

## EL DISCURSO PARATEXTUAL EN *EL JARDÍN DE AL LADO*, DE JOSÉ DONOSO

*Eduardo Barraza Jara*

Universidad de Los Lagos

Osorno

La crítica que ha suscitado esta novela de José Donoso pone de manifiesto expectativas y prácticas de recepción predominantes cuyo punto de partida es una específica noción de texto, de escritura y de lectura que está en juego.

El privilegio concedido a conocer la historia narrada<sup>1</sup> origina que excepcionalmente se procure analizar los discursos que preceden el acto de toda lectura. En *El Jardín de al lado*, por ejemplo, no es frecuente considerar que la dedicatoria, los epígrafes<sup>2</sup>, la portada<sup>3</sup> y la contraportada, en tanto indicios paratextuales, permitan discutir las expectativas de recepción, preferentemente orientadas hacia una lectura unívoca de la experiencia que viven Julio y Gloria en Madrid. Naturalmente que considerar para el análisis tales formaciones paratextuales<sup>4</sup>, exige asumir una noción específica de texto, entre la eclosión semántica y teórica producida luego de la proposición del término<sup>5</sup>.

En tal caso, de “tejido”<sup>6</sup> pasamos a concebir el texto como una especialidad acotada por límites precisos en cuyo interior se “proyecta, de manera variablemente explícita”

<sup>1</sup> Sobre las orientaciones de la crítica, véase Alejandro Bernal. La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado*, de José Donoso. *Inti* 21, Primavera 1985, pp. 59-61; Adolfo Drigani, “El desarraigo y la soledad del exilio”. Buenos Aires, *Visión* N° 6, Vol 57, 21/IX/ 1981, pp. 69-70; Ana María Foxley, “José Donoso ¿Otro exilio? Santiago de Chile, *Hoy* 185, 4/II/1981, pp. 35-37; José Luis Rosasco, “José Donoso y su novela del exilio”, Santiago de Chile *¿Qué pasa?* 534, 2/VII/1981, p. 59; Víctor Castillo, *El jardín de al lado*. Concepción, *Atenea* 445, 1982, p. 261; Ignacio Valente, “José Donoso, *El jardín de al lado*”, Santiago de Chile, *El Mercurio*, 5/VII/ 1981, E p. 3

<sup>2</sup> Desarrollamos aquí lo que inicialmente aludimos al respecto en “Las dos escrituras en *El jardín de al lado*”. En: *Estudios Filológicos* N° 25, Valdivia, 1990. Véase principalmente pp. 132-133.

<sup>3</sup> Cfr. El desarrollo al respecto de Berta López: “La portada de *El jardín de al lado*: umbral de una seducción”. En: *Actas del VIII Seminario Internacional de estudios Literarios*. Osorno, Universidad de Los Lagos, 1994.

<sup>4</sup> Al respecto, remitimos a Eduardo Barraza: “El discurso paratextual en la narrativa neorrealista de Chile”. En: *Estudios Filológicos*, N° 28, Valdivia, 1993, pp. 34 y ss.

<sup>5</sup> Cfr. Al respecto la reseña de Manuel Jofré: “La teoría literaria post-estructuralista en lengua inglesa: Semiótica del texto y Fenomenología de la lectura”. En: *Actas del II Encuentro Nacional de Profesores Universitarios de Literatura Norteamericana e Inglesa*. Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso, 1986, pp. 99-112.

<sup>6</sup> Por demás conocida es la actualización etimológica de la definición de texto dada por Roland Barthes: “tejido: trenza de voces diferentes, de múltiples códigos, a la vez entrelazados e inacabados”. En: *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973 y “Analyse textuelle d’un conte d’ Edgar Poe”, en Varios: *Semiotique narrative et textuelle*, París, Larousse, 1973.

una pluralidad de sentidos que el texto admite dentro de coordenadas comprendidas entre los hitos iniciales y finales de una superficie sintagmática<sup>7</sup>.

Así descrito el texto, la lectura requiere ingresar a ese espacio a leer que se demarca frente a otras superficies verbales preexistentes, mediante vallas o umbrales<sup>8</sup> que deben ser advertidos y traspasados previamente, salvo que, por razones no imputables a lo literario, estas demarcaciones del perímetro de la lectura hayan sido borradas. Compárese al respecto dos ediciones de *El jardín de al lado* realizadas por Seix Barral: una con portada ilustrada, solapas informativas y exégesis en la contraportada (1981) y otra de diferente calidad y sin ellas (1985). Sólo permanecen, en ambas ediciones, las dedicatorias y los epígrafes<sup>9</sup>.

