

## ARTES, ARTISTAS, ARTEFACTOS EN LA «TRILOGÍA ESPAÑOLA» DE JOSÉ DONOSO

Jacques Joset  
Universidad de Lieja

Para empezar, unas breves palabras sobre el «corpus» objeto de este estudio. La que he bautizado «trilogía española» de José Donoso viene constituida por los relatos de *Tres novelas burguesas* (1973) y las dos novelas *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980) y *El jardín de al lado* (1981). Todas tienen España como escenario.

Si bien fueron escritas durante la larga estancia del novelista chileno en la Península (1967-1981), no se confunden con la producción total del período. La dimensión espacial es la que confiere alguna homogeneidad a la «trilogía», vinculada a la narrativa de Donoso anterior y posterior por múltiples hilos, entre los cuales el que me propongo sacar hoy de la madeja.

Tomo el riesgo de aislar así la «trilogía española» del resto de la obra de José Donoso: un estudio pormenorizado del tratamiento del espacio urbano español (Barcelona, Madrid) que presentaré en una próxima oportunidad<sup>1</sup>, me servirá de justificación *a posteriori*.

Sin embargo, confieso que esta selección particular resulta de una reflexión más amplia sobre mi situación de investigador europeo no español de finales del siglo XX sobre literatura hispanoamericana. Tampoco es ajena a dicha reflexión la marejada de discursos culpabilizantes que nos está inundando en este dichoso año de 1992. En efecto, después de saludar y participar en el movimiento crítico que desde hace un cuarto de siglo, poco más o menos, proclama la auto-

---

1.- Cfr. «Figuraciones del espacio urbano en la 'trilogía española' de José Donoso», *Colloque international «La ville et la littérature. Monde hispanique-Italie. XIXe et XXe siècles»*, Lieja, 1993.

nomía de la literatura hispanoamericana', uno no puede sino quedarse asombrado por las exageraciones que se armaron a base de una propuesta tan acertada. Unos han atribuido un grado de autonomía a la literatura colonial que la simple lectura de los textos desmiente. Otros, en un gesto de reivindicación anti-neocolonialista —por lo demás comprensible en la praxis política y formación ideológica aunque no en lo historiográfico— han hipostasiado tanto la manida identidad hispanoamericana que llegaron a negar al lector europeo «hegemónico» la facultad de entender la literatura de las zonas «periféricas», total o parcialmente. Esta prohibición desdiría una de las condiciones de la literaridad, a saber la potencialidad del texto literario de integrar una comprensión universal, limitada, es verdad, por una serie de restricciones socioculturales, desde luego remediabiles mediante algún esfuerzo de identificación.

Este trabajo se suma, pues, a otros, míos o ajenos, que tratan de reconstruir el puente crítico entre Hispanoamérica y Europa que, a la verdad, nunca cortaron los creadores. En ellos, verificamos los vínculos interculturales desde la temática hasta la sociología de la lectura, pasando por el clásico análisis de influjos recíprocos. En ningún caso se trata de una empresa de reconquista desde un nacionalismo europeo —por lo demás todavía por fundar— ni de incorporar la literatura en un juego de dependencias del que la del Viejo Continente no saldría forzosamente vencedora. Pienso en particular en la relación de la novelística española post-franquista con la hispanoamericana.

Dejemos, pues, la polémica y volvamos a la «trilogía española» de José Donoso.

Anticipando las conclusiones que del estudio del espacio urbano se sacarán, apunto que, más allá de la referencialidad topológica o de la ilusión de realidad, esas ficciones ponen en obra una serie de mecanismos que tienden a la abstracción del espacio, a la construcción de ciudades en *trompe l'oeil* y de un mundo que se organiza en torno a unos ejes que, no por ser reales, dejan de ser ejes verbales. En otras palabras, nos las habemos, para parodiar una célebre fórmula lingüística, con una triple articulación: el referente, el *trompe l'oeil* y la ficción sobre esta engañosa realidad. Interesémonos por la segunda articulación del engranaje. En él, caben cuantos objetos proceden de una transformación estética de la primera articulación (artes) y sus productos degradados (artefactos). La inserción, por mención o alusión, de representaciones artísticas o artificiosas en textos literarios no es, por supuesto, nada nuevo. Lo que sí singulariza las ficciones de José Donoso, y en particular la «trilogía española», es la saturación textual de objetos que participan de la ilusión de realidad o *trompe l'oeil* y, sobre todo, la elaboración de ficciones cuyo sustento nuclear son pinturas, esculturas, monumentos, piezas musicales o máquinas.

