortázar. Y muy pocos a Marcelo Chiriboga, al que dentro de cinco años absolutamente nadie leerá” (Donoso 88).

Sobre el papel de Chiriboga en esta última novela de Donoso, es interesante lo que afirma Nadine Dejong en su artículo “A 25 años de la Historia personal del boom de José Donoso”:

Cuando Chiriboga reaparece catorce años más tarde en Donde van a morir, su figura cobra más relevancia. Los contornos de su personalidad se afinan y su retrato se completa. El lector se enterará incluso del nombre de su perro y de las excentricidades de su esposa. El símbolo de escritor de El jardín cede el paso a un ser humano de carne y huesos, y se transforma en una individualidad compleja dotada de estados de ánimos (Dejong 1).

---

<sup>31</sup>El siguiente diálogo de Donde van a morir los elefantes es muy ilustrativo con respecto a la fama que todavía tiene Marcelo Chiriboga, al menos en el ámbito académico:

¡Marcelo Chiriboga! Al oír este nombre preclaro, Rolando casi embistió el auto con su cuerpo.

-¿Marcelo Chiriboga?

-Viene.

-No seas chistosa.

-Sí, viene a San José.

-¿Para qué va a venir a meterse a una ciénaga como San José un hombre de la categoría de Marcelo Chiriboga (58).

En efecto, en Donde van a morir..., Marcelo Chiriboga se vuelve un personaje que interviene activamente en la trama, ya no es un referente distante e imponente como en El jardín... que solo interviene en una escena (muy significativa, eso sí). Quizás esta presencia más humana y menos divina de Chiriboga se debe a que ya se encuentra en decadencia:

El Marcelo Chiriboga de Donde van a morir es otra persona. Ya no es el que, en 1981, intentaba evitar la muchedumbre en el Rastro madrileño; al revés, en la novela de 1995, el ecuatoriano llega a San José atemorizado por el vacío de las salas ante las cuales dicta sus conferencias, en medio de una indiferencia que ni la obtención del Premio Cervantes logra romper. Su éxito público no es más que un recuerdo; se ha quedado atrás, igual que las fotos suyas que lucen las solapas de sus libros y que son «del tiempo de su primera comunión» (p. 92). Sus lectores son escasos -un profesor de San José comenta a propósito de La caja sin secreto que «la traducción inglesa vende muy mal» (p. 108)- y también pertenecen al pasado: no está desprovisto de cruel ironía el hecho de que el único autógrafo que el escritor firma en San José se lo pida, no para sí mismo sino para su padre, un joven cubano que no leyó su libro, igual que los otros representantes de la última generación, como Ruby o Mark, que ni oyeron hablar del escritor (p. 235-37). Marcelo Chiriboga tiene plenamente consciencia del olvido en el que se está hundiendo, y si en algunos fragmentos manifiesta una autocompasión conmovedoramente grotesca, la mayoría de las veces, su

desesperación tiene auténticos toques dramáticos. El escritor hasta pone en escena su propia muerte, identificándose, a la manera de Flaubert, con un personaje de Julio Cortázar, la bien llamada Madame Trépat (Dejong 1).

Este es Marcelo Chiriboga, el escritor más reconocido del Boom, que alcanzó la gloria en los años sesenta, pero que treinta años más tarde vio su carrera condenada al olvido. Escribió una gran novela, La caja sin secreto<sup>32</sup>, pero luego de ella parece haberse ahogado en su propio éxito. Él mismo lo sugiere –y acaso pronostica su futuro– en El jardín...: “Van a escribir que después de la *Caja* no me queda nada que decir” (Donoso 137).

Ahora que ya he presentado a Marcelo Chiriboga como personaje dentro de la narrativa latinoamericana, puedo ya estudiar su rol en El jardín de al lado y ver cómo se contrapone y, al mismo tiempo, complementa al personaje de Julio Méndez.

En la Guía didáctica... ya citada se afirma lo siguiente con respecto al papel de Marcelo Chiriboga en El jardín...:

En El jardín de al lado, Marcelo Chiriboga es construido a través de la mirada cargada de rencor, envidia y fracaso de Julio Méndez, el escritor chileno exiliado en Sitges (Cataluña), que pugna en ingresar a la morada

---

<sup>32</sup> Nuevamente, un par de citas de Donde van a morir los elefantes resultan muy ilustrativas para saber más sobre Marcelo Chiriboga y su obra:

“-*La caja sin secreto* es una obra maestra de nuestra literatura –enfaticó Josefina, sin agregar nada” (102).

“...pero que *La caja sin secreto* es una piedra fundamental de nuestra novelística, nadie lo puede negar” (102).

donde habitan los pocos elegidos por el boom y a la que nadie accede sin la bendición de la agente literaria Núria Monclús. Lo único que persigue Méndez es ver su nombre junto al de Marcelo Chiriboga y los otros grandes de la literatura latinoamericana (84).

En efecto, en la novela, este personaje se nos presenta solo a través de la mirada de Julio Méndez. Esto es interesante, pues el modelo de éxito de Chiriboga –el hálito de gloria que se le confiere- le sirve a nuestro personaje para definirse, por negación, a sí mismo<sup>33</sup>. Él no es justamente aquello que Marcelo Chiriboga sí. Es ilustrativo, por ello, ver cómo presenta Méndez al ecuatoriano:

Marcelo Chiriboga: el más insolentemente célebre de todos los integrantes del dudoso *boom*. Su novela, *La caja sin secreto*, es como la Biblia, como el Quijote, sus ediciones alcanzan millones en todas las lenguas, incluso en

---

<sup>33</sup> En la Guía didáctica... que ya he mencionado, se propone lo siguiente con respecto a la función del personaje de Marcelo Chiriboga:

Chiriboga también es la máscara de Donoso, es el personaje al que acude el escritor de carne y hueso para hablar no sólo de sí mismo y sus reacciones frente a la literatura, sino desnudar su opinión sobre otros escritores más allá de la historia complaciente narrada en Historia personal del boom. A través de la ficción llamada Chiriboga, dice lo que piensa realmente de sus colegas escritores, sus personajes y de sí mismo. Este es el secreto de La caja sin secreto (85).

Me parece que decir que Chiriboga es la máscara de Donoso es extender demasiado los alcances del personaje. Pienso que hay que dejar al novelista ecuatoriano dentro de los límites de la novela, es decir, dejar que interactúe con otros personajes como él. En ese sentido, como propongo en esta parte de la tesis, sirve para crearle a Méndez un espacio de fracaso, es el creador de la sombra que necesita el chileno para erigir su discurso de marginación y fracaso.

Por otro lado, la Historia... no es un texto condescendiente. En él, Donoso trata con mucha ironía y hasta escepticismo al Boom. Las categorías que traza –proto-boom, petit-boom, etc.- son una fina burla de toda la alharaca que se formó alrededor del Boom y de aquellos que desesperadamente quisieron subirse al coche.

armenio, ruso y japonés, figura pública casi *pop*, entre política y cinematográfica, pero la calidad de su obra sobrepasa, para mi gusto y el de Gloria, casi sola en medio de los pretenciosos novelistas latinoamericanos de su generación: pertenece al, y fue centro del, *boom*, pero en su caso no se trata de una trapisonda editorial manejada por la *capomafia*, sino la simple y emocionante aclamación universal. Pequeño, flaco, tan “bien hecho” como una de esas figuras creadas por orfebres renacentistas (134).

Esta cita muestra dos cuestiones interesantes. La primera es la construcción del personaje de Marcelo Chiriboga. Como se puede ver, Julio lo describe como el éxito literario contemporáneo (es decir, un ícono *pop*) encarnado en una figura tan bien hecha que parece obra de un orfebre. Como ya dije, al personaje de este escritor ecuatoriano solo lo podemos conocer por boca de Méndez. Y todo esto que nos dice nuestro personaje que el ecuatoriano es, lo reconocemos como ausencia en él. Julio, pues, al describir a Chiriboga se describe a sí mismo: los rasgos que le da a su colega son el antónimo de lo que él es.

Lo segundo es la honestidad de Julio. Su enfrentamiento con Chiriboga es singular, pues si bien este último representa aquello que él no es y que, dentro de su performance, ataca, no deja de sentir admiración, de reconocerle calidad literaria. Entre los escritores del “dudoso” Boom, Marcelo Chiriboga, desde la perspectiva de Julio, es el único que se salva. Pero es importante recalcar que esa

admiración ilumina el fracaso de nuestro personaje: “Es humillante admirar tanto a un colega. Es el signo del fracaso. Es mendigar escucharlo como quien escucha a un dios, encubierto, como yo, por mi anonimato y mi espalda” (137).

La admiración viene de la mano con una sana envidia, pero suele suceder que esta última se deforma en algo negativo, azuzado por el rencor que produce ver la incapacidad propia frente a la genialidad de quien es admirado. Esta es la situación de Julio, por eso en uno de los momentos, a mi parecer de los más tristes y a la vez de los mejores<sup>34</sup>, de la novela, dice:

La obra de Chiriboga es obra inerte, en el fondo una invención de esa bruja de las finanzas que es Núria Monclús, cuya calidad ahora revela sus deficiencias: fue fabricado por ella para incrementar el contenido de sus arcas ya repletas, catalana pesetera y avara, prestamista hebrea, Fagin con faldas, los novelistas latinoamericanos utilizados por ella como Fagin utilizaba a sus muchachitos. . . De esos dos personajes, explico, Núria, no Chiriboga, importa de veras. Chiriboga es solo un imitador de Vargas Vila, *aggiornato*, un oportunista (141-142).

Esta cita podría parecer una contradicción si la comparamos con la anterior a ella, mas no lo es. Como dije, la admiración sana deviene algunas veces en un insano rencor. En ese sentido, este fragmento lo que nos demuestra es una

---

<sup>34</sup> En el Capítulo II he hecho ya mención de este episodio que ocurre tras el encuentro de Julio Méndez con Marcelo Chiriboga y Núria Monclús en el mercado “El Rastro”. Ver la nota 5 del Cap. II.

exacerbación de la admiración que Julio Méndez siente por Chiriboga. No puede soportar ver su propio fracaso –otra vez este se torna demasiado doloroso– reflejado en el éxito de otro colega. Entonces, lo que hace es desmerecer a aquel exitoso, pero esto es solo un mecanismo de autodefensa. En el fondo, lo que hay es una envidia insondable, una admiración demasiado fuerte de sobrellevar.

Pero lo más interesante de este fragmento es que quien habla no es Julio Méndez, sino su performance de fracaso y marginalización. Ella es en realidad quien no acepta el éxito de Chiriboga y lo minimiza despectivamente calificándolo como una mera movida comercial. La performance es consciente de que ella se define por negación ante la figura de Marcelo Chiriboga, pero no quiere aceptarlo. El odio hacia Núria Monclús sirve aquí como herramienta para destruir a Chiriboga, para ningunearlo.

He revisado hasta aquí la oposición entre Julio Méndez y Marcelo Chiriboga en términos simbólicos, es decir, la representación del fracaso (anonimato, pobreza) en contraposición con la del éxito (fama, glamour). Vale la pena ahora que vaya más allá de eso y vea que entre los dos escritores también hay una distancia en cuanto a su trabajo mismo. Chiriboga hace una literatura muy distinta a la de Méndez. Este último es consciente de ello, y por eso se cuestiona:

Poseer un punto de vista tan original que se acerque a lo cómico... ¿Eso es lo que ansío tener, que Marcelo Chiriboga sin duda posee y yo no? ¿Es por eso que Núria Monclús no me incluye, porque elimino ese estrato de inconciencia y humor que se relaciona como un chispazo que conecta con

el público, que Bijou admira, que Pancho, que Chiriboga poseen y yo no? Eso envidia. Por eso odio de manera tan incontrolable al autor de *La caja sin secreto*, que admiro, que hasta un mocoso ignorante como Bijou ha leído (144).

Aquí, a diferencia de la cita anterior, sí es Julio quien habla. Julio el escritor, hay que aclarar. La performance, sin embargo, no queda de lado, puesto que al negarse a sí mismo una capacidad que los exitosos sí tienen, se está ubicando en la región del fracaso y del margen. Desde esa buhardilla oscura es que mira con el odio (producto de la gran admiración) y se pregunta si acaso de tener esa capacidad de llegar a la comicidad también podría ser él alguien exitoso.

No deja de ser irónico y revelador que esa capacidad que Julio dice que le falta sea lo cómico. Él, que es un escritor serio y que pretende hacer una novela-documento, tiene que ser cómico para ser exitoso. Cómico significa, en este contexto, además, ser, de alguna manera, frívolo, sin compromiso. En el fondo, pues, Méndez reconoce, no sin poco sarcasmo, que para tener éxito tiene que dejar de lado su compromiso y, en última instancia, esa moral bajo la cual lo hemos visto cubrirse. La típica ironía donosiana es clara en este fragmento.

Ahora bien, en uno de sus momentos de honestidad consigo mismo, Julio dice, a propósito de sus elucubraciones en torno a Marcelo Chiriboga, algo sobre su idea

de literatura comprometida que puede resultar sorprendente y contradictorio con todo lo que hasta aquí se ha dicho:

Al fin y al cabo uno no escribe con el propósito de decir algo, sino para saber qué quiere decir y para quiénes. Leí en alguna parte que Marcelo Chiriboga afirmaba eso, que me pareció frívolo en ese momento de pura lucha política, pero que ahora comprendo y admiro, porque ha palidecido el sentido de misión por el que yo entonces abogaba como único fin de la literatura: queda este jardín despoblado por una luminosa inquisición (161).

Lejos de desbaratar lo que hasta aquí ha sido dicho, esta cita confirma la existencia de una performance. El personaje se la ha pasado atacando al Boom y sus autores por su falta de compromiso y, ahora, de pronto, dejando de lado esa máscara, dice que él ya no cree en ese compromiso. Entonces, se hace evidente que todo el discurso es parte de una performance de fracaso y marginación.

De otro lado, este fragmento nos da un rasgo más de la performance de Méndez: la atemporalidad. Como ya se ha ido viendo, las ideas que defiende el personaje a través de su performance están, todas, arraigadas en el pasado, son anacrónicas. Aquí esta conclusión no es ya producto de una deducción, sino que es explícita. Julio habla de un otrora en el que creía en la literatura comprometida, y es en ese pasado donde pones sus cimientos la performance de fracaso y marginación que vemos a lo largo de la novela. El Julio Méndez del presente –y acaso el que probablemente toma el cuerpo de Gloria– puede afirmar lo siguiente:

“La gran novela no ha sido jamás una novela de convicciones, ha sido siempre la novela del corazón” (170).

Entonces, final e irónicamente, el Julio Méndez que narra la novela no está ya más comprometido, se ha amoldado a la corriente que empezó con el Boom. Entonces, ¿por qué no alcanza el éxito? Pues simplemente porque es incapaz de crear un estilo narrativo nuevo, no puede renovarse como escritor, pasar al “tono mayor” de Chiriboga. Esa es su gran tragedia en última instancia.

Sin duda, una primera conclusión sobre esta parte de la tesis es que existe en El jardín de al lado una relación simbiótica entre Julio Méndez y Marcelo Chiriboga; en el texto, dependen uno del otro para configurarse: sin el éxito del ecuatoriano, Méndez no podría delinear su fracaso (no tendría la sombra bajo la cual cobijarse) y sin este fracaso, Chiriboga no sería ensalzado por Julio, Gloria, Katty y Bijou como el novelista latinoamericano más exitoso y reconocido en los tiempos contemporáneos y acaso en todos los tiempos. Lo irónico de todo esto es que, en El jardín de al lado, el escritor exitoso necesita del escritor fracasado para poder existir: Marcelo Chiriboga existe en la novela gracias a que Méndez lo describe y en un momento –el encuentro en El Rastro– le da voz.

Una segunda conclusión es que Marcelo Chiriboga, en la novela, es funcional a Méndez. Por un lado, como acabo de mencionar, crea la sombra que Méndez necesita para establecer su discurso de marginación y fracaso. Pero también sirve de medio por el cual Méndez desfoga todas sus frustraciones, odios,

envidias y admiraciones. Además, a través de lo que dice de este ficticio novelista ecuatoriano (“ilustre hijo de Cuenca”, según se dice en Donde van a morir...) se pueden conocer cuáles son sus deseos. A partir de allí es posible comprender que Méndez sí quiere pertenecer al Boom y está de acuerdo con el nuevo mercado literario. No puede aceptar esto abiertamente, por supuesto, pues él es rechazo. De ahí su discurso de marginación y fracaso.

Si nos atenemos al nivel superficial del discurso de Méndez se puede llegar a una tercera conclusión: si el enfrentamiento contra el Boom y Núria Monclús tenía un tinte de burla y de desprecio, en este se trata de un odio generado por el exceso de admiración, por el dolor que supone reconocer la superioridad de un colega. Julio Méndez, en realidad, es un apasionado de Marcelo Chiriboga, casi se podría decir que es “chiriboguita fino”, como le dice el mismo Chiriboga a Gustavo Zuleta, el crítico literario chileno amigo suyo. Admira a Marcelo porque este representa en términos literarios y, por qué no decirlo, de vanidad lo que él quisiera ser. No obstante, lo odia porque también representa lo que él nunca podrá ser. Marcelo Chiriboga le recuerda constantemente su ilusión irrealizable.

Finalmente, no está de más concluir que la figura de Marcelo Chiriboga, dentro y fuera de El jardín de al lado, resulta sumamente interesante de estudiar. Sin duda, un ensayo sobre este personaje ficticio y todo lo que representa causaría gran interés.

## 6. Conclusión

En esta parte final de la tesis no me interesa repetir las conclusiones a las que he llegado en cada uno de los capítulos anteriores. Más bien, me parece importante estudiar aquí otros aspectos de la novela que destacan mucho y, sobre todo, ayudan a contextualizar y darle más matices al discurso de Julio Méndez. Así como era importante analizar al narrador y la simbología del jardín antes de entrar de lleno al análisis del discurso del personaje, estudiar ahora otros aspectos presentes en el texto es un complemento necesario.

Los elementos a los que me refiero son dos: la ironía y una posible lectura de la novela como un arte poética del novelista latinoamericano. Como he hecho notar en varias partes de la tesis, la ironía es un elemento que está presente en todas las líneas de la novela. Me parece, por ello, importante estudiarla en esta parte de la tesis. No obstante, como no es posible estudiar cada una de las ironías presentes en la novela (habría que estudiar prácticamente cada línea) me centraré básicamente en un episodio que es, sin duda, el más irónico de toda la novela. Me refiero al encuentro entre Julio Méndez con Marcelo Chiriboga y Núria Monclús en el mercado de El Rastro.

Con respecto a lo del arte poética, pienso que otra manera de leer el discurso de Julio Méndez es tomarlo como las pautas morales y técnicas que debería seguir un novelista latinoamericano comprometido (como el que dice ser él). Debo aclarar que de ninguna manera es mi intención sugerir que Donoso

planteó este texto como un arte poética encubierta; simplemente propongo que el discurso del personaje puede leerse como tal, no extendiendo esa reflexión al autor.

Pese a que, como ya dije, el discurso de Méndez y lo que dice entrelíneas ya está analizado en los capítulos anteriores, sí me parece importante redondear aquí todas las ideas que ya se mencionaron. Es por ello que el primer apartado de esta parte de la tesis será sobre Julio Méndez y su discurso de marginación y fracaso. Luego ya pasaré a ver los otros temas propuestos.

### **6. 1 *La ambigüedad en el discurso de Julio Méndez***

Tras leer la novela y conocer al personaje de Julio Méndez, es inevitable quedarse con la sensación de que él es un orador muy particular. Por un lado, vemos que destila grandes dosis de odio, especialmente cuando habla de Núria Monclús. Resulta realmente conmovedor ver que Julio guarda tanto rencor y se siente tan frustrado. En cierto momento de la lectura es posible deslizarse la posibilidad de que tal vez su furia sea producto de alguna patología mental, pues aparentemente una persona normal no debería derramar tanta animadversión.

Por otro lado, Julio Méndez también se presenta como alguien muy sensible y culto. A lo largo de la novela, se ve que tiene apreciaciones sobre distintas obras de arte muy perspicaces y eruditas. Sin duda, él es un tipo que no habla desde la ignorancia, es una persona que tiene muchas lecturas y, por ende, una buena

visión crítica del mundo. Comprobar esto no hace sino aumentar la sorpresa ante la furia que despliega.

Finalmente, cuando Julio Méndez habla de su propio fracaso, su discurso también es difícil de definir. En algunos momentos, está matizado de ira, sobre todo cuando busca culpables (Núria Monclús es la principal responsable, por supuesto). En otros, disfruta de llamarse a sí mismo fracasado. Cuando mira a la joven del jardín de al lado y se ve a sí mismo viejo y sin ningún éxito, se regodea en esa situación y a partir de allí formula todas sus fantasías con la mujer que siente tan lejos y tan cerca al mismo tiempo.

En el análisis que he hecho en los capítulos de esta tesis, comprobé que Julio Méndez tiene una performance de fracaso y marginación, es decir, construye un discurso en el cual él se etiqueta como un escritor fracaso y marginal. Núria Monclús y su “hijo”, el Boom, son los grandes culpables de que alguien honesto como él haya quedado relegado prácticamente al anonimato literario. No obstante, en ciertos momentos de honestidad, él reconoce que no tiene la destreza narrativa que sí tiene, por ejemplo, Marcelo Chiriboga.

Ahora bien, si ya tenemos claro que Julio Méndez construye un discurso, entonces surge por inercia una pregunta: ¿qué pretende con toda esta performance? Para responder esta pregunta, necesitamos dividir al personaje en dos: el Julio Méndez narrador y el Julio Méndez escritor. De este modo, será posible ver que la performance tiene más de una intención.

En la primera división del personaje, lo que encuentro es que hay una intención de convencimiento hacia los potenciales lectores de la historia. Lo que

busca es convencer de que es una “víctima” de la nueva moda literaria que trajo consigo el Boom. Él se presenta como un escritor honesto, que no se “vende” a la “capomafia” que lidera Núria Monclús. En otras palabras, es posible afirmar que su discurso de fracaso y marginalidad, lo que busca es conmover al lector y hacerle ver que él es un tipo que de principios firmes, que no se corrompe.

El lector, sin embargo, se da cuenta que se trata de una performance que en el fondo es una justificación de la incapacidad de Méndez para poder modernizar su prosa. Aquí entramos ya a la segunda división del personaje. Todo el discurso del Julio Méndez narrador se erige sobre su faceta de escritor. Los conflictos personales con su esposa y su hijo, también tienen su punto de origen en la dimensión de escritor del personaje. Lo que me importa destacar, sin embargo, es que en esta segunda división es donde el personaje desarrolla todos sus argumentos acerca de cómo debe ser un escritor latinoamericano; es decir, el arte poética que he mencionado en la introducción y de la que hablaré un poco más adelante.

He separado aquí al personaje por fines didácticos, pero en la práctica lo que noto es que el Julio narrador y el Julio escritor se encuentran fundidos. Quizás allí resida el verdadero conflicto del personaje: no es capaz de deslindar su dimensión de escritor con su dimensión personal. En él están fundidos la persona y el escritor.

Es importante mencionar aquí el tema de la ambigüedad. Si bien el discurso de Julio Méndez es bastante categórico, también tiene grietas. He mencionado más

de una vez en las citas estudiadas, que es posible leer como momentos de honestidad ciertas afirmaciones de Julio.

En la relación con Marcelo Chiriboga, por ejemplo, la ambigüedad es evidente. Por un lado, Julio desprecia la obra de este escritor ecuatoriano, por ser la más representativa del “dudoso” Boom que tanto lo atormenta. Pero en otros momentos, reconoce que lo admira mucho, lo cual llega a ser humillante y símbolo de su fracaso (hay que recordar la cita en la que reconoce que admirar tanto a un colega es humillante y signo del fracaso propio). También considera que Chiriboga posee un estilo único, que él es incapaz de tener.

Asimismo, es ambigua su relación con su carrera de escritor: por momentos es el gran escritor chileno, capaz de escribir la “gran” novela chilena; pero en otros instantes, dice ser mal escritor, estar “castrado”. La relación con su esposa Gloria –la Odalisca, como le gusta llamarla– también es ambigua: a veces dice que la ama, que es la mujer de su vida; sin embargo, disfruta hiriéndola y contradiciéndola. Su día a día con ella es una especie de batalla en la que gana el que más humilla al otro.

Podría seguir mencionando más ambigüedades en el discurso de Julio, pero me parece que las que he citado son las más fuertes. Lo importante, no obstante, es notar que existen fisuras en el discurso de Méndez. Ellas son la mejor prueba de que todo se trata de una performance, de una actuación que él hace, en principio, consigo mismo.

## 6.2 La ironía en El jardín de al lado

La ironía no es ajena al universo narrativo de El Jardín de al lado. Todo lo contrario: la ironía es un componente esencial en esta novela –y acaso en las demás– de José Donoso<sup>35</sup>. Podría hacer una larguísima lista de las ironías que en cada página se pueden encontrar. En esa nómina habría que comenzar por la gran ironía que es que el fracaso sea exitoso, es decir, que la historia de marginación y fracaso de Julio Méndez resulta una historia atractiva, aceptada por quien rechaza la obra de este escritor (la todopoderosa agente Núria Monclús). De la mano de esta ironía viene aquella que descubrimos, con sorpresa, al final de la novela: es Gloria quien escribe la historia de su marido, ella es quien consigue el éxito que a él le es esquivo. Estas dos grandes ironías son parte de la estructura de la novela, el texto se inscribe en los marcos de ellas. No obstante, dentro de la misma novela existen muchísimas ironías que, como ya dije, conformarían una lista enorme si las enumeramos. Pero dentro de todas estas ironías, digamos cotidianas, de la novela, existe una que es central por la carga simbólica que tiene. Me refiero al encuentro en el mercado madrileño de El Rastro entre Julio y sus némesis Marcelo Chiriboga y Núria Monclús. Hasta antes de ese encuentro, la confrontación de Julio con estos personajes se desarrolló en un plano abstracto;

---

<sup>35</sup> De hecho, tras leer los diarios de José Donoso publicados por su hija Pilar en el libro Correr el tupido velo, es posible pensar que el escritor chileno tenía a la ironía no solo como ingrediente de su narrativa, sino también de su vida misma. Pero también, la ironía creaba un puente entre su vida real y su creación de ficciones. Un ejemplo genial de ello es que haga que en su última novela, Donde van a morir los elefantes, un ya viejo Marcelo Chiriboga gane el Premio Cervantes. Lo irónico de esto es que Donoso tuvo en un momento de su vida mucha ilusión por ganar este premio y nunca lo consiguió. En uno de sus diarios dice, con ácida ironía, cuando se entera que no le han concedido el galardón que él daba casi por sentado que sería suyo: “Bueno, hoy no me gané el Cervantes”.

cuando se da el encuentro físico, vemos que el personaje se enfrenta con sus propios demonios encarnados y, a través de la ironía, se nos revela los verdaderos sentimientos del personaje. Julio se siente disminuido ante tales presencias, le pide a Gloria irse, pero ella insiste en entrar. Y una vez junto, pero a la vez muy lejos de Marcelo y Núria, se desencadena en él una especie de catarsis: siente, a la vez, admiración y terror. Pero estos sentimientos, antes que liberar al personaje, lo hunden más en su miseria, es decir, en su sensación de fracaso y odio. Es pertinente ver cómo se inicia este encuentro:

Yo [Julio] murmuro al oído de Gloria:

–Mira quién hay dentro.

Ella mira.

–Marcelo Chiriboga –dice con la voz sacralizada por la admiración.

–Eso es lo de menos. ¿Ves quién lo acompaña?

–Una señora muy importante.

–Núria Monclús.

–¿Núria Monclús? –pregunta, con un nuevo plano de asombro sobreimpuesto al anterior.

–Vámonos de aquí –le digo (135 – 136).

Julio quiere escapar. De hecho, su sueño es escribir la “gran” novela chilena y escapar del anonimato y, de paso, de la pobreza. Ahora, en esta escena, quiere escapar de sus demonios encarnados, irónicamente, en estos seres vistos

como sobrehumanos, divinos. Irónicamente, también, así como no puede escaparse de sus demonios cuando estos son metafísicos, es decir, son el odio, el terror y la envidia, tampoco puede hacerlo cuando toman cuerpo. Por lo menos sería un consuelo –uno muy amargo, ciertamente, pero menos humillante– para el personaje poder escapar en el plano físico. Pero no puede, y así parece estar condenado a una vida donde la ironía –la que él mismo usa y la que el “destino” le impone– tiene un papel preponderante.

Gloria, sin embargo, con el carácter arrebatado que le conocemos a lo largo de la novela, decide entrar (acaso también lo hizo para humillar a su marido). Es así que Julio cuenta que “[Gloria] pasa la lengua por los labios para abrillantarlos, disponiéndose –lo veo– para dar la batalla, todo esto maquinalmente y en un solo segundo al agarrarme del brazo y arrastrarme hasta la entrada de la tienda de antigüedades” (136). Veamos el momento –terriblemente irónico y humillante– del encuentro:

Está a punto de reconocirme [Núria Monclús], de saludarme, de presentarme al gran Marcelo Chiriboga: pero una fracción de segundo antes que comience a desplegar sus gestos para llevar esto a cabo, Katy, en el espejo, reconoce al gran escritor y grita precipitándose hacia él:

–¡No lo *puedo* creer! ¡Marcelo Chiriboga...! (138).

Ironía dentro de la ironía. Tener a escasos centímetros al ser que se admira y, a la vez se odia, al paradigma del éxito literario no es suficiente, sino que el

“destino” incluso parece querer hacer leña del árbol caído al hacer que sea la impresentable Katy –la amiga hippie de Gloria– quien cree el vínculo con el gran escritor. Hubiese sido menos humillante y hasta digno que Núria Monclús lo presentase, pero, irónicamente, lo termina haciendo una mujer que Julio no soporta: “Me parece espantoso el ruido de su cháchara y su risita nerviosa, su insistencia de falderillo de ladrido histérico que salta alrededor de su amo, tirándolo del pantalón para que note su existencia, derramándose entera sobre él, vergonzantemente” (139).

Esta descripción agria de Katy vuelve más honda la ironía, pues a más impresentable este personaje, más terriblemente irónico para Julio que sea ella y no él –como colega– quien se dirija a Chiriboga. El súmmum de la ironía en esta parte viene, sin embargo, cuando es ella quien se encarga de presentar “oficialmente” a Julio:

Me tira indignamente de una manga para acercarme a Chiriboga, y me presenta –¡ella, ella, no Núria Monclús, como debió ser!– como <<el gran novelista chileno>>. Sigue hablándole sin dejar que nadie meta palabra, asegurándole que soy el mejor novelista chileno de mi generación, que mi obra no es conocida en el extranjero, pero que merece ser más conocida, que en la novela que estoy escribiendo recojo todo el dolor de las prisiones chilenas, pero que no me han traducido... (139).

Julio reconoce perfectamente la ironía: es Katy y no Núria la que lo presenta. Mientras más lo ensalza la hippie es peor para él: más ridículo queda

ante la imponente figura de Chiriboga, lo cual exagera el grado de ironía que tiene ya de por sí ese encuentro. Después de todo esta escena, Julio, muy consciente de la nueva ironía de la que acaba de ser víctima, trata de disminuir la humillación dando toda una perorata sobre lo insignificante que es, en realidad, Chiriboga y cómo es solo un fantoche de la Monclús (este episodio se analiza en la parte de la tesis que examina la relación Méndez – Chiriboga). Pero nadie – mucho menos él– cree este discurso; menos si poco antes ha reconocido que “Es humillante admirar tanto a un colega” (137).

La ironía es tan cruel que, hasta cuando parece que juega a favor de Julio, en realidad lo está humillando. Esto se ve claramente cuando Bijou niega conocer a Chiriboga:

–Vení, ché, que es Marcelo Chiriboga! ¡Qué maravilla! ¡Qué suerte! ¡No puede ser! Bijou, si es Marcelo Chiriboga...

–¿Y quién es Marcelo Chiriboga? –pregunta Bijou, mirándolo fijo.

Mi demonio se alegra del desconocimiento de Bijou: cizaña, no cianuro (139).

Pero esa alegría, lamentablemente, es pírrica: Bijou sí conoce a Marcelo Chiriboga:

–Yo lo conozco: he leído todo lo que ha escrito.

–¿Y te gusta? –le pregunta Gloria.

–Mucho.

–¿Por qué lo negaste, entonces?

–Me di cuenta de que negándolo iba a ser la única manera que se acordaría de mí.

–Es amante de Núria.

–No importa. Se va a acordar de mí: a la Katy y a usted, tío Julio, los va a olvidar. No aguanto a tipos así: me gusta ganarles la pelea.

–¿Y la ganaste?

–Sí. La gané. Una pelea chica, pero la gané (142).

La ironía es doble aquí. Por un lado, está la falsa creencia de Julio de que Bijou no conoce a Chiriboga y, al desconocerlo en su propia cara, aunque sea por un momento lo ha bajado al terreno del anonimato que él tan bien conoce. Mas no es así, pues hasta un adolescente descarriado como Bijou conoce a Marcelo Chiriboga. La falsa victoria de Julio, irónicamente, resulta un éxito para Chiriboga. Por otro lado, resulta no menos que irónico que un muchachito aparentemente ignorante y sin futuro haya sido capaz de urdir una estrategia para “rebajar” a Marcelo Chiriboga, mientras que Julio Méndez quedó petrificado ante la presencia del ecuatoriano.

Lo interesante de toda esta escena radica también en que la ironía no solo viene del lado del fracaso, es decir, de Julio y Gloria, sino también del plano divino que representan Marcelo Chiriboga y Núria Monclús. El siguiente diálogo, dentro de la

tienda de antigüedades y en el cual el anticuario ofrece un búho de plata que funge de contenedor de venenos, es muy ilustrativo:

–Para el veneno... –explica el propietario.

–¿Cianuro? –pregunta Núria Monclús.

–Tal vez cizaña... –sugiere Chiriboga, sonriéndole a Núria.

–Sí, cizaña –afirma Núria–. Aunque en el Renacimiento, me parece, ese veneno no se usaba tanto como ahora...

(...)

–¿No tiene un búho que contenga el antídoto...? –pregunta [Núria Monclús].

–¿Contra qué, señora?

–Contra la cizaña, claro... –afirma Chiriboga.

Núria Monclús atenúa su esbozo de sonrisa:

–Creí que andábamos buscando algo que, llegado el momento, te haga desaparecer, Marcelo. Te debe bastar con el cianuro.

–Sabes que voy a necesitar un antídoto contra la cizaña cuando aparezca por fin mi nuevo libro. Van a escribir que después de la *Caja* no me queda nada que decir. ¿Cómo vamos a salir de aquí evitando las hordas que casi me despedazaron al entrar? –pregunta Marcelo Chiriboga.

–Con el cianuro... –dice Núria Monclús.

–Sólo habrá cizaña. Y con la cizaña, por desgracia, uno no desaparece (136 – 137).

Como se ve en este diálogo que desconcierta al vendedor de la tienda, la ironía también está presente en la orilla del éxito. No solo el fracaso es germen para un discurso irónico, el éxito y la fama también lo son. Por supuesto, en el fracaso la ironía es amarga, corrosiva. En el éxito, en cambio, se vuelve una especie de broma o burla dirigida hacia los demás y de alguna manera proyectada a remarcar el mérito propio.

El nombre de Gloria merece una mención especial. No deja de ser una gran ironía –es altamente probable que Donoso llame a este personaje así adrede– que Julio Méndez esté casado con Gloria, pero no pueda alcanzar la gloria; convive con Gloria, pero no alcanza ni remotamente la gloria literaria. Es como una burla del destino que Méndez esté casado con una mujer de nombre Gloria

Por otro lado, es sumamente irónico que, finalmente, sea Gloria quien alcance la gloria que tanto anhela su marido (claro, esto si asumimos que Julio no se disfraza de ella para poder escribir la novela de “tono menor”). Ella, irónicamente, toma todo el discurso de marginación y fracaso de su marido y lo transforma en un producto literario que resulta ser exitoso. Acaso esa es la mayor ironía de toda la novela.

Estamos, pues, en un universo regido por la ironía. Por el lado del fracaso, la ironía viene por la sensación de opacidad, es decir, cómo el propio fracaso es visto como una situación irónica, una broma cruel de la vida, que se exagera en momentos como el del encuentro en El Rastro. Es una ironía que radica en el contraste, se puede decir. Por el lado del éxito, la ironía viene con el tratamiento de la celebridad. Ella es peligrosa, puede genera envidias<sup>36</sup> tan grandes como la de Méndez y hacer que se derrame el veneno de la cizaña. Esa es la ironía del éxito que sufre Chiriboga: al haber alcanzado el éxito supremo con su novela La caja sin secreto, se considera que ya no tiene nada más que decir, por lo tanto, cuando escriba algo nuevo la cizaña saldrá al acecho. Tienen aquí algo en común Julio y Marcelo: ambos no pueden decir. La irónica diferencia radica en que al primero esto le ocurre porque lo rechazan y al segundo porque lo han aceptado demasiado.

### **6.3 El discurso de Julio Méndez como un arte poética**

A lo largo de esta tesis, he analizado aquello que se puede leer entre líneas en el discurso del personaje de Julio Méndez. Además de lo ya mencionado en los capítulos anteriores, es posible, finalmente, leer también el discurso de Méndez como un arte poética de quien pretende ser un novelista latinoamericano. Si bien

---

<sup>36</sup> El tema de la envidia literaria es tratado por Donoso en su Historia personal del boom. Allí dice, por ejemplo, que fue gracias aquellos que, como Julio Méndez, con su envidia y encono hacia el boom hicieron que este tuviera la enorme repercusión mediática que tuvo. Esto, nuevamente, es una ironía.

en ningún momento de la novela el personaje de Julio dice explícitamente que un novelista latinoamericano *debería* ser de tal o cual manera o tener algún cariz ideológico específico, sí es posible leer en sus críticas furibundas a los escritores contemporáneos el modo en el que él considera que un novelista latinoamericano debe relacionarse con el medio en el cual produce su literatura.

Me parece que el análisis sería insuficiente si solamente se describen las ideas encontradas a lo largo de la tesis, pues, más allá de las motivaciones personales del personaje para hacer sus críticas, se puede rescatar la existencia de un arte poética del novelista hispanoamericano. No pienso que Julio Méndez haya tenido la intención de escribir un arte poética, pero sí creo que de las ideas que se deducen de sus críticas a la narrativa contemporánea puede formarse un arte poética.

Si se hiciera una lista con ítems puntuales de las, digamos orientaciones, que Julio Méndez cree que debe seguir un novelista latinoamericano, lo primero que habría que mencionar, sin duda, es el compromiso. Lo segundo, que va de la mano con el primer punto, es la idea de la novela como documento, es decir, como un testimonio fidedigno de la realidad que pretende representar (y cuestionar, por supuesto: está implícito que el documento no debe ser una mera descripción, sino también una denuncia). Aquí basta con relatar los hechos, pues ellos mismos, con su propia fuerza, causan el impacto necesario; las metáforas, en ese sentido, son inútiles. Y lo tercero, finalmente, es el alejamiento del mercado, como ya he analizado en el segundo capítulo. Para Julio Méndez, ser parte del gran mercado

literario es algo que frivoliza la literatura y, por ende, mengua el compromiso si es que no lo desaparece del todo.

Como ya he analizado antes, la principal crítica que le hace Méndez a los autores del Boom es la supuesta frivolidad en la que incurren. Ellos, según el frustrado novelista chileno, están más ocupados en los oropeles y en la forma, antes que en el compromiso con sus respectivos pueblos. No sorprende, por eso, que Julio declare lo siguiente: “yo estaba seguro de poder transformar en una obra maestra superior a esa literatura de consumo, hoy tan de moda, que ha encumbrado a falsos dioses como García Márquez, Marcelo Chiriboga y Carlos Fuentes” (13).

Esos escritores son “falsos dioses”, justamente porque no tienen compromiso. O, en todo caso, desde la óptica de Méndez, su único compromiso es vender libros. Por eso él manifiesta que sí es capaz de escribir una obra maestra que sea “superior”. Esa supuesta superioridad está dada justamente por el compromiso. Para Méndez, una novela comprometida de verdad puede superponerse a todas aquellas que integran el inmenso caudal del mercado literario.

Según Méndez, los escritores del Boom solo usan el compromiso como gancho comercial; él, en cambio, que de verdad está comprometido, sí es capaz de ser un verdadero novelista latinoamericano, es decir, un escritor cuya obra es, en esencia, un compromiso social y político.

Por otro lado, en esta misma cita queda también clara la idea de novela como documento. Como dije líneas arriba, este documento que, a la vez, debe ser

una denuncia no necesita ninguna ornamentación, basta con los hechos. Por eso es que Julio Méndez confía tanto en su experiencia del encierro<sup>37</sup>. Ella, por sí misma, será suficiente para transmitir todo el dolor que ha experimentado Chile producto del golpe de Estado de Pinochet.

Este compromiso verdadero supondría una novedad dentro de la novela latinoamericana contemporánea que, según Julio, ha caído “en lo repetitivo, estetizante y pretencioso” (...). De ahí que él se atreva a afirmar lo siguiente: “Yo terminaría de rescribir mi novela, cuya elocuencia e inmediatez echaría su sombra monumental sobre todo el resto de la novela latinoamericana contemporánea” (...).

De la concepción del novelista latinoamericano como un escritor comprometido social y políticamente y de la idea de que la novela hispanoamericana debe ser un documento o un testimonio, surge el rechazo al mercado literario. Desde la óptica de Julio Méndez, el mercado contamina la literatura y la frivoliza, es decir, la vuelve un objeto mercantil antes que un documento comprometido.

Como ya he mencionado en el segundo capítulo de esta tesis donde trato en detalle la conflictiva relación de Julio Méndez con el Boom, el rechazo a la narrativa que surge en el Boom por parte de muchos escritores que para los años sesenta ya tenían cierta trayectoria, puede explicarse, en principio, por el desconcierto ante el fenómeno. Acostumbrados a estar tras los barrotes de sus

---

<sup>37</sup> Un encierro de tres días y sin mayores torturas, es decir, mucho menos dramático que el de muchos presos políticos. Sin embargo, Julio Méndez cree que su experiencia puede servir de catalizador para todo el drama de los demás detenidos que sí fueron torturados e, incluso, asesinados.

fronteras nacionales, no se explicaron cómo, de pronto, se abrían las fronteras y por fin se empezaba a hablar de una literatura hispanoamericana. Al no entender, al sentirse opacados por los nuevos autores consagrados y al no poder entrar a este nuevo círculo, optaron por lapidarlo. Pero, como afirma el mismo Donoso (la cita precisa está en el primer capítulo de la tesis), fue gracias a esos ataques que el Boom se consolidó.

Julio Méndez, al igual que otros escritores, denunció entonces la existencia de una “mafia” literaria que manejaba el mercado y elegía de un modo arbitrario a aquellos que podían entrar en él. Ante este panorama, ellos, los rechazados<sup>38</sup>, los que no tuvieron cupo en el mercado, se adjudicaron la honestidad. Es decir, ellos no se “corrompieron”, no se “vendieron”, mantuvieron su compromiso hasta el final, así eso haya significado su ruina literaria (y acaso vital).

Ahora bien, es verdad que Julio Méndez no quiere someterse; él quiere pertenecer. La diferencia es crucial: someterse implica un cambio radical en su escritura, mientras que pertenecer significa ser aceptado<sup>39</sup> dentro del circuito selecto de escritores que tanto odia y envidia al mismo tiempo. Si bien es cierto que muchas veces, en sus momentos de mayor honestidad, Julio desea poseer

---

<sup>38</sup> Hay que aclarar que esos “rechazados”, al menos como da a entender Julio Méndez, en el fondo quieren ser aceptados. Como ya he planteado antes refiriéndome específicamente a Méndez, su rechazo y sus críticas furibundas hacia el Boom se deben, en última instancia, a que él no puede integrarse a ese grupo selecto. La siguiente cita sustenta esta idea: “quedábamos solo nosotros, los rechazados, como única esperanza... ¿por qué no se daba cuenta de esto Núria Monclús?” (...). El deseo de que Núria Monclús los vea y los rescate es clarísimo.

<sup>39</sup> El ser aceptado es algo que, en el fondo, le importa mucho a Julio. La siguiente cita lo confirma: “¿Qué significa?, ¿qué es?, ¿qué importancia tiene?, ¿qué dirán –ay- de ella?, ¿a quién le gustará y a quién no?, ¿es mi salvación o mi condena? Núria Monclús tiene mi destino en la punta de sus ensangrentados dedos.” (...)

ciertas capacidades que, por ejemplo, Marcelo Chiriboga sí tiene<sup>40</sup>, también es verdad que defiende ferozmente su escritura o, al menos, el compromiso que ella entraña. A pesar de decir “Soy inerte, castrado, mal escritor, sí, lo sé, lo sabe ella [se refiere a Gloria, su esposa]” (175), de todos modos se aferra a su escritura comprometida.

En síntesis, queda claro que sí es posible leer el discurso de Méndez como un arte poética del novelista latinoamericano. Él no da ningún lineamiento de manera explícita, pero a través de sus críticas y comentarios sí se pueden encontrar implícitos ciertos paradigmas que, según él, son necesarios en un novelista latinoamericano. Julio no es capaz de identificarse con los otros escritores de su generación, no los entiende y no los acompaña en su rebelión contra sus “padres” literarios. Al respecto, explica Donoso lo siguiente en la Historia personal del Boom:

Así, los caballeros que escribieron las novelas básicas de Hispanoamérica y gran parte de su prole, son su legado de vasallaje a la Academia Española de la Lengua y de actitudes literarias y vitales caducas, nos parecían estatuas en un parque, unos con más bigote que otros, unos con leontina en el reloj del chaleco y otros no, pero en esencia confundibles y sin ningún poder sobre nosotros (25).

---

<sup>40</sup> Por ejemplo, en determinado momento, Julio se cuestiona acerca de aquello que le “falta” para ser como Marcelo Chiriboga: “Poseer un punto de vista tan original que se acerque a lo cómico... ¿Eso es lo que ansío tener, que Marcelo Chiriboga sin duda posee y yo no?” (...).

Como ya he mencionado en capítulos anteriores –y como el mismo Julio reconoce (recordemos la cita en la que se cuestiona aquello que le falta, lo que Chiriboga tiene y él no) –, Méndez no tiene la capacidad literaria de adaptarse a lo que la nueva generación del Boom propone. Por eso es que se queda anclado en el pasado. Asimismo, su idea de compromiso también es una herencia –o un lastre, se puede decir– de la cual no se desprende. Donoso explica en la Historia... lo siguiente al respecto:

Junto a los criollistas, el realismo social también intento levantar barreras que aislaban: la novela de protesta fijada en lo nacional, en los “problemas” importantes de la sociedad que era urgente resolver, impuso un criterio duradero y engañoso: la novela debería ser ante todo –además de inconfundiblemente “nuestra”, como la querían los criollistas– “importante”, “seria”, un instrumento que fuera útil en forma *directa* para el progreso social. Cualquier actitud que acusara resabios de algo que pudiera tildarse de “esteticista” era un anatema. Las indagaciones formales estaban prohibidas (27 – 28).

No cabe duda de que Julio Méndez está estancado en esta visión de realismo social de la que habla Donoso. El compromiso, la novela como documento y el rechazo al mercado apuntan, finalmente, hacia un realismo social. En el arte poética que podemos deducir a partir de las críticas de Méndez, los tres

ítems que he mencionado sostienen la estructura del realismo social; para Méndez, comprometerse, escribir una novela-documento y cerrarse al mercado son los caminos que llevarán hacia el realismo social que, aunque no lo diga explícitamente, él sin duda defiende.

#### **6.4 Reflexión final**

Solo me queda decir que El jardín de al lado es una magnífica novela que es imprescindible que todo aquel que se embarca en la aventura de escribir ficciones debería leer. Sin duda, a través de Julio Méndez se pueden conocer algunos de los fantasmas –el miedo al fracaso, al rechazo, la inseguridad con la propia obra, etc. – que, pese al paso del tiempo y a los cambios, atormentan a todos los escritores.

Se trata, además, de una pieza clave, a mi juicio, dentro de la narrativa de José Donoso. No solo porque marca el punto de quiebre entre su producción fuera de Chile (Donoso regresa en 1980 en Chile, El jardín de al lado es la última novela que escribe fuera de su patria), sino también porque en ella se juntan muchos de los temas que le preocupaban a Donoso como escritor: el miedo al fracaso, el bloqueo creativo, la marginación que se podía sufrir en el medio literario contemporáneo, etc.

El jardín de al lado es, pues, un texto que ofrece elementos interpretativos tanto a críticos e historiadores literarios como a interesados en la creación literaria.

Pero por supuesto también es –y esa es la esencia que debe primar– un texto literario que le brinda a cualquier lector no solo un entretenimiento, sino también los elementos para iniciar una reflexión que, por ejemplo, nos puede hacer pensar que el fracaso y el éxito, como dijo Rudyard Kipling, son dos impostores que hay que tratar con la misma indiferencia.



## 7. Bibliografía:

### Texto primario:

Donoso, José. El jardín de al lado. Bogotá: Espasa – Calpe, [1981].

### Bibliografía sobre El jardín de al lado:

Ainsa, Fernando. “¿Representación o espejo?: los espacios ensalzados en El jardín de al lado de José Donoso”. ALPHA 10 (1994): 5 – 18.

Bacarisse, Pamela. “España en El jardín de al lado de José Donoso”. Anthropos 184/185 (1999): 117 – 125.

Barraza Jara, Eduardo. “Las dos escrituras en El jardín de al lado de José Donoso”. Estudios Filológicos 15 (1990): 131 – 139.

----. "El discurso paratextual en El jardín de al lado de José Donoso". Revista Chilena de Literatura 46 (1995): 139 – 145.

Burke, Debra. "Las crisis de identidad de los personajes en las obras de José Donoso". Master of Arts. Rice University, 1991.

Dejong, Nadine. "Arte narrativo y arte pictórico en El jardín de al lado de José Donoso". Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998. Cord. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro 4 (2000): 309 – 317.

García-Castro, Ramón. "Epistemología del "closet" de José Donoso (1924-1996) en Conjeturas sobre la memoria de mi tribu (1996), El jardín de al lado (1981) y Santelices (1962)". Revista Iberoamericana 198 (2002): 27 – 48.

Freire, Silka. "El jardín como objeto biográfico en El jardín de al lado de José Donoso". América Cahiers du CRICCAL 7 (1990): 147 – 156.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Aesthetics, Ehitcs, and Politics in Donoso's El jardín de al lado". PMLA 106. 1 (Jan., 1991): 60 – 70.

< <http://www.jstor.org/stable/46282>>

Geisdorfer, Rosemary. "Veiled portraits: Donoso's Interartistic Dialogue in El jardín de al lado". MLN, Vol. 103, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1988): 398 – 418.

< <http://www.jstor.org/stable/2905348> >

Hernández, Miguel Ángel. "El jardín de al lado de José Donoso y la puerta de entrada a la posmodernidad". Tesis de licenciatura. Universidad de Chile, 2008.

Lemogodeuc, Jean Marie. "Las máscaras y las marcas de la autobiografía: la cuestión del narrador en El jardín de al lado de José Donoso". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 19. 38 (1993): 383 – 392.

Magnarelli, Sharon. "Images of exile / Exile (d) Images: The Cases of Luisa Valenzuela and José Donoso". Revista de Estudios Hispánicos 31. 1 (1997): 61 – 75.

Meléndez, Priscilla. "Writing and Reading the palimpsest: Donoso's El jardín de al lado". Simposium 41. 3 (1987): 200 – 213.

Montero, Óscar. "El jardín de al lado: la escritura y el fracaso del éxito". Revista Iberoamericana 49.123-24 (1983): 449 – 467.

McEvoy, Gabriela. “La memoria y la escritura en las novelas del exilio chileno:

Cobro Revertido y El jardín de al lado”. *El Hablador* N°15.

< [http://www.elhablador.com/debate15\\_mcevoy1.html](http://www.elhablador.com/debate15_mcevoy1.html) >

Ostrov, Andrea. “Representación, identidad, diferencia (Lectura de El jardín de al

lado de José Donoso). *Anthropos* 184/185 (1999): 114 – 116.

Zaplana Bebia, Beatriz. “La figura del jardín en la narrativa de José Donoso”.

Almiar (Margen Cero) 16 (2004).

<[http://www.margencero.com/articulos/jardin\\_donoso/jardin\\_donoso.htm](http://www.margencero.com/articulos/jardin_donoso/jardin_donoso.htm)>

Zegarra. “Identidades usurpadas y máscaras mutables en El jardín de al lado de

José Donoso”. *Crítica.cl*

<[http://www.critica.cl/html/zegarra\\_00.htm](http://www.critica.cl/html/zegarra_00.htm)>

### **Bibliografía sobre José Donoso:**

Cerda, Carlos. Donoso sin límites. Santiago de Chile: LOM, 1997.

Chesak, Laura. José Donoso. Escritura y subversión del significado. Madrid:

Verbum, 1997.

Donoso, Pilar. Correr el tupido velo. Santiago de Chile: Alfaguara, 2010.

Magnarelli, Sharon. Understanding José Donoso. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.

Marco, Joaquín, ed. José Donoso. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1997.

Saramago, José. “José Donoso y el inventario del mundo”. Revista Chilena de Literatura 26 (1995): 111 – 115.

Varios. “José Donoso: la literatura como arte de la transfiguración”. Anthropos 184/185 (1999): 3 – 168.

### **Bibliografía general:**

Booth, Wayne. La retórica de la ficción. Barcelona: Bosch, 1974.

----. Retórica de la ironía. Madrid: Taurus, 1989.

Bergson, Henri. La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Donoso, José. Historia personal del boom. Madrid: Alfaguara, 1999.

Dejong, Nadine. A 25 años de la Historia personal del boom de José Donoso”.

Universidad de Chile.

< <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/tx12ndejong.html> >

Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. “El sujeto en la literatura”.

Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1993.

Jameson. “El posmodernismo y la sociedad”. El giro en la sociedad. Buenos Aires:

Manantial, 1999.

Jara Reinoso, Álda. Literatura Ecuatoriana II. Guía Didáctica. Loja: Universidad

Técnica Particular de Loja, 2009.

< <http://www.utpl.edu.ec/eva/descargas/material/184/G22803.1.pdf> >

Rama, Ángel. “El *boom* en perspectiva”. Signos literarios 1 (enero-junio, 2005):

161-208.

Rodríguez Monegal, Emir. El boom de la novela latinoamericana. Caracas: Tiempo

Nuevo, 1972.

Shaw, Donald. Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom.

Posmodernismo. Madrid: Cátedra, 2005.

### Otros textos citados y mencionados:

Donoso, José. Donde van a morir los elefantes. Madrid: Alfaguara, 1995

Fuentes, Carlos. Diana o la cazadora solitaria. Madrid: Alfaguara, 1994.

James, Henry. Otra vuelta de tuerca. Buenos Aires: Gradifco, 2008

----. La figura de la alfombra. Ed. Enrique Heguewez. Barcelona: Barcelona: J.R.S  
Editor, 1978.