Es evidente que, para los efectos de esta exposición, se requiere contar precisamente con tales discursos paratextuales. Ellos dejan de manifiesto que se escribe atendiendo a un horizonte de expectativas del receptor, quien interpretará una novela como ésta, conforme a tales discursos que inciden no sólo en la percepción del mundo creado sino que adquieren un carácter metatextual desde el momento que exhiben, proclaman y discuten una actividad o perspectiva desde la cual se crea el texto. En *El jardín de al lado*, lo paratextual instaura un diálogo polémico no sólo con una periferia extratextual sino que igualmente interactúa con el relato básico.

El análisis de estos formantes discursivos en *El jardín de al lado* indica que operan como estrategias que mediatizan, orientan y dirigen el acto de lectura. Si el lector los ignora, no los verá ligados al texto y menos leerá del mismo modo como aquél que sí los vincula y, por lo tanto, manifiestan su relevancia en el acto de una adecuada valoración de esta novela de José Donoso, según desarrollaremos a continuación.

## 1. EL CONTRAPUNTO: TÍTULO, PORTADA, CONTRAPORTADA

*El jardín de al lado* hace presente una reiterada estructura ternaria destinada a franquear una acostumbrada perspectiva bidimensional. El procedimiento responde al *trompe l'oeil* artístico, que José Donoso bien conoce, aparte de estar presente ya en obras como *Casa de campo*<sup>10</sup>. Mediante este recurso se apela a una ambigüedad mayor a la dualidad realidad vs ficción, a partir de lo cual se exige una ilusión tridimensional de mayor complejidad y efecto estético.

Sobre un borrador de Julio Méndez, el autor textual, se imprimen el título, la portada en color de Josep Navas —basada en una tela de René Magritte— y una contraportada en blanco y negro compuesta por una fotografía de José Donoso —tomada por Luis Poirot— y un discurso metatextual sin indicación del autor.

<sup>7</sup> Una sumaria descripción al respecto en Carlos Reis: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1981, pp. 98 y ss.

<sup>8</sup> Cfr. Al respecto la tesis de Gérard Genette: "El paratexto. Una introducción a *Umbrales*". En: *Revista criterios*, N°s 25-28, I-1989 - XII-1990, La Habana, pp. 43-53.

<sup>9</sup> José Donoso, *El jardín de al lado*, Barcelona, Seix Barral, 1981, tendremos presente esta edición para las referencias a la portada y a la contraportada. Las citas textuales las haremos por la edición popular de Seix Barral del año 1985.

<sup>10</sup> Mirna Solotoresvky ha puesto de relieve este procedimiento. En José Donoso: *IncurSIONES en su producción novelesca*. Valparaíso. Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, 1983, pp. 29-32. Por su parte, el propio José Donoso alude a su empleo en variadas ocasiones. Cfr., al respecto: Jorge E. Ayala, "El resentimiento es a veces saludable" (Entrevista), *Quimeral* 12, Barcelona, Octubre, 1981, pp. 17-21.

El conjunto constituye desde aquí, un contrapunto tridimensional en el cual se cruzan, interactúan y se dispersan la pintura, la novela y la vida. *El jardín de al lado* despliega e integra estos indicios semánticos desde el momento que Julio Méndez debe debatir sus tesis estéticas con pintores como Salvatierra y Adriazola, con críticos y editores como Nuria y con Gloria, con quien ha protagonizado matrimonio y exilio.

El título acentúa esta tensionalidad desde el momento que su construcción sintagmática contradice doblemente la norma. En lugar de acatar la contracción correspondiente: de + el = "del" lado, obliga a leer "de al lado" imponiendo un hiato articulatorio y gramatical, junto con preferir la contracción a + el = "al" lado.

Por lo demás, el rango topológico anunciado lexicalmente por "jardín" y "lado" no se traduce en un correlato pictórico de especialidad natural sino humana, pues la portada muestra en un primer plano una pareja de espaldas a un paisaje escasamente sugerido.

Similar disrupción se advierte entre la portada y su reverso. El color es para el arte y el blanco y negro para la vida. No obstante, esta última ofrece ventajas porque se verbaliza (en discurso) y es identificable en el extratexto (autor, obra). A pesar de lo anterior, el arte sin palabras impone sus propios códigos miméticos. El colorido reclama una mirada iluminadora de una verdad más cercana al arte que a la vida, mientras que el reverso de la portada avala la inserción de la novela en la univocidad del referente cuyo primer indicio es la imagen icónica del autor real. Luego, una exégesis complementaria y laudatoria, toma partido por esta relación contractual, parasitaria y dependiente del texto con respecto a la realidad. Expresiones como: "testimonio", "tarjeta postal" y aseveraciones como: "Exactísima y precisa en grado extremo"...; "documento humano, histórico y social..."; "conmueve como legítimamente debe ser"...; "asombrosa...veracidad en cuanto obra de arte"; "lúcida anatomía de nuestro itinerario vital"; "verdadera novela ejemplar"... difícilmente podrían ser compartidas, siquiera por Núria Monclús quien critica justamente a Julio Méndez su incapacidad de convertir la vida en metáfora.

Los juicios precedentes ponen de manifiesto el carácter metatextual del discurso, puesto que se pronuncian con respecto a la idea de la literatura que está en juego en la novela cuyo efecto es dominante frente a la propuesta que se instaura desde la portada, que no en vano es la "puerta de acceso" principal al texto.

Por lo tanto, el metatexto de la contraportada reduce las vías que hay que recorrer libremente a través de la lectura, pues la orienta nítidamente en un sentido preferencial e ignora la propuesta comunicativa dada por el cuadro que expone la portada. Posterga o anula la cooperación textual del lector, conforme a Eco<sup>11</sup>, y contraviene la actividad de lectura como dadora de sentido. El texto de la contraportada, desde su propio margen privilegia un sentido y una decodificación que encubre lo que la pintura de la portada pone al descubierto.

El colorido y el motivo de la portada contrastan con el discurso y la fotografía del anverso. En blanco y negro hay una imagen reconocible colectivamente, mientras que el color no retrata sino que presenta dos figuras encapuchadas posibles de identificar sólo como hombre y mujer. Si a siete años de 1973, el encubrimiento del rostro puede ser asociado a los roles alternos de víctima vs. victimario, no es menos

<sup>11</sup> Es suficientemente conocida al respecto la tesis de Umberto Eco en: *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen 1981.

cierto que en la novela se trata de un encubrimiento de mayor connotación que es justamente develado por Gloria. La portada, así descrita, discute la expectativa inicial de lectura que promueve la contraportada, disyunción anticipada desde el momento que el título se niega a ser portador de la contracción gramatical.

Los rostros tampoco pueden ser asociados necesariamente con los protagonistas. En la novela, Julio sostiene que la mujer siempre debe situarse detrás del hombre y no delante de él como aparece en la portada. Tampoco la mujer irradia femineidad, como la que alcanza Gloria por momentos. El estereotipo del hombre de cuello y corbata que triunfa, no es precisamente el status que ha alcanzado Julio, quien, por lo mismo, no puede ser el sostén de Gloria como lo sugiere la portada. Además, mientras la novela expone el encuentro entre hombre y mujer, la portada muestra que la pareja no se mira sino que ambos dirigen su vista a lo lejos, hacia un punto indefinido, fuera del espacio concebido a la superficie pintada<sup>12</sup>.

## 2. EL CONTRATEXTO: DEDICATORIA/EPÍGRAFE/NOVELA

Los segmentos paratextuales con que se inaugura la novela, reproducen igualmente una estructura ternaria, afín con lo examinado hasta aquí y con ese “engaño a la vista” que Pancho Salvatierra ha realizado en su departamento. Luego del título y de la portada aparece una dedicatoria y dos epígrafes. Con ellos se provoca un cruce entre habla, lectura y escritura que anticipan las condicionantes que estarán actuando en los proyectos de dos aprendices de novelistas como lo son Julio y Gloria.

Una dedicatoria concierne a un sujeto de realidad histórica y biográfica que destina su texto a otro. En *El jardín de al lado* la dedicatoria comunica a interlocutores de similar nacionalidad, condición y *status*, todo lo cual se torna sorpresivo desde el momento que José Donoso habla en francés al escritor Mauricio Wacquez. Este distanciamiento es una modalidad de encubrimiento que exige literalmente traducir el mensaje contenido en esta dedicatoria, salvo que simplemente obviemos hacerlo.