Inatacable prueba de ello son las *Tres novelitas burguesas* que, desde sus títulos, se estructuran en torno a tres artificios culturales: «Chatanooga Choochoo» remite a una famosa canción de los años cuarenta; «Átomo verde número cinco» es el título de una pintura abstracta cuya desaparición perturba hasta la locura la vida de la pareja protagonista y «Gaspard de la nuit», el de la pieza para piano (1908) de Maurice Ravel.

De acuerdo con el núcleo semántico que organiza «Chatanooga Choochoo», la artificialidad que invade las vidas y conciencias de cierta burguesía falsamente «progre» del principio de los setenta, asistimos a una mecanización literal de los personajes. De Sylvia Corday, la modelo por antonomasia en aquella Barcelona, dice una «amiga» suya: «Sí, parece que la hubieran armado con módulos de plástico como a un maniquí de escaparate.» (p. 19)<sup>3</sup> Esa mujer maqui-

2.- Véase mi *La littérature hispanoaméricaine*, París, P.U.F., coll. «Que sais-je?», n.º 1.485, 1977 (2.ª ed.).

3.- Remito directamente en el texto a la edición siguiente: José DONOSO, *Tres novelitas burguesas*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

llada con afectación extremada se sirve de productos de belleza que la articulación ficcional resemaniza. Así, el *Vanishing Cream* («crema que desvanece») borra literalmente las facciones de Sylvia. Ello da pie a la pulsión que siente el narrador, Anselmo, por Magdalena, su mujer:

Mientras comía, sentí crecer la certeza de que con un trapo podría borrarle la cara a Magdalena, quizás incluso desarmarla pieza por pieza para que en los momentos cuando se ponía intolerablemente peligrosa yo pudiera guardarla, plegada, desarmada, en una caja, y así poder seguir viviendo sin molestias. (p. 68)

Pero el deseo, que parte de una simple comparación y de un juego de palabras, es reversible: Anselmo y Ramón, el compañero de Sylvia, son los que caerán víctimas de una confabulación femenina. Desarmados, reducidos a muñecos que caben en un maletín, luego vueltos a armar, desplegados, bailan y cantan «Chatanooga Choochoo» como dos autómatas bien engrasados. Esta inversión de la situación inicial, en la que vimos a las mujeres disfrazadas de Andrews Sisters, las intérpretes originales de la canción, si bien aparece como una especie de venganza «feminista», no nubla en absoluto la visión de un sector social mecanizado que José Donoso transcribe con ironía despiadada en la primera de las *TNB*.

La segunda convoca en torno al cuadro «Átomo verde número cinco» una multitud de alusiones y menciones de objetos, instituciones o ambientes relacionados con el mundo artístico.

El piso donde acaba de instalarse la pareja protagonista, Roberto y Marta, pretende ser un modelo de perfección, la obra maestra de Paolo, el decorador - por supuesto homosexual - de la burguesía barcelonesa satirizada por Donoso<sup>4</sup>. El mismo Paolo vive en un «piso totalmente Bauhaus»<sup>5</sup>. Roberto es pintor aficionado, como Anselmo, el mismo de «Chatanooga Choochoo». Su ilusión: figurar en una exposición de la Meca del Arte abstracto, el Museo de Cuenca, o, eventualmente, en el de Palma de Mallorca, de menos categoría (pp. 122-123). La esperanza de volver a encontrar el cuadro desaparecido se confunde con la de «reconstruir todo el edificio de civilización y forma» que se fue con la pintura, la cual, como he demostrado en otra parte, reproduce el espacio urbano del barrio barcelonés del Clot<sup>6</sup>. Éste, a su vez, por su disposición arquitectónica, parece ser creación de «algún desconocido Piranesi doméstico» (p. 181).

Pero estas referencias culturales, la pintura de Roberto, la misma pareja protagónica, toda huella de civilización y refinamiento, desaparecen aspiradas por la fuerza atractiva del vacío cósmico evocado al final de la novelita.

«Gaspard de la nuit» es una fantasía basada en la búsqueda mítica del doble y del cambio de personalidad. El instrumento de que se vale Mauricio, hijo de Sylvia Corday, para deslizarse en la piel de otra persona es la pieza musical de Ravel que silba perfectamente<sup>7</sup>. Al encontrar a un joven vagabundo, quien, tras un paciente aprendizaje, llega a reproducir el «Gaspard de la nuit» silbado tan bien como él, Mauricio pierde sus dotes musicales a la vez que su personalidad. Otra vez, pues, una producción artística es el vehículo que permite el acceso a la tercera articulación ficcional.

4.- «Pablo Rojo, más conocido por su *nom de guerre*, Paolo Rosso» ya había aparecido en «Chatanooga Choochoo» (pp. 77-78) y volverá a aparecer en «Gaspard de la nuit» (pp. 225 ss.).

5.- Este detalle permite deducir que en la diégesis de las *TNB*, «Átomo verde número cinco» es anterior a «Chatanooga Choochoo» ya que en ésta, Paolo, harto «con la cosa Bauhaus», adquiere antigüedades para redecorar su piso (pp. 77-78).

6.- Cfr. *supra*, nota 1.

7.- Nótese esta primera transposición musical dentro de la segunda articulación: la pieza para piano de Ravel ha sido «transcrita» para «silbarse».

Además, la novelita está llena de artefactos o máquinas que, en la gramática del relato, actúan de verdaderos «ayudantes» de Mauricio en la persecución del otro, destinado a ser el «recipiente» de su *yo*. Por ejemplo, un proyector de diapositivas instalado a la entrada del Zoológico de Barcelona le impone, para decirlo de alguna manera, el camino del parque de Vallvidrera donde ha de encontrar al vagabundo, objeto de su búsqueda. Y, por si fuera poco, para destacar la singularidad del núcleo semántico que estamos aislando, el texto une explícitamente arte y artefacto:

la diapositiva vista en la máquina del parque era abstracta y pura como la música. (p. 252)

Más allá de, o junto con el jocoso *divertimento* erótico y la parodia literaria, el texto de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*<sup>8</sup> establece una línea de tensión dialéctica entre Madrid («espacio» narrativo) y Nicaragua (de donde es originaria la protagonista), civilización y pulsiones primitivas, cultura y natura. De aquí que no nos extrañe la fuerte presencia de referentes artísticos y decorativos que sirven de barricadas, finalmente inoperantes, a la creciente invasión de la irracionalidad.

Empezando con algunos accesorios que crean la ilusión de realidad y, por reiteración, forman núcleos temáticos secundarios de enlace, mencionaré «la escalera de mármol del palacete» de la marquesita que aparece en el relato unida a «las garzas de los vitrales» (p. 28). A través de la prosopopeya, dicha decoración adquiere un significado simbólico. Así cuando Blanca, la marquesita, introduce al perro Luna, catalizador de las fuerzas primitivas, dice el narrador:

[...] subieron la escalera de mármol vigilados sólo por las miradas, ahora ciegas, de las garzas de los vitrales. (p.104)

Expresión reiterada poco más abajo: «[Blanca] bajó la escalera de mármol [...], vigilada por las garzas del cristal.» (p. 167)

Pasando al análisis de los actantes, notamos que el pintor Archibaldo actúa de ayudante principal. En efecto, al encontrarse con él, Blanca topa con su destino encarnado en el perro de Archibaldo. Que éste sea un pintor más bien mediocre de retratos sociales no tiene relevancia estética en la novela sino valor funcional. Su arte mediano corresponde a su estatuto narrativo de intermediario entre Blanca y Luna, y de amante insatisfactorio de aquella.

La coartada imaginada por Blanca para relacionarse con Archibaldo tiene todas las trazas de ser una sátira de costumbres aristocráticas, en consonancia con la intención paródica de la novela:

[...] deseaba encargar un retrato de cuerpo entero de Paquito [el difunto marido] ataviado con su disfraz de Ícaro para colgarlo junto a sus antepasados en Alarcón de los Arcos [el caserón familiar]. (p. 71)

La vinculación de nuestro motivo con el eje fundamental del relato se da en el proyecto de retrato de sí misma que quiere encargar también a Archibaldo:

[...] le sugeriría a Archibaldo que la retratará así [en traje de tenis], el arquetipo de la chica moderna y deportiva, toda de blanco, en contraste con el agua gris-limón del estanque del Retiro como fondo. (p. 113)

8.- Remitiré directamente en el texto a la edición siguiente: José DONOSO, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1981, (2.ª ed.).

De hecho, el color de las aguas del estanque es el mismo de los ojos de Luna, los cuales, a lo largo de la novela, llegan a condensar la fascinación por el regreso a una turbia primitividad.

Incidentalmente, la enunciación del proyecto incluye el ideal pictórico de Blanca, lo que nos sirve, gracias a la referencia histórica, para medir sus gustos estéticos, que son también los de una clase social, y para confirmar la cronología narrativa<sup>9</sup>: «Su cuadro preferido era *Las bañistas* de Paul Chabas.» (p. 113) Ese pintor francés (1869-1937), hoy un tanto olvidado, fue en efecto conocido por sus retratos sociales y, según dice una enciclopedia, «pour ses tableaux de jeunes baigneuses»<sup>10</sup>, lo que confirman el *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* («Il a peint des sujets de baigneuses aux nus grâces.»)<sup>11</sup> y el *Dictionnaire de biographie française* («Il trouva la formule des *Baigneuses* qui firent sa réputation.»)<sup>12</sup> Aún más interesante para nuestro propósito es la noticia que da la *Enciclopedia Espasa*: «Se ha dedicado casi exclusivamente a la pintura de desnudos, en apacibles márgenes de estanques y riachuelos.»<sup>13</sup>, lo cual cuadra perfectamente con la imagen de Blanca paseándose a orillas del estanque del Retiro que aparece una y otra vez en la novela de José Donoso.

Por otra parte, Paul Chabas parece ser el reflejo histórico del Archibaldo ficticio. El francés, retratista de la sociedad acomodada, es una especie de pintor oficial: muchas veces laureado en concursos y salones, fue académico, condecorado con la Légion d'honneur y presidente de la Sociedad de artistas franceses<sup>14</sup>. Las ambiciones sociales y realizaciones artísticas de Archibaldo lo presentan como el *alter ego* español de Paul Chabas.

De la función simbólica del madrileño parque del Retiro y de las metamorfosis que sufre bajo la pluma de José Donoso, hablaré detenidamente en otra oportunidad. Aquí sólo insisto en el hecho de que el Retiro de *MDML* es un espacio cerrado de naturaleza sofisticada, artificializada por el hombre. Engastado en el espacio cuadrangular del barrio «noble» de Madrid, entra en un juego oposicional con la naturaleza intocada y fantasmagórica del Trópico natal de Blanca. El proceso narrativo de reapropiación de la personalidad superficialmente civilizada de la marquesita por fuerzas primitivas se desarrolla antes que nada en este espacio invadido por el caos. La desordenación de la naturaleza domesticada es primero sugerida mediante modalizadores de duda, propios de la escritura fantástica, como bien se sabe desde Todorov:

[...] en el Retiro, no se sabe si las personas son árboles secos, o figuraciones de la fantasía. (p. 140)

Luego pasa por el proceso de mitificación:

Todavía corre por Madrid la leyenda [...] de que las parejas que al anochecer acuden

9.- Otras referencias culturales surten el mismo efecto: la decoración del palacete, la moda femenina, la alusión a la pareja parisina Sacha Guitry e Yvonne Printemps (p. 177), etc. Esas mismas funciones y la de comentario gráfico al texto se cumplen en las preciosas ilustraciones de Rafael de Penagos, Federico Ribas, José Zamora y Varela de Zeijas, aparecidas por los años 20 en la revista *La Esfera*, que se reproducen en la cobertura y a principios de cada capítulo de la edición de *MDML* que manejamos.

10.- *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, París, 1977, II, p. 1.146.

11.- *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, París, 1982, II, p. 1.957.

12.- *Dictionnaire de biographie française*, París, Letouzey et Ané, 1959, VII, col. 109.

13.- *Enciclopedia universal Espasa*, Barcelona, s.a., XVI, p. 1.356.

14.- *Dict. de biographie française*, col. 110: «Élu membre de l'Académie des beaux arts en 1921, promu commandeur de la Légion d'honneur en 1928, il présida la Société des artistes français de 1925 à 1935.

al Retiro en sus coches para hacer el amor, suelen sufrir una visión de pánico: en el momento mismo en que están a punto de llegar a la plenitud, de pronto se asoma por la ventanilla del coche la cabezota de un gran perro gris con relucientes ojos gris-oro [...]. (p. 174)

Lugar maléfico, lugar alucinante, el parque se ha vuelto selva, semejante a la del Trópico, según queda indicado con toda claridad en el relato de la violación final de Blanca quien, al ser penetrada por su chófer, unía «sus gritos a los ladridos del perro en este rincón solitario del parque, en la noche vegetada y salvaje como la del trópico, aquí en medio de la ciudad.» (p. 191)

Si bien después de la desaparición de Blanca en el Retiro, el conformismo —inclusive artístico— parece triunfar en las bodas de Archibaldo con Charo, la hermana de la marquesita, y en su encubramiento social que hace de él «uno de los retratistas preferidos en los círculos de la nobleza» (p. 97), la reordenación burguesa es precaria. El barniz de apacibilidad que cubre el retrato de familia acomodada podrá ser otra vez desgarrado por el salvajismo como lo da a entender la estampa final, especie de cromo paradójicamente lleno de amenaza:

[Archibaldo ya no pensaba en Blanca] cuando con Charo llevaban a su tropa de chiquillos a navegar en barquita, o a pasear por el Retiro, seguido por Luna, su gran y fiel perro gris. (p. 198)

No cabe duda de que, dentro de la trilogía española, *El jardín de al lado*<sup>15</sup> es la ficción que más desarrolla nuestro motivo. ¿Habrá que vincular dicha abundancia referencial a las artes y artistas con el hecho de que, en nuestra opinión, la novela de 1981 sea la más rica en temas y motivos de cuantas escribió Donoso en y sobre España? En todo caso sí se articula a la trama y disposición narrativas. Como en un juego de doble espejo, el relato cuenta en primera persona el verano madrileño de un escritor chileno fracasado, Julio Méndez, pero el último capítulo desvela la estrategia narrativa que rige la autobiografía de Julio: lo que acabamos de leer no es su obra sino la de su mujer, Gloria.

Al focalizar su novela en la personalidad de escritores exiliados, Donoso ficcionaliza también un período de la historia literaria hispanoamericana, el del «boom» de los años sesenta y parte de los setenta, seguido del reflujó de finales de este decenio y principios de los ochenta<sup>16</sup>. De ahí que con *El jardín de al lado*, nos las habemos también con un «roman à clefs» literario —claves por lo demás bastante transparentes. La Barcelona de la novela es la capital editorial de los narradores hispanoamericanos en el apogeo de su éxito y detrás del personaje de Núria Monclús, la «catalana mercenaria» (p. 29) —en palabras de Julio reconstituidas por Gloria— se oculta, por supuesto, la todopoderosa agente literaria Carmen Balcels. Algunos integrantes del llamado «boom», García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, o sus novelas (*Conversación en la Catedral*, *Rayuela*) están mencionados con todas las letras y son objeto de disquisiciones críticas (pp. 30, 224, ...), así como las casas editoriales españolas —Seix Barral, Alfaguara, Argos Vergara, Plaza & Janés, Planeta (p. 166) — y extranjeras —Suhrkamp, Gollancz, Feltrinelli, Farrar & Strauss (p. 130) —, que armaron la oleada novelesca hispanoamericana.

15.- La edición de referencia es la siguiente: José DONOSO, *El jardín de al lado*. Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1981.

16.- Inevitable es la comparación con la *Historia personal del «boom»* (Barcelona, Seix Barral, 1983); véase Óscar MONTIÉRO, «*El jardín de al lado*: la escritura y el fracaso del éxito», in *Revista Iberoamericana*, XLIX, 1983, pp. 449-467.

Pero, pasando a la tercera articulación de nuestro esquema, Donoso inventa a un escritor compendiario del «boom», el ecuatoriano —en la misma nacionalidad hay, por supuesto, alguna pizca de humor— Marcelo Chiriboga, autor de una novela cuyo título, *La caja sin secreto*, en palabras de Óscar Montero, «parodia la novela como metáfora de un espacio autónomo, cerrado o abierto.»<sup>17</sup>

En *El jardín de al lado* cabe, pues, un discurso metaliterario de triple alcance: primero viene un comentario desenfadado sobre el pasado reciente (con respecto a 1980, fecha de la publicación y diégesis) de la novela hispanoamericana, con consideraciones críticas de sociología literaria. Luego aparecen disquisiciones sobre la creación y escritura narrativas, con eventuales alusiones a los instrumentos de investigación y hermenéutica contemporáneos. Ambos aspectos pueden trabarse como en las frases siguientes:

¿En qué conocimiento, en qué autoridad concreta, en qué teoría válida apoyaba [Núria Monclús, *id est* Carmen Balcells] 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? (p. 29)

Huelga decir que, dadas las condiciones de la enunciación y las del locutor, un escritor derrotado, la enumeración de los teóricos a la moda ha de tomarse *cum grano salis*. Por fin, la tercera vertiente del discurso metaliterario toca a la construcción y puesta en tela de juicio del propio texto que estamos leyendo. Dicho aspecto se concentra, claro está, en el último capítulo, el de la revelación de la verdadera narradora. Así, otra vez por medio del personaje de Núria Monclús y otra vez *cum grano salis*, se valora la invención de los protagonistas:

Lo que más le gustaba, lo que encontraba realmente increíble, era esto que mi narrador, pese a todo, no resulta un personaje despreciable, sino perdido, atrapado; y como colorario [*sic*] a esa compasión, mi descarnado tratamiento de la mujer del escritor, sin caer en la tentación de embellecerla. (p. 248)

Pero otras claves —quizá la de la estructura profunda— de *El jardín de al lado* nos vienen dadas por las abundantes referencias a la pintura y a la escultura.

Por falta de espacio, no vamos a comentar el hecho de que el piso donde Julio y Gloria pasan el verano madrileño pertenece a un acomodado pintor chileno, Pancho Salvatierra, ni la figura de Adriañola, otro artista chileno que parece cristalizar los rasgos de lo que podríamos llamar el pícarismo izquierdista, ni las menciones al comercio de cuadros robados o falsificados. En cambio, nos detendremos en dos aspectos de la novela relacionados con las artes mencionadas.

De acuerdo con una tendencia a la estilización de los espacios que ya hemos notado en las ficciones de José Donoso, el «jardín de al lado», objeto de las fijaciones y obsesiones de Gloria, transferidas o atribuidas por ella a Julio, es más que un parque de una mansión aristocrática del barrio de Salamanca. En él deambulan personajes que tienden a la abstracción, que son construcciones ideadas conforme a su estatuto de seres imaginarios:

Todos, tanto ellos como ellas, parecen contruidos en forma esencial, por eliminación de todo lo superfluo, como por Brancusi. La plenitud sexual es directa, expresada, más que en insinuaciones o coqueteos, en una especie de elasticidad o libertad de movimientos, que parece ponerlos en contacto instantáneo con todo lo que los rodea,

17.- *Id.*, p. 464.

y unos con los otros: forman un friso rítmico de cuerpos estilizados al que no les falta ningún atributo de lo femenino o lo masculino. (p. 104)

La comparación con una escultura de Brancusi es algo más que ornamental<sup>18</sup>. Integra al «jardín de al lado» en la categoría de obra de arte o, con más precisión, de reproducción de una obra de arte, contribuyendo al efecto de desrealización buscado. La referencia a Brancusi es tanto más eficaz cuanto que surge en un retrato cuyo enunciado parece moldearse en una descripción verbal de las obras de dicho escultor reducidas, según dice la entrada correspondiente de un diccionario, «a puros efectos de materias, volúmenes y ritmos.»<sup>19</sup>

El emblematismo de cuanto ocurre en el parque viene reforzado por otra referencia pictórica que se da en la descripción de una recepción veraniega donde la mujer de quien se ha enamorado Julio en la imaginación de Gloria aparece vestida de una «túnica luminosa», «algo abigarrada, audaz, multicolor, con placas de oro, que mi fantasía ve en ese tejido que es como inventado por Klimt.» (p. 145) La escena que sigue es otro cuadro del pintor austriaco:

[...] 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 [...]. (p. 146)

Al crear su espacio literario donde todo está permitido, Donoso reúne lo que la historia del arte opondría: la depuración formal de Brancusi y el derroche barroco de Klimt<sup>20</sup>.

Para terminar no podemos dejar de señalar la pintura del imaginado Pancho Salvatierra, pintura ficticia pues, que adorna el piso madrileño:

En el salón, dos ventanas simétricas, desnudas, que descubren sólo cuadrados de *verdure* como si fueran tapices, y entre ellas, de exactamente las mismas dimensiones, un cuadro que reproduce los cortinajes blancos de toda la casa, cuadro en que reconozco la maestría para reproducir la engañosa realidad que es don de Pancho Salvatierra. (p. 67)

Esta pintura *en trompe l'oeil* funciona como una auténtica *mise en abîme* de toda la novela, de toda la ficción que no es sino una tentativa para «reproducir la engañosa realidad». Además, como por irradiación, las falsas cortinas metamorfosean el entorno en obras de arte: las ventanas, reducidas a su forma cuadrada, se hacen tapices.

¡Que el cuadro sea una obra ficticia de un pintor que no existe sino en las palabras de una ficción al cuadrado (o sea en una falsa autobiografía engarzada en una novela) no deja de tener su gracia!

18.- Lo prueba su reiteración: «[...] aquella ansia que sentí frente a una remotísima ventana verde sobre la piscina de un palacete, donde muchachas y muchachos diseñados por Brancusi —especialmente una, su cabeza estabilizada en la forma de una campana de oro— bailaron junto al agