

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 85

Providence College Centennial (1917-2017):  
*Literatura Latinoamericana y Lectura Global*

Article 17

---

2017

### Paisajes y subjetivación en *El jardín de al lado* de José Donoso y *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald

Andrés Ferrada Aguilar

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Aguilar, Andrés Ferrada (April 2017) "Paisajes y subjetivación en *El jardín de al lado* de José Donoso y *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 85, Article 17.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/17>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

# PAISAJES Y SUBJETIVACIÓN EN *EL JARDÍN DE AL LADO* DE JOSÉ DONOSO Y *EL GRAN GATSBY* DE F. SCOTT FITZGERALD<sup>1</sup>

**Andrés Ferrada Aguilar**

Facultad de Humanidades y Centro de Estudios Avanzados (CEA)  
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile

## Introducción

En *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso (1924-1996), la intertextualidad es parte de un registro literario que permite la enunciación de los temas centrales y la subjetivación del protagonista, el escritor Julio Méndez. Las referencias a trabajos literarios, pictóricos y musicales advierte cómo Donoso visualiza el acto creativo en la encrucijada de “prestarse a ser instrumento de la clase dominante” (Benjamin, *Discursos* 178). Esta reflexión se problematiza con la ubicuidad de *El gran Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald (1896-1940), intertexto que circula de principio a fin por la novela de Donoso. Animada por una dignidad estética y estilística, *Gatsby* es, según Bloom, parte de una mitología americana que se expresa líricamente (1-2). *El jardín de al lado*, en tanto, es un trabajo que correspondería a “las ‘novelas de artista’ o ‘novelas de escritor’, de larga y copiosa incidencia en la historia de la literatura latinoamericana” (Rojo 114).

Desde coyunturas distintivas, ambas narraciones dibujan la trayectoria de modernidades antagónicas a la condición aurática. Frente a esta crisis, los protagonistas anteponen líneas de fuga que alteran las coordenadas cartesianas. Los sujetos de este estudio habitan el plano narrativo, como es el caso de Julio Méndez, Nick Carraway y Jay Gatsby, pero también un espacio biográfico donde medran las obsesiones escriturales de José Donoso y Scott Fitzgerald. Observamos en los trabajos de ambos autores una subjetivación descentrada que emerge de la relación con los paisajes, y por medio de una obra que se

construye de modo reminiscente y literario. Donoso, en este sentido, es consciente de la capacidad transformadora de los paisajes. Esta consciencia se revela en sus escritos referenciales, principalmente en artículos y fragmentos de diarios, en los que el autor enfatiza el impacto que causan en su percepción y subjetividad sus interacciones con los paisajes naturales y los espacios urbanos. Esta subjetivación enfatiza, tanto en el espacio narrativo como en el biográfico, una geografía humana impactada por el exilio y la expatriación.

*El gran Gatsby* y *El jardín de al lado* evidencian rasgos prevalentes en los enfoques paisajistas contemporáneos: intencionalidad y relacionalidad. Disciplinas como la historia, la estética y la arquitectura realizan una crítica del paisaje considerando ámbitos urbanos y la “legibilidad semiótica” de sus componentes socio-culturales (Nogué 21; De Certeau). El paisaje se concibe, entonces, como una elaboración intencionada que somete la primera naturaleza a una interpretación culturizada del entorno (Besse 160). Este deslizamiento implica una disposición paisajística, o como su etimología sugiere, un *pagus*, una demarcación que revela índices culturales, pero también interpretaciones subjetivadas. Surge así el dinamismo de un “paisaje integrado” (Bertrand 254-258), la emergencia relacional del observador y el espacio que sustituye el “dualismo hombre/naturaleza, típico del naturalismo del pensamiento moderno” (Besse 158). Ahora bien, los espacios urbanos en las novelas dialogan con enclaves que, inspirados en la naturaleza e intervenidos cultural y estéticamente, devienen paisajes jardineros. “Pese a su ubicación”, sostiene Jackson, “el jardín ornamental o el jardín de placer—lo que Bacon llamó el jardín principesco—pertenece a la ciudad. Es una expresión de los valores y de un modo de vida urbano [...]” (51). Este estudio aborda el jardín y su relación con paisajes que acentúan una estilización de la naturaleza mediante técnicas y artificios.

Al establecer que los paisajes propician una subjetivación descentrada de los personajes, optamos por una crítica del sujeto que comprende una figuración más allá de la (hiper)textualización de la experiencia ontológica. En efecto, la “interioridad, el yo, la identidad, el inconsciente no resisten a lo que se denomina modelización textual del sujeto” (Krysinski 276). Desde aquí la relevancia del descentramiento del sujeto en el umbral de los paisajes, reconociendo que éste “necesita una reformulación en el espacio de una crítica epistemológica y de una literatura consciente de sí misma” (276). En esta dirección, Bajtín favorece una mirada al sujeto que encuentra un decurso narrativo al interior de su propia habla. Complementariamente acentuamos la legibilidad del paisaje a partir de la imaginación y la reminiscencia, que encuentran fundamento en los enfoques fenomenológicos de

Bachelard<sup>2</sup>. Así, paisaje y sujeto intercambian sus saberes, desajustando los dispositivos que uniforman la percepción de los espacios. Agamben indica que al “enorme crecimiento de dispositivos en nuestra época, le corresponde así una enorme proliferación de procesos de subjetivación, una diseminación que lleva al extremo el aspecto de máscara que siempre ha acompañado a todas las identidades personales” (19). La mirada de Arfuch es coincidente al acentuar el surgimiento de un “sujeto susceptible de autocreación” (65). Esta autocreación encuentra en nuestro estudio un punto de fuga, el paisaje; una forma, el descentramiento; y un significado, el desajuste de la relación unívoca entre los sujetos y sus entornos.

Nuestro enfoque comparado plantea no sólo semejanzas, sino también divergencias fruto de zonas temáticas y narrativas particulares. Por cierto, entendida como antecedente, *El gran Gatsby* efectúa una tensión significativa al interior de la obra de Donoso y se convierte, como el golpe militar de 1973 o el “boom” latinoamericano, en un referente desde el cual Julio Méndez articula su narración. Sobre el problema de las influencias, interesa determinar hasta qué punto *El jardín de al lado* propicia lecturas inéditas de *El gran Gatsby*. En este sentido es posible especular que parte del modernismo en habla inglesa se vuelve audible, para el campo literario latinoamericano, a través de las obras de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y José Donoso, para quien las novelas sobre novelas constituyen “literatura sobre literatura, objetos totalmente literarios pese a sus variadas relaciones con la realidad” (*Artículos* 307).

En sus artículos Donoso indica que el sentido de las obras se inscribe en una tradición, y considerando la producción de un mismo autor, esta tradición sugiere una continuidad temática. También valora los intercambios, “consciente que el purismo implica negación y muerte de la identidad” (Ferrada, “Configuración” 55). “No hay nada ‘nuestro’ que no tenga raíces en ‘otro’. Y no hay posibilidad de calibrar el valor de lo que somos más que en comparación con otros, perspectiva que estamos en peligro de perder por razones que más tienen que ver con el poder y la economía, que con la literatura, el arte y la cultura” (*Artículos* 64), sostiene el autor en “Lo nuestro”, crónica de 1983. El autor reconoce, además, “haber devorado devotamente a ‘clásicos’” (*Historia* 23) como Henry James, Virginia Woolf, James Joyce y William Faulkner en afán de cosmopolitismo estético. Curiosamente no dedica una línea a Gertrude Stein, Ernest Hemingway o Fitzgerald, expatriados icónicos del modernismo estadounidense.

Esta omisión, sin embargo, deviene locuaz presencia en artículos y fragmentos de diarios personales donde comenta la obra de Scott Fitzgerald. “*El gran Gatsby* sigue pareciéndonos una obra formalmente

perfecta, armoniosamente construida y escrita" (Donoso, *Artículos* 410). Las vidas de ambos autores revelan afinidades, como sus estudios en la Universidad de Princeton, la ocupación estética por la forma narrativa, y el hecho de que sus novelas, profundamente americanas, encuentran en Europa su lugar de producción. Sobresalen en esta constelación dos ejes relevantes para nuestra propuesta: el (re)conocimiento de la obra del escritor norteamericano y un sentido de complicidad con una poética de placer puro. Advertimos una influencia que Donoso trabaja lúcidamente en su novela, convirtiendo así la angustia y la ansiedad en "a new art emotion" (1310), como recomienda T. S. Eliot en "Tradition and Individual Talent". En *El jardín de al lado*, Julio Méndez, fragmentado por crisis similares a las de su autor, comparte las aspiraciones de Fitzgerald y Gatsby. Las complicidades entre autores, y entre éstos y sus personajes, saltan a la vista. Y es Donoso quien, como el poeta que imagina Eliot, las transforma en argucia literaria.

"What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it", sostiene Eliot (1309). La escritura de *El jardín de al lado* tensiona así nuestra lectura de *El gran Gatsby* y, más específicamente, la percepción de los paisajes urbanos y jardineros en ambas novelas. En términos metodológicos, este estudio sigue de cerca los escritos referenciales de José Donoso. En ellos el autor concibe su obra en sincronía con una tradición occidental, pero también esclarece, como vimos más arriba, relaciones de semejanza y distinción entre lo "uno" y lo "otro". En la esfera comparada, las reflexiones de Donoso se intersectan con el concepto de "literatura diferencial", que en lugar de "imponer una unidad etnocéntrica de universalidad y de supuesta objetividad, busca la liberación de diferentes voces [...] en su otredad" (Chaitin 163). Este enfoque permite visualizar la subjetivación de los personajes a la luz de una percepción paisajística del entorno, singular en cada caso.

En *La ansiedad de la influencia*, Bloom discierne estrategias que facultan al poeta articular una voz auténtica, diferenciada de sus precursores (55). Entre éstas destacan lecturas que se deslizan de la interpretación tradicional. De modo similar, Donoso dialoga constantemente con el mundo bio-literario de Scott Fitzgerald. Mientras éste crea su obra maestra a los 29 años, Julio Méndez, ya maduro y desde el exilio, lucha por escribir la gran novela del Golpe. Finalmente, percibimos "una relación [transtextual] de copresencia entre dos o más textos" (Genette10) en la que *Gatsby* se introduce en *El jardín* de modo críticamente más oportuno que el simple comentario (14). Más que determinar categorías fijas, interesa resaltar que Donoso evoca paisajes y personajes de *El gran Gatsby* a fin de contraponer las circunstancias de Julio Méndez con un espacio de "placer puro" que el mismo autor

reclama para sí y su escritura.

### Subjetivación en los paisajes jardineros

La primera alusión al mundo de Fitzgerald aparece al comienzo de *El jardín de al lado*. Julio Méndez, escritor chileno exiliado en España, acepta la invitación de su amigo, el pintor Pancho Salvatierra, para ocupar su casa en Madrid durante el verano. “A veces compensa tener amigos ricos. No quiero interceder aquí en favor de una adicción histérica y exclusiva, a lo Scott Fitzgerald, por esa forma de convivencia. Pero a veces suele darse la venturosa casualidad de que el amigo rico ha sido amigo desde siempre [...]” (11). El inesperado traslado de Barcelona al lujoso “piso” madrileño, oasis donde Julio retoma su novela sobre el Golpe del 73 en Chile, compensa la seca literaria y económica. En *El gran Gatsby*, por su lado, Nick Carraway se traslada a Nueva York. El viaje instala a los personajes en un *sanctum*, espacio reservado al ejercicio de una labor, y desde el cual contemplarán los paisajes jardineros que incitan la subjetivación.

La figura del jardín en la novela de Donoso es compleja. Remite, al menos, a dos espacios interconectados: el opulento jardín de la casa del Conde de Andía, vecino de Salvatierra, y el jardín paterno en la casa de la calle Roma, en Santiago de Chile. En este sentido, el paisaje concluso enmarcado por la ventana y la retina asombrada de Julio instan la reminiscencia de otro jardín, siempre inconcluso y sujeto a la memoria de un país. Desde su comprensión basada en “la historia ecológica de cada lugar” (Carapinha 113), el paisaje comporta imágenes subjetivadas que alteran su representación en los campos artísticos. Así describe Julio el jardín desde la ventana de su dormitorio:

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

Julio construye un paisaje en el que sus elementos encuentran un doblez intangible. Un hemisferio aparece en el curso de la narración en un juego espejado y fenomenológico, y en tanto continuidad de otro hemisferio. El enunciado entre paréntesis, con el énfasis “pues” y el apelativo “mijito”, introduce la voz de la madre de Julio,

transformándola en testigo ocular de este jardín aristocrático. El jardín concluso origina así un espaciamento inconcluso a dos voces, madre e hijo, a partir del incipiente “cúmulo de verdes luminosos” (67) que se filtran por la ventana.

Walter Benjamin ilustra el aura con objetos naturales, como la “rama que arroja su sombra sobre el que reposa” (24). En el pasaje de la novela, los jardines surgen ensombrecidos, estado lumínico que se destaca repetidas veces. Si el aura surge en “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (24), el recuerdo del jardín en la ciudad de Santiago concuerda con esta distancia. Nos referimos, por cierto, a una lejanía que no se sitúa geográficamente en “otro hemisferio”, sino en la memoria anhelante del narrador. El jardín aristocrático, en tanto, goza una proximidad que lo torna inmemorable debido a su nítida presencia, a la vez que su sombría y cautivante apariencia es fruto de un paisajismo/espejismo donde todo parece “seguro de su significado y de su sitio” (68). No obstante, y de modo similar a la fragante magdalena de Proust, este diseño aporta un registro sensual que despliega la subjetivación del narrador y el recuerdo del jardín en la calle Roma. La alianza entre ambos espacios desdibuja las sombras; la cercanía y la lejanía iniciales convergen en un *continuum* cuya fugaz marca en la enunciación es la aparente incongruencia de un deíctico. Sin embargo, señala Julio, “esta sombra es igual a aquélla, que rodea de silencio *esta* casa en que en este mismo momento mi madre agoniza” (67, énfasis mío). Aquella casa, la de los padres, se transforma en *esta* casa, vale decir en una confluencia espacio-temporal que borra los contornos particulares de la habitación madrileña, el parque aristocrático y el jardín en la casa natal. Surge en esta escenificación perceptual la imagen de un jardín que desarticula las distancias geográficas, anteponiendo el carácter elusivo de la experiencia. El jardín deja de ser la extensión de una casa-habitación y deviene interioridad inaprehensible, espacio subjetivado que altera la finitud territorial del *pagus*.

Nick Carraway, narrador homodiegético, migra a la costa este y también contempla escenas jardineras desde un mirador privado. A diferencia de Julio, recluso en un “piso” ubicado “en el centro mismo de Madrid” (17), Carraway arrienda una casa sencilla al oeste de Long Island, a unas veinte millas de la ciudad de Nueva York: “My own house was an eyesore [...], and it had been overlooked, so I had a view of the water, a partial view of my neighbor’s lawn, and the consoling proximity of millionaires [...]” (11). Desde este punto el narrador recibe una primera impresión, *ex situ*, del jardín de su vecino, Jay Gatsby:<sup>3</sup>



The one on my right was a colossal affair by any standard — it was a factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool, and more than forty acres of lawn and garden. It was Gatsby's mansion. (11)

El capítulo III amplía la imagen de estos jardines con una nueva panorámica, también recreada desde fuera, pero esta vez animada con los invitados en las fiestas de Gatsby: "There was music from my neighbor's house through the summer nights. In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars." (45)

Después de describir los jardines *in situ*, los extravagantes personajes y el interior de la mansión, la narración adopta una tercera perspectiva: la mansión y los jardines circundantes dejan de verse estáticamente, y se perciben a medida que el personaje se aleja de la escena, caminando:

I turned away and cut across the lawn toward home. I glanced back once. A wafer of a moon was shining over Gatsby's house, making the night fine as before, and surviving the laughter and the sound of his still glowing garden. A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host, who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell. (62)

El espacio que Gatsby habita se narra desde tres ángulos que revelan la disposición de objetos naturales y culturales en la composición paisajista. El vínculo de códigos y artificios—una arquitectura colosal, deleitosos jardines, perspectivas a pequeña y gran escala, la orgía musical y culinaria, y las excentricidades sociales—sugiere una comparsa carnalesca que, según Bevilacqua, elimina la distinción entre los productores del espectáculo y quienes lo observan (113). Sin embargo, el carnaval no es sólo un episodio adscrito a la trama—la fiesta que irrumpe y cuyos sonidos se dejan oír a lo largo de la novela—, sino que efectúa una labor subversiva mucho más acuciante cuando la narración desestabiliza las formas tradicionales de construcción paisajística.

Esta alteración está motivada en *Gatsby* y *El jardín* por dispositivos que desajustan un régimen perceptual que discrimina con nitidez al sujeto y al evento en la construcción paisajística. Las relaciones de Fitzgerald con el cine comienzan en la década de 1930 como guionista para Metro-Goldwyn-Mayer.<sup>4</sup> Los repertorios temáticos en la narrativa del autor dialogan así con atmósferas sonoras, jazzísticas y cinematográficas. En efecto, la variedad de panorámicas aporta al *Gran*



*Gatsby* un inusitado dinamismo: no sólo los personajes se desplazan y cambian de posición, sino también los encuadres que narran los espacios. Esta tesitura móvil también enriquece las atmósferas en *El jardín de al lado*. Cuando Julio y su esposa Gloria transitan las calles céntricas de Barcelona, por ejemplo, o los mercados del Tánger, el ritmo de la prosa avanza al unísono con la ansiedad del recorrido.

Una subjetivación descentrada equivale en nuestra discusión a la posibilidad de ser otro. Advertimos, por lo tanto, que Nick Carraway y Julio Méndez reconocen la otredad, pero no desde un tiempo escindido del orden secular como ocurre en el carnaval bajtiniano, sino bajo la consciencia de habitar un espacio reificado por su reproductibilidad y cercanía. En otras palabras, la alteración se produce en una zona crítica donde el sujeto pondera su participación en un orden contrario a la experiencia auténtica. “Prestarse a ser instrumento de la clase dominante” (*Tesis* 180) constituye el peligro de este orden en la crítica benjaminiana de la historia de la modernidad. Clase y dominio que, en tanto categorías que inciden en la construcción paisajística, son objeto de constante tematización en la narrativa de José Donoso.<sup>5</sup>

La clase dominante remite al campo literario y editorial barcelonés, y al que Julio Méndez desea incorporarse. Por otro lado, la dictadura chilena se vale de una “oligarquía contemporánea” que empobrece “las huellas de nuestro modesto pasado [...] dentro de un contexto político-social-económico” (Donoso, *Artículos* 206-07). Julio, Carraway, *Gatsby*, e incluso Fitzgerald, son “desclasados” en ámbitos socio-culturales ajenos a sus idiosincrasias.<sup>6</sup> Para Donoso, esta noción de desarraigo “se dio, desde que fui niño, como una conciencia de *fisura social*, un desorientador menoscabo de quién era yo y quiénes eran mis padres, lo que destruía mi escasa seguridad sobre el lugar que me correspondía dentro del grupo de los que la suerte me asignó como pares” (*Conjeturas* 17, énfasis del texto). El autor admite que “el dolor causado por la ambigüedad social es [...] una de las ‘fallas geológicas’ con *pedigree* literario más sólido” (*Conjeturas* 17). Su escritura, inundada de sujetos deshabitados y deshabitados, también es tributaria de esta fisurada relación con el entorno social. La relación de Julio con estos nuevos espacios, además de ambivalente, resulta dolorosa. Cuando Salvatierra le pregunta por sus planes para el verano, Julio indica: “Logré hacerme sentir [...] que yo pertenecía a esa clase de cosmopolitas que podía responderle que me iba a la villa que acababa de alquilar en la Costa Smeralda, por ejemplo” (14). ¿No es este sentir similar al de Carraway cuando se consuela pensando en la proximidad de vecinos millonarios? En todo caso, la cercanía de sujetos influyentes genera en los personajes reacciones variadas, que van desde la admiración, pasando por la sospecha y la censura moral.

Sobre aciertos literarios, tanto Fitzgerald como Donoso publican obras claves—*El gran Gatsby* y *Coronación*, respectivamente—aun siendo muy jóvenes. Méndez, en cambio, se ve agobiado por la urgencia de reescribir su novela en su madurez. Aludiendo a *The Love of The Last Tycoon*, Fitzgerald comenta en carta a Zelda: “it may be the last novel I’ll ever write, but it must be done now because, after fifty, one is different. One can’t remember emotionally, I think, except about childhood [...]” (*Letters* 145). Donoso advierte algo similar a sus 57 años en la crónica “El retorno del nativo” (1981), cuando admite su incapacidad de reconectarse emocionalmente con Santiago de Chile. Ante esto, pondrá “en actividad las prerrogativas del novelista: observar, escuchar, preguntar, para permitir que Santiago me vaya invadiendo” (*Artículos* 204). Dentro y fuera de la ficción, la presión del tiempo constituye un arma de doble filo que alienta y enmudece el trabajo de estos escritores.

El desajuste que se produce por una consciencia de clase, y la certidumbre de habitar un espacio cedido que dificulta el proyecto escritural, se reflejan claramente cuando Julio se transforma en espectador de las fiestas en el jardín vecino. A diferencia de Carraway, Julio jamás conoce al aristocrático dueño de la mansión, ni recibe invitación formal a ser parte de “un mundo en que el placer puro es aquello con lo que se cuenta” (70). La mansión y su jardín prodigan vistas que Julio recorre con la vista y el oído desde una de las habitaciones-mirador en casa de Salvatierra. “No tengo acceso a ese mundo”, declara, “quizás por temperamento, quizás porque el ventarrón de nuestra historia nos llevó a otras cosas, pero soy capaz de contemplarlo desde lejos: es enigmático como un gato con los ojos cerrados, que descansa pero no duerme.” (70)

El ventarrón aludido remite al desgarró del golpe militar que, junto a las accidentadas fluctuaciones de la modernidad en América Latina, encuentra un símil en el huracán que impulsa al Ángel de la Historia sin restituir las ruinas del progreso (Benjamin 183). Esta fuerza anula, también, las formas descentradas de subjetivación. Julio lamenta que en Chile no acepten “que persona sea sinónimo de máscara, una de mis tantas máscaras que aquí puedo cambiar libremente y que allá no podré cambiar a mi gusto [...]” (76-77). En “La palabra traicionada” y “La libertad y el lirismo” (1988), José Donoso “antepone una sordera deliberada al clamor que le exige constituir su identidad desde una coyuntura socio-política” (Ferrada, “Articulación” 136). En cuanto al “temperamento”, Julio sopesa con lucidez su lugar entre sus coetáneos. “Pertenezco a una generación de puritanos esclavizados por superegos implacables como sargentos, incapaces hasta de añorar East Egg, como *Gatsby*. Pero queda la terrible melancolía de no tener derecho moral de añorar East Egg” (70). Lo mismo hace Nick al inicio de la novela

cuando recuerda el consejo de su padre de evitar juicios apresurados, recomendación que incide como trasfondo moral en la construcción subjetivada de los paisajes.

Gatsby no anhela las sofisticaciones de “East Egg”, sino una comunión ininterrumpida con Daisy. Para Julio, en tanto, el jardín recuerda la casa paterna, metonimia de un país traumatizado. El jardín funciona, además, como umbral que sublima el dolor del exilio y la fallida reescritura de la novela. Sin embargo, este espacio de “placer puro” permanece inaccesible, como la luz verde en el embarcadero de la mansión de Daisy que obsesiona la imaginación de Gatsby. Al observar desde su dormitorio a los jóvenes bañistas en el jardín vecino, Julio piensa en la extrañeza de sus bailes “sobre todo por no parecer particularmente sensuales, o porque su sensualidad está cifrada en un código que yo no sé romper y por lo tanto me excluye” (108). Destacan en esta celebración la nuera del conde y “¿el cliché del ‘guapo-feo’ español?” (109), unidos en una complicidad que despierta admiración desde la exclusión:

Esa intimidad... esa espalda partida, cuya línea y resplandores oscilan apenas con el ritmo, y la seguridad con que conduce a su pareja en el abrazo: siento el peligro de su atracción, y quisiera meterme dentro de él, ser él, tener la delgadez de la rubia, cuya cabeza cae sobre su hombro cubriéndolo de oro, envuelta en mis brazos; sí, ser él para cambiar mis códigos y problemas [...]. (109)

Importa señalar que el deseo de otra máscara busca el abrazo que mantiene unidos a los amantes. Más adelante, Julio alude nuevamente a esta solidaridad corporal:

Furtivos detrás del matorral que está justo, justo debajo de mi ventana, el hombre desnudo toma en sus brazos a la mujer de la túnica que se entrega a su cuerpo en un abrazo tan sexual como el de la pareja de Klimt, en que sólo se ven las cabezas envueltas por la algarabía de colores y de oro, pero que los ojos cerrados de la mujer describen como el placer de la entrega total. (151)

El abrazo, en ambos pasajes, genera la fusión de los protagonistas en una dorada “algarabía”, término que alude a la lengua árabe. El abrazo furtivo se representa, en consecuencia, como un idioma insólito que compromete sólo a los amantes. De un modo más consciente y neurótico que Nick, Julio busca enmascararse y “huir en busca de otro *superego* o, mejor, ninguno, sólo el placer” (109). La disolución de huellas reconocibles a través de un encuentro diferido con el placer, hace que

Julio exclame: “¡Ah! ¡El esplendor..., la vieja nostalgia desgarradora de tiempos y cuerpos imposibles! ¡La parte Gatsby, Scott Fitzgerald, del mundo de acceso imposible, la terrible fiesta a la que no fui invitado y que sólo es posible soñar desde afuera! ¡Ah, fantasía infantil del terror de quedar excluido!” (109)

Discutiendo la europeización arbórea del valle central de Chile, en “Algo sobre jardines” (1981) Donoso enfatiza “el triunfo de los conquistadores sobre lo conquistado” (*Artículos* 130), dominio que sobresale como índice de constitución paisajística en ambas novelas. Los paisajes del valle central y Long Island comparten una historia colonial de apropiación territorial. En *Gatsby* observamos la hibridación de arquitecturas y paisajes foráneos que se reformulan con la mirada vernácula, e indiscutiblemente con la geografía del nuevo mundo. El entorno se representa, al inicio, como sigue:

Twenty miles from the city a pair of enormous eggs [...] jut out into the most domesticated body of salt water in the Western hemisphere, the great wet barnyard of Long Island Sound. They are not perfect ovals — like the egg in the Columbus story, they are both crushed flat at the contact end — but their physical resemblance must be a source of perpetual confusion to the gulls that fly overhead. To the wingless a more arresting phenomenon is their dissimilarity in every particular except shape and size. (11)

Pero incluso esta geografía anfibia sufre una metódica sujeción. Algo similar ocurre en el jardín de la casa paterna de Julio Méndez, animado con especies autóctonas y foráneas, indistinguibles unas de otras. Se cumple en este sentido una transculturación que Donoso advierte cuando señala que los “componentes del paisaje chileno de tarjeta postal—la alameda, el sauce del estero, la zarzamora, la galega, los trigales y viñedos que le dan su sello—no son originariamente nuestros sino que encarnan el triunfo de los conquistadores sobre lo conquistado” (130). En *El gran Gatsby* la imagen de este mundo americano, cuya sinécdoque es el estrecho agro-culturizado de Long Island, es en efecto una construcción de las masas urbanas, herederas de la segunda mundialización económica e industrial del período 1870-1914. (Mongin 175)

Precipitada la tragedia de *Gatsby*, la novela ofrece una visión fundacional del paisaje como promesa de vitalidad y porvenir. Carraway contempla por última vez el escenario natural que ha sido testigo de la caída del protagonista:

[...] I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailor's eyes—a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder. (187-88)

Parcialmente domesticado por la mirada absorta del conquistador, este paisaje resiste estrategias de reificación y acercamiento.<sup>7</sup> El entorno goza aquí plena salud aurática: la prístina y nutricia condición del continente se despliega en tándem con su evocación en la mente de Carraway. La aparición del paisaje en la memoria no debilita su aura o autenticidad; lo instancia, más bien, en tanto obra conmemorada. Long Island, como el jardín en la calle Roma, no constituyen dobles fantasmáticos. La emergencia del paisaje en ambas narraciones es afín con un eje central en la poética donosiana: el “novelista forja otro mundo con datos del mundo ‘real’, que alude o contiene esencialmente una deformación de ese mundo ‘real’, y esa deformación es el quehacer artístico” (Godoy 26). Así, mientras en el contexto referencial los paisajes se conquistan y colonizan, en el espacio literario de ambas novelas su alteración poetizada tensiona la subjetivación de los personajes.

En cuanto a la abstracción del sujeto desde su hábitat cotidiano, y los dispositivos que uniforman la percepción del entorno, cabe notar que la relación de los narradores con los hitos naturales deslinda en el descentramiento de sus subjetividades. Con ello, la percepción de los paisajes emerge desde coordenadas igualmente movedizas, como el exilio y el insilio. La proximidad espacio-temporal se desintegra y la percepción del paisaje transporta a los personajes a una condición original y, para Nick, imprevista. El apellido Carraway es decidor. Proviene de la frase verbal “carried away”, dejarse llevar, extraviarse en un hábitat inusual. Desde aquí se concluye que Carraway, un provinciano educado en una moral protestante, es influenciado de súbito por sujetos de voluntad y poder, los Buchanan y Gatsby. No obstante, el nombre indica un extravío metafórico que encarece la posición insiliada del sujeto, y destaca la imagen arcádica, o más bien aborigen, del estrecho de Long Island ante la promesa incumplida del sueño americano. La *aisthesis*, percepción del cuerpo sensible del paisaje, participa también de un *ecstasis* que desajusta las circunstancias espacio-temporales de los sujetos, confrontándolos con un estado de alteración y extravío. Hemos sugerido que esta desarticulación compromete paisajes arraigados en la figura del jardín. A medida que las narraciones

avanzan, sin embargo, los jardines dejan entrever la matriz urbana a la que pertenecen y que da continuidad a la alteración de la subjetividad.

### Descentramientos urbanos

Al examinar los narradores que modulan los espacios jardineros conviene determinar su función en tanto hablantes, recordando que “el objeto específico de la novela es el hablante y su palabra”, y que este género “no se caracteriza por la representación de la persona misma, sino, precisamente, por la representación de su lenguaje” (Bajtín 74). En las obras estudiadas, la estética verbal se reconoce en hablas articuladas por una imaginación literaria que tensa la lectura de los paisajes. Donoso representa en Julio el habla de un escritor consciente de su oficio y de las posibilidades expresivas de su condición de exiliado. Este hablar literario transforma el rigor de la coyuntura política en material artístico a través de una figuración “en el perfil del texto, necesaria para el goce de la lectura” (Barthes 74). Bajo este signo, autor y personaje, como el habla misma, encuentran en la literatura un hábitat sustancial:

Yo y Gloria sabíamos que uno se enamora otra vez, a estas alturas, cuando necesita renovar su propia historia contándosela a alguien que la oiga por primera vez. Sin novela, Gloria no conocía mi historia completa, y permanecía, como motor de nuestra unión, mi promesa pendiente: saltar más allá de la sombra de mi carrera de profesor universitario de inglés *para crear algo realmente bello*. (35, énfasis nuestro)

La cita remite a la escritura de la novela que Julio intenta terminar en Madrid. Esta novela asimila un trauma, “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” (30). Este dolor, sublimado en narración, no renueva el amor, sino simplemente la tolerancia. Las disputas enrostran la tibieza política de Julio, desafiándolo a revertir el juicio de la crítica literaria que califica su mundo de “doméstico y personal, carente de esa ambición totalizadora que caracteriza a la gran novela latinoamericana contemporánea.” (36)

En la cita destaca la creación de una obra bella, cuyo intertexto sugiere una carta de Fitzgerald a su editor, Maxwell Perkins, fechada en julio de 1922. La nota menciona un deseo hecho realidad en 1925 con la aparición de *El gran Gatsby*: “I want to write something new—something extraordinary and beautiful and simple & intricately patterned” (*Correspondance* 112). Hasta qué punto estos proyectos narrativos, incluida la escritura de *El jardín de al lado*, logran zafarse



de la politización y referencialidad de sus respectivos contextos es un asunto relevante. Yace en esta pregunta el modo en que los hablantes confrontan la reproductibilidad, entretejiendo operaciones discursivas y estéticas propias desde una lejanía que dibuja un paisaje escritural insólito. Julio Méndez, reflejo de las “preferencias, las manías, las fobias, las angustias, los rencores y los terrores” (Rojo 114) de su autor, y Nick Carraway, también eco de las aspiraciones de Fitzgerald, son hablantes que, como sus creadores, hablan desde una subjetivación cuyo lugar es la opacidad literaria de las palabras y la constante reformulación de los referentes.

Carraway alterna la contabilidad con lecturas inconclusas. Retoma, también en la costa este, su afición por la escritura, que le llevó a publicar editoriales para el periódico de la universidad cuando era estudiante en Yale. Suponemos que las bellas letras no están exentas de la formación de este entusiasta diletante. Esta inclinación se manifiesta en la narración de paisajes urbanos que se enuncian a partir de los contornos poéticos del lenguaje. Así, la intervención en primera persona permite a Fitzgerald abordar “el problema nuclear de la estilística en la novela: la representación artística del lenguaje, el problema de la imagen del lenguaje” (Bajtín 74). Nick despliega un paisaje urbano a través de sus recorridos por Manhattan, coleccionando escenas de una humanidad fascinante y, al mismo tiempo, desolada:

I liked to walk up Fifth Avenue and pick out romantic women from the crowd and imagine that in a few minutes I was going to enter into their lives, and no one would ever know or disapprove. Sometimes, in my mind, I followed them to their apartments on the corners of hidden streets, and they turned and smiled back at me [...]. At the enchanted metropolitan twilight I felt a haunting loneliness sometimes, and felt it in others — poor young clerks who loitered in front of windows waiting until it was time for a solitary restaurant dinner — young clerks in the dusk, wasting the most poignant moments of night and life. (63)

Emerge aquí el “intricate pattern” que Fitzgerald piensa para su novela. El abrazo visual del hablante—similar al contacto óptico que mantiene unidos a Julio y a los amantes del jardín—sugiere una relación erotizada donde los transeúntes se entrelazan con las trayectorias de la mirada. Observamos, entonces, cómo Fitzgerald articula para su narrador un habla anfibia que oscila entre el entorno inmediato, los parajes de la imaginación y la corriente de la consciencia.

¿Dónde aprende Nick este arte de la seducción a distancia, y en el centro mismo de la multitud? Imaginemos que su biblioteca reúne, además de los tomos de contabilidad, colecciones poéticas. Entre ellas,



escritos de Baudelaire, como “El pintor de la vida moderna”, donde el poeta asegura que para el “perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito” (18). Este goce es un arte. Las pistas librescas, sin embargo, no son las únicas que descubren el origen de esta técnica. La primera vez que Nick asiste a una de las fiestas de Gatsby lo hace bajo la guía de Jordan Baker, sofisticada *socialité* con quien se relaciona sentimentalmente, y con quien descubre el arte de la individuación en medio de la multitud. Descifrando el misterioso pasado del anfitrión—a quien nadie ha visto—, Baker apunta: “Anyhow, he gives large parties [...]. And I like large parties. They’re so intimate. At small parties there isn’t any privacy.” (56)

Jordan y Nick gozan las multitudes a través de la interiorización del paisaje. Carraway, en particular, desajusta la lógica reproducible que opera sobre el cuerpo de la ciudad. Las piezas del paisaje urbano se relocalizan en posiciones imprevistas, antagónicas incluso, como el flujo indiferenciado de sujetos y tecnologías urbanas. Más adelante la mirada subjetivada se refuerza en un espacio mental donde se lleva a cabo el diseño paisajista. Este giro incorpora fatigados empleados y mujeres que retribuyen la mirada oblicua del observador. Todo ocurre bajo el encanto imaginativo de una “metropolitan twilight”, *premiere* cuyo principal actor, director y espectador es Carraway. Esta escenificación desdibuja la sucesión de los eventos—las conjunciones, por ejemplo, se vuelven menos insistentes—, y encarece un panorama fluido del paisaje. Si bien la enunciación del paisaje evoca premura y transitoriedad, su percepción alienta una tesitura aurática y subjetivada de los hitos urbanos.

José Donoso instala sujetos que emergen en la interacción relacional con el paisaje. Este procedimiento encuentra, una vez más, antecedente en una historia, que es la literatura regional, y en particular en los registros paisajísticos que sirvieron de ambientación a la novela latinoamericana. A diferencia de Fitzgerald, dichos espacios paisajistas se convierten en el principal hábitat de un sujeto que experimenta, sin vuelta atrás, una progresiva desarticulación de su estructura unitaria (Morales, *Novela* 44). Es a través de esta desintegración que el sujeto alcanza legibilidad estética y narrativa en el cuerpo textual. Julio, desde luego, no queda exento de este lugar crítico. Ahora interesa examinar el espacio que encarece esta rupturización del sujeto y su encuentro con la otredad en *El jardín de al lado*.

Julio anhela fluidez de máscaras en la ciudad marroquí de Tánger, escenario donde lo occidental se torna difuso y complejo. Tradiciones musulmanas, cristianas y judías en disputa actúan como contraparte del

consenso multicultural, real o imaginado, en las ciudades “balneario” de Sitges y Long Island. Acompaña este proceso de desconstrucción la complicidad entre la caótica fisonomía de las calles marroquí y la condición escindida del sujeto. Nick, por el contrario, transita espacios multifacéticos que, sin embargo, refuerzan rutinas que se repiten con escaso margen de error. Lo inesperado en el paisaje marroquí, en tanto, deviene norma, y es al interior de este espacio donde se consolida el enmascaramiento de la subjetividad. “Todo, incluso nosotros, pierde sus señas de identidad. Nuestros rostros y los otros rostros se transfiguran por ser mutuamente indescifrables” (243), reflexiona Julio mientras recorre los mercados del Zoco junto a Gloria. Y un poco más adelante, agrega: “no puedo dejar de sufrir el tirón de lo repulsivo de estas calles, que me sacude como el ansia de desdoblamiento” (245). La similitud con el descentramiento que experimenta Nick es notable. De igual forma los enclaves urbanos que, impactados por modernizaciones distintivas, desestabilizan la subjetivación de los personajes. Cuando observa el cuerpo de un mendigo fuera de una mezquita, Julio siente la urgencia de “meterle un duro instrumento asesino, un puñal”:

para que su vida se escape mientras yo le hago respiración boca a boca—sí, esa boca que su hijo alimenta con basura podrida—para que de ese modo mi alma entre dentro de él, y la suya en mí, dejándome abandonado dentro de la forma de este mendigo mientras él se va del brazo de Gloria: así será problema suyo compartir con ella mis traiciones y mis fracasos. (248)

Este impulso es precipitado por el rechazo de su novela, que “no tiene vocación para el lirismo” (232), y por la humillación de revelar este fracaso a su esposa. Es también una pérdida colectiva por cuanto el proyecto se vincula a un objetivo político, testimoniar el desgarró del Golpe en Chile.

El episodio de los mendigos—Julio cuenta, creo, como uno de los desposeídos—confirma un ansia de otredad que se inicia con la intención de poseer, primero, la desenfadada jovialidad de Bijou, amigo de su hijo Patricio, y luego el cuerpo del “guapo-feo”, protagonista de los juegos eróticos en el jardín del Conde. Respecto a Nick y el propio Baudelaire, Julio radicaliza el ejercicio del *flâneur* con un deseo de obliteración total, dispuesto a liquidarse “en la noche vertiginosa de los bazares para renacer al otro lado, con una moral inversa” (244). Esta pasión por la multitud advierte, como dijimos, apetencia de otredad. “Envidia: quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así [...] eliminar sobre todo este temor al mandato de la historia de mi ser y mi cultura” (247). En los episodios referidos,

Nick y Julio se confrontan a sí mismos desde una fluidez opuesta a otras hablas sociales, sorteando puntos de fuga para evadir el “mandato de la historia y la cultura”.

El multilingüismo que relata Bajtín, en conjunto con las huellas del jazz en *Gatsby* y “La muerte y la doncella” de Schubert en *El jardín*, estimulan la emergencia de subjetividades descentradas.<sup>8</sup> Resulta decidir que al escuchar el susurro de Gloria, Julio confiese que “ni eso puedo hacer, tararear a Schubert, que tanto me gusta, y para qué decir escribir una novela” (249). Julio es incapaz de interpretar las voces de una tradición moderna, o de legitimar una escritura auténtica, opuesta a “la sensibilidad deceptiva que se disuelve bajo la lengua”<sup>9</sup> (251), atributo de la esquirra más consagrada del “boom”, el ficcionalizado novelista ecuatoriano Marcelo Chiriboga. Cabe, entonces, la táctica de encarnar y vocalizar el cuerpo de un desposeído a través de su emasculación, y desde esta apropiación que sugiere la osadía erótica de un incubo, gesticular un habla. Prevalece en la posesión del mendigo un imaginario vampírico, desde la respiración boca a boca que sustituye el beso sanguinolento hasta el dominio del alma. Si incluimos la forma penetrativa del sometimiento—“meterle un duro instrumento asesino”—la escena deviene metaforización de un conflicto que el psicoanálisis tipifica como terror a la impotencia. El motivo de la “seca literaria”—referido con frecuencia en diarios y artículos de José Donoso—alienta en Julio un “ansia de desdoblamiento”, que se exagera con el juicio de Nuria Monclús, también vinculada a un vampirismo feral y a un “carnívoro sadismo.” (31)

Al final de *El gran Gatsby*, y una vez confirmada su decepción con las promesas de la costa este, Carraway toma posesión de la mirada silente del colono en Long Island y rehabilita así un sentido de asombro debilitado por la corrupción y el materialismo. Julio, por su parte, sustituye una máscara trizada por el fracaso editorial de su novela con una nueva máscara en Tánger, adoptando el disfraz de una perfecta y absoluta destitución. A través de un habla descentrada, los personajes devienen otro y logran, después de todo, aquella dilación que no fuera posible al *Angelus Novus* en la pintura de Paul Klee: “Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas” (Benjamin, *Tesis* 183). Desde luego, si atendemos la crisis del sueño americano en *El gran Gatsby* y la condición “modernosa” que socaba la utopía política en *El jardín de al lado*, la recomposición de las ruinas se vuelve inoperante. Resisten, no obstante, las construcciones paisajísticas literarias que, desde la mirada descentrada de los personajes, promueven la alteración estética de los entornos.

## Conclusiones

Este estudio comparado ha abordado las relaciones entre el proceso de subjetivación y la constitución de paisajes jardineros y urbanos. Nuestro enfoque advierte simetrías, y enfatiza al mismo tiempo divergencias relevantes que acentúan la singularidad del paisaje en ambas obras. La evocación de *El gran Gatsby* en *El jardín de al lado* remite a una intertextualidad donde el mundo novelesco de Fitzgerald alienta un dialogo entre dos modos de interpretar la realidad: desde el placer, signo del pintor Pancho Salvatierra y el escritor Marcelo Chiriboga, o desde la tiranía que impone una identidad esencializada, suerte de segunda dictadura que acosa a Julio Méndez. Ahora bien, estos modos orientan las relaciones de Nick y Julio con sus entornos y la construcción paisajística de los espacios. Carraway se introduce en Long Island y Nueva York con una renovada dosis de placentero asombro. Por su parte, la novela de José Donoso privilegia inflexiones que revelan la progresiva alteración del sujeto en sincronía con una percepción descentrada de los espacios. Observamos así una complicidad entre la subjetivación alterada de los personajes y la constitución paisajística que manifiesta, no obstante, variaciones significativas en ambas narraciones. Si bien la subjetivación de Nick se contrapone a la modelación cartesiana del sujeto, dicho devenir se produce de modo excepcional y bajo una percepción paisajista del entorno. Irrumpe provisionalmente un sujeto con mayor plasticidad capaz de transformar su habla cotidiana en un registro poético del espacio. Sin embargo, el personaje no experimenta la ruptura que caracteriza la desconstrucción del sujeto donosiano, como tampoco su enmascaramiento.

El sujeto que habla descentradamente en *El gran Gatsby* no sigue un hábito. Se ciñe, más bien, a un espacio inédito que instancia la modulación alterada de la subjetividad. Lo mismo puede decirse de la relación con los paisajes urbanos. Carraway los recorre con asombro, reconociendo en ellos figuraciones distintas al provincialismo del medio oeste. La alteración del sujeto implica, desde luego, el desajuste de los dispositivos que componen una estructura de referencia, un “centro” constituido y legitimado por la sistematicidad de sus prácticas culturales (Said xxiii). Surge así la analogía con el *flâneur*, subjetividad que levanta una cartografía y, al mismo tiempo, la descompone al traspasar las trayectorias impuestas por la proyección urbanística.

Julio Méndez no sólo incursiona en ámbitos otros de subjetivación. Experimenta, a partir de su encuentro con los paisajes jardineros y urbanos, una alteración que rupturiza su habitación cotidiana. De este modo la novela de José Donoso delata un tema ya presente en *Coronación* y *El obsceno pájaro de la noche*: la escisión del personaje de un ámbito que

cristaliza estabilidad y certitud. La ruptura de Julio, tan pronto entra en juego estético y existencial con los paisajes, no propugna un colapso ontológico; recuerda, más bien, la condición fisurada del sujeto desde su historia genealógica. Una distinción relevante, entonces, sugiere el despliegue de la subjetivación en términos cualitativos. Mientras la relación con los paisajes desajusta temporalmente la subjetividad de Nick, en Julio este vínculo induce una clara figuración post-cartesiana del sujeto. En *El jardín de al lado* la relación con los paisajes produce una transformación sustancial, al punto de conjeturar que al final de la novela Julio no es más que un doble de aquel Julio que deviene otro en la piel del mendigo. Gloria es quien escribe la novela. Pero es Julio quien logra escindirse de sí mismo en la extrañeza paisajista de Tángier, motivando así una inflexión ontológica quizás más radical que la reescritura de la novela o su compromiso político.

En las novelas estudiadas los sujetos transforman los espacios en una segunda naturaleza, poetizada literaria e imaginativamente. Así, una constitución paisajista fuera de serie se contrapone a la idea de una modernización irreversible y totalizante. En este sentido, la casta económica de los Buchanan en Long Island y Nueva York no difiere ideológicamente de los proyectistas que hacen de Madrid una ciudad ordenada y “modernosa”, o del círculo editorial barcelonés liderado por Nuria Monclús. Ahora bien, *El gran Gatsby* y *El jardín de al lado* narran subjetividades expatriadas que obtienen, creemos, una perspectiva aventajada. Son parte de la cercanía que consume el tiempo y el espacio en infinitesimales gestos productivos, pero también de una distancia que acentúa formas reminiscentes como índice gravitante en la constitución paisajística.

Finalmente, una aproximación a las novelas de Scott Fitzgerald y José Donoso plantea dos aspectos interrelacionados. Primero, la lectura de *El jardín de al lado* propicia una lectura inédita de *El gran Gatsby* y viceversa, en particular si notamos la relación de los paisajes urbanos y sus registros sonoros con los procesos de subjetivación. Mientras Nick recorre los jardines de Gatsby y las calles de Manhattan al ritmo sincopado del jazz, Julio evoca el jardín paterno en Santiago de Chile con las notas de “La muerte y la doncella” de Schubert. De este modo, los paisajes percibidos visualmente entran en contacto sinestésico con la proximidad de una polifonía musical. Segundo, este estudio permite repensar la función que cumple la enunciación literaria de los paisajes. Ambas novelas sugieren que la distracción del sujeto de una episteme cartesiana se produce al interior de un campo que detenta, a la vez, cualidades discursivas y paisajísticas. Es en el hábitat del paisaje donde sucede la alteración del sujeto, y bajo el aliento de un habla consciente de dicha transformación.

## NOTAS

1 Este estudio surge de la indagación de los paisajes en la escritura de José Donoso en el Proyecto FONDECYT de Iniciación 2015 N° 11150158, “Las crónicas de José Donoso y la enunciación de Santiago a través del paisaje urbano”, del cual soy investigador responsable.

2 Este trabajo no centra su atención en la reminiscencia en tanto acto psíquico o cognitivo efectivo. Es decir, los esfuerzos reminiscentes, como la imaginación, no comportan necesariamente un *logos* o una sistematicidad. Surgen, más bien, en momentos de tensión emocional, y bajo el sustento de hablas que enuncian el paisaje alterada y literariamente. “En su novedad, en su actividad, la imagen poética, tiene un ser propio. Procede de una *ontología directa*” (8), esgrime Bachelard. No hablamos, por lo tanto, de comportamientos, sino de emergencias súbitas en las que el paisaje suscita imágenes que encuentran en la tesitura literaria una forma de expresión.

3 Este nombre ficticio, tan verdadero como el original James Gatz, recuerda el giro que Salvatierra introduce a su apellido con la partícula “de”. En *Gatsby* el cambio remite al mito del *self-made man*, que celebra el nacimiento del individuo asistido por dos testigos, la imaginación y el propio sujeto. Por su lado, Julio interpreta acertadamente el cambio en el apellido de Salvatierra, que va más allá de un esnobismo. “En el mundo de Pancho [...] las cosas son ingravidas, gratuitas: carecen de historia, de causas, de futuro” (15). *Gatsby* y Salvatierra comparten el goce de la invención, ya seco en Julio, quien lamenta ser un “Puritano receloso del placer.” (18)

4 En carta dirigida a Zelda Sayre en septiembre de 1940, Fitzgerald señala: “the Shirley Temple script is looking up again and is my great hope for attaining some real status out here [Hollywood] as a movie man and not a novelist” (*Letters* 143). Las relaciones de José Donoso con el cine y el teatro, en tanto, indican la lectura que el autor hace de sus propias obras desde otras esferas artísticas. Su trabajo con Silvio Caiozzi produjo la película *La luna en el espejo* (1990). Participó, además, en direcciones teatrales para la compañía ICTUS. Por otro lado, los proyectos inconclusos. En carta a su padre, Donoso comenta la intención de Luis Buñuel de dirigir una película basada en *El lugar sin límites*. “[Pero] la censura española dice [...] que es una inmoralidad inaceptable, rechazada definitivamente y sin apelación y ya está... esperanzas rotas.” (Pilar Donoso 105)

5 Leonidas Morales aborda estos aspectos en *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit* desde las relaciones entre patrones y sirvientes. En *Las novelas de la oligarquía chilena*, por su parte, Grinor Rojo ofrece una selección de ensayos que sopesan la autoridad de estas categorías, dedicando un capítulo a *Este domingo*.

6 En el caso de Julio, esta escisión se inicia con el exilio. Fitzgerald, parte de una “generación perdida”, se expatria en París durante la post-guerra. Los personajes de *El gran Gatsby*, por el contrario, se aferran al paisaje americano, levantando sueños en la costa este, y fuera de los límites de sus pueblos natales.



7 Las crónicas del Nuevo Mundo vendrían un poco después, y bajo planes retóricos diversos: desde la alegorización del paisaje que la imaginación puritana concibe como una Nueva Canaán, hasta la celebración de las bondades naturales que atraen el interés de los nuevos colonos. Para una relación detallada de estos aspectos, ver “The Puritan Legacy”, en *From Puritanism to Postmodernism*.

8 Esta nota surge de los atentados en París, el 13 de noviembre de 2015, y en Bruselas, el 22 de marzo de 2016. Este estudio considera algunos registros musicales, como piezas de jazz y el cuarteto de cuerdas “La muerte y la doncella”. Estos registros parecen silenciarse en una nueva crisis cultural donde los paisajes urbanos adoptan fisonomías muy distintas a las exhibidas en los trabajos de Donoso y Fitzgerald. Una de ellas, la ciudad en flujos, como discute Lefebvre en *La revolución urbana*. También enmudece y detiene su marcha el *flâneur*. La capital parisina del siglo XIX se había insinuado en versiones artísticas como centro de placer y sensualidad, a pesar de sus abatimientos bélicos. A partir de los atentados, el cuerpo delectable de la ciudad entra obscena y obsesivamente al espacio del terror. Pero también, y aquí yace uno de los motivos que animan la investigación sobre los paisajes urbanos en la literatura, al espacio de una rehabilitación efectiva. Es decir, sin esmero de recrear la ciudad “tal y como verdaderamente ha sido”, sino “tal y como relumbra su recuerdo en el instante del peligro” (Benjamin, *Tesis* 180). El peligro de someterse a una voluntad de poder que, como el vertiginoso avance del progreso, conmina a olvidar.

9 Donoso tiene en mente el adjetivo en inglés “deceptive”, engañoso, aparente. Chiriboga crea un mundo que se sostiene en el lenguaje de las apariencias. Al comienzo de la novela Julio interpreta de modo similar el trabajo pictórico de Pancho Salvatierra. Estos personajes logran, por medio de elaboradas puestas en escena, metamorfosear la realidad. La reescritura de la novela de Julio fracasa, en parte, debido a la incapacidad de gestar dicha transformación.

### OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo? Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Baudelaire, Charles. *The Parisian Prowler*. Athens, Georgia: Georgia UP, 1989.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

Bertrand, Georges. “Paysage et géographie physique globale. Esquisse méthodologique ». *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*. 39 (1968): 249-272.



Besse, Jean-Marc. "Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas". *Paisaje y pensamiento*. Javier Maderuelo (dir.). Madrid: Abada Editores, 2006. 145-171.

Bevilacqua, Winifred. "The Great Gatsby and Carnival in a Bakhtinian Perspective". *Bloom's Modern Critical Interpretations*. New York: Infobase Publishing, 2010. 109-123.

Bloom, Harold. "Introduction". *Bloom's Modern Critical Interpretations*. New York: Infobase Publishing, 2010. 1-11.

\_\_\_\_\_. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009.

Bradbury, Malcolm y Richard Ruland. *From Puritanism to Postmodernism*. New York: Viking, 1992.

Carapinha, Aurora. "Los tiempos del paisaje". *Paisaje e historia*. Javier Maderuelo (Dir.). Madrid: Abada Editores, 2009. 111-128.

Chaitin, Gilbert. "Otriedad. La literatura comparada y la diferencia". *Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998. 145-165.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Ed. Cecilia García Huidobro McA. Santiago: Alfaguara, 1998.

\_\_\_\_\_. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996.

\_\_\_\_\_. *Historia personal del "boom"*. Santiago: Alfaguara, 1998.

\_\_\_\_\_. *El jardín de al lado*. Santiago: Alfaguara, 1998.

\_\_\_\_\_. *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: RIL, 2009.

Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.

Eliot, T.S. "Tradition and Individual Talent". *The Heath Anthology of American Literature*. Nueva York: Houghton Mifflin, 1990.

Ferrada Aguilar, Andrés. "Articulación de una poética para la ciudad enmudecida en las crónicas de José Donoso". *Revista Chilena de Literatura* 87 (2014): 115-138.

\_\_\_\_\_. "Configuración crítica de la novela hispanoamericana contemporánea en los ensayos de José Donoso". *Nueva Revista del Pacífico* 62 (2015): 45-75.

Fitzgerald, F. Scott. *Correspondance of F. Scott Fitzgerald*. New York: Random House, 1980.

\_\_\_\_\_. *The Great Gatsby*. New York: Penguin Books, 1990.

\_\_\_\_\_. *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. New York: Penguin Books, 1963.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Godoy, Eduardo. "Diálogo con José Donoso". *Revista Signos*. 2 (1971): 23-32.

Jackson, John Brinckerhoff. *La necesidad de ruinas y otros ensayos*. Santiago: Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura PUC, 2012. 51-67.

Krysinski, Wladimir. "'Subjectum comparationis': Las incidencias del sujeto en el discurso". *Teoría literaria*. México D. F.: Siglo XXI, 2002.

Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Mongin, Olivier. *La condición urbana*. Buenos Aires: Piados, 2006.

Morales, Leonidas. *Novela chilena. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

Nogué, Joan. "La construcción social de los paisajes urbanos". *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 163-313.

Rojo, Grínor. "Donoso conversa con Donoso sobre la posibilidad de escribir 'la gran novela del Golpe': *El jardín de al lado*". *Revista Chilena de Literatura* 83 (2013): 113-135.

\_\_\_\_\_. *Las novelas de la oligarquía chilena*. Santiago: Editorial Sangría, 2012.

Said, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.