La enunciación de esta dedicatoria reproduce un discurso apelativo, propio de una proferición dialógica que caracteriza lo dramático. En ella, el sujeto que habla integra al otro en un “nosotros” y lo exhorta para que —en conjunto— y aunque sea fugazmente (“...un instant encore”) — dirijan la mirada o el recuerdo hacia lo propio (“... regardons ensemble les rives familiares...”), hacia un tiempo y espacio compartido y por lo demás, familiar y conocido.

Volver a mirar, o a recordar lo propio surge por un estar en lo ajeno o permanecer distante en el tiempo o, por el contrario, se formula por estar en lo propio y contemplar lo ajeno que no nos pertenece. A su vez, “lo de al lado” no es vecindad o posibilidad de ser compartido, sino ausencia de comunicación y evidencia de algo que es de otro. Por lo mismo, la noción de jardín no se reduce a “un arte de esquivar disimulación y de representación”, sino que su cualidad semántica es esencialmente

<sup>12</sup>De René Magritte se ha dicho que practica una “pintura manual fotográfica de sueños sin capacidad de impregnar misterio a las cosas. Puede violentar las metáforas por el acercamiento inesperado de ciertos objetos, por transposición, sustitución o cualquier otro procedimiento, pero no cuenta con que el espectador no siente la magia presunta de esas relaciones”. Tal juicio sobre este artista, guarda una manifiesta relación con las pretensiones de Julio Méndez como escritor. En: Jorge Romero Brest. *La pintura europea contemporánea (1900-1950)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 2a, ed. p. 263.

espacial y locativa. Indica la tentativa de organizar un espacio y rehacer el mundo o heredar y preservar un espacio construido a la manera de un *locus amoenus*<sup>13</sup> que identifica, protege y complace.

Tal virtualidad topológica del término se despliega en el epígrafe procedente de Cavafis que ha sido considerado en relación exclusiva con el exilio exterior. De espacio ameno, la connotación de jardín se explaya ahora como hogar (refugio) y nación propia en pugna con otra extraña o diferente a lo cual se aspira (otra ciudad, otra tierra, otro mar), pero la función de este epígrafe es debatir lo concerniente al extrañamiento interior.

Contrariamente a la dedicatoria, donde dos hispanohablantes se comunican en francés, ahora —con toda naturalidad— es el texto de un poeta griego que se nos entrega traducido al castellano. La actitud apostrófica del poema asume el diálogo implícito de la dedicatoria. Aquí hay una enunciación que replica y niega lo que ha afirmado un interlocutor. Reproduce sus palabras, lo interpela y le discute que ir a lo ajeno y dejar lo propio conduzca a encontrar en un espacio extraño, el orden que supere el caos de su entorno inmediato. Ir "a otra tierra" no libera al individuo del fracaso o de la condena que éste se ha dado asimismo en el lugar de origen, pues, "la ciudad es siempre la misma" y "la vida que allí perdiste /la has destruido en toda la tierra". Desde este epígrafe, la relación contratextual con la novela es evidente. Huyendo del caos, del golpe —que ha magnificado a su favor— Julio Méndez se instala no en el centro de España sino en la periferia. Sitges es el espacio no deseado, donde según él no puede escribir, Madrid es sólo un espacio prestado transitoriamente que debe respetar sin intervenir en él. Allí quedarán desenmascaradas sus pretensiones de novelista. Allí simula y fracasa en su rol de escritor. Por eso, la contemplación del jardín vecino es el espejo que le ilumina el espacio propio, su hogar familiar de Santiago de Chile, ya invadido por otro desorden: la muerte de la madre y la enajenación del inmueble. Finalmente, accederá a otro espacio más extranjero aún como lo es Tánger, en el África.

La acción de este epígrafe la explicita igualmente el propio Julio Méndez cuando en ocasiones formula reflexiones como las siguientes: "Cada ser humano reproduce inevitablemente sus circunstancias, sea cual sea la localidad que transitoriamente habita" y en "su encierro, juega a que puedan coexistir la libertad y la seguridad" (p. 179).

En su condición de poema, este epígrafe de Cavafis actúa también como contratexto a la novela como género. 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 vivida en metáfora, tal como se lo exige la editora. Su proyecto de escritor es de una base eminentemente realista a partir de la cual se posterga cualquier perspectiva o reflexión teórica. Según él, la novela corre a la par que la historia, puesto que consistiría en referir lo que efectivamente ha sucedido. De ahí que privilegia su "experiencia de burgués liberal educado en buenos colegios", potenciada por esos seis días de septiembre del 73 pasados según el "en el infierno". En tales supuestos descansa el éxito que espera alcanzar como novelista, sumado a que

<sup>13</sup> Para un desarrollo de la topología de "jardín", cfr., el excelente estudio de Fernando Ainsa: ¿Representación o espejo?: Los espacios ensalzados en *El jardín de al lado*, de José Donoso. En *Alpha* N° 10, Osorno, Universidad de Los Lagos, 1994, pp. 5-18.

con semejante escritura justificaría no retornar a Chile, pues “las autoridades leerían mi condena de ellas por mi encarcelamiento y el de otros” (p. 166).

Por esta razón, Julio hace caso omiso del otro epígrafe, donde un personaje invalida la historia, afirmando que “es una pesadilla de la cual hay que despertar”. Este enunciado procede de un texto narrativo de Joyce, se entrega sin traducción del inglés, lo cual es un nuevo encubrimiento, y con él se completan los géneros literarios presentes como paratextos que actúan como correlatos de la novela. Julio quiere escribir la gran novela del golpe, que plasme la histórica gesta del 73. Estima que para ello basta lo vivido pues “su reserva de dolor no necesita metáfora para ser válida: basta relatar los hechos” (p. 30). No obstante, la novela de Julio alcanza una dimensión lírica que le molesta y no le satisface, pues, le parece que escribe acariciando sus propias heridas (p. 173).

Julio no oye la advertencia del epígrafe. La historia es la pesadilla y la vigilia, es estar despierto y con los ojos abiertos a la realidad. El “tono mayor” de la historia en su verdadero sentido, termina por aniquilar el protagonismo que desea Julio. Su disyuntiva es aspirar a ser alguien por quien se enciendan las revoluciones, pero “no el que se compromete a hacerlas, ni quien defiende con su sangre el derecho para otros” (p. 246). Su confesión final es que él permanecerá “fuera de la lucha y de la historia”, con lo cual reconoce su radical incapacidad para vivir, amar y crear.

Por el contrario, en Gloria tienen efecto los mensajes paratextuales. Ella reconoce y acata el “tono menor y cotidiano” de la historia y de su espacio, jardín o no, que le ha tocado vivir. Su escritura es autoexpresión y revelación de sí misma. No ajenidad ni miradas subrepticias. Su clave parece ser “Llenar una obra con una vida que es mi vida” (p. 216), y ante el desgaste irreversible del vivir, es capaz de reflejarla en una metáfora que suspende el ayer sin olvidar el presente. Sólo así, y a diferencia de Julio, Gloria puede declarar finalmente: “La imagen de sí misma puede ser falsa y lírica, pero ahora me atrevo a aceptar como mía” (p. 250).

En suma, *El jardín de al lado* plantea la necesaria lectura de sus elementos paratextuales. El cruce de lenguajes, mensajes, emisores, destinatarios, decodificaciones y géneros, presentes en estos discursos, indican que esta novela de José Donoso trasciende una enunciación preferentemente referencial. La complejidad de su construcción y una innovadora propuesta de lectura hace, de este texto, una obra de gran significación y relevancia dentro de la producción de este autor.

<p>I Dedicatoria</p> <p>Para  <b>MAURICIO WACQUEZ</b>  “...un instant encore, regardons ensemble les rives familières...”</p>	<p>III Epígrafe</p> <p>Dices: “Iré a otra tierra, hacia otro mar y una ciudad mejor con certeza hallaré. Pues cada esfuerzo mío está aquí condenado, y muere mi corazón lo mismo que mis pensamientos en esta desolada languidez. Donde vuelvo mis ojos sólo veo las oscuras ruinas de mi vida y los muchos años que aquí pasé o destruí”.  No hallarás otra tierra ni otro mar. La ciudad irá en ti siempre. Volverás a las mismas calles. Y en los mismos suburbios llegará tu vejez; en la misma casa encanecerás. Pues la ciudad es siempre la misma. Otra no busques –no la hay– ni caminos ni barcos para ti. La vida que aquí perdiste la has destruido en toda la tierra.</p>
<p>II Epígrafe</p> <p>“History, Stephen said, is a nightmare from which I’m trying to awake”.</p> <p><b>JAMES JOYCE</b></p>	<p><b>CONSTANTINO CAVAFIS</b></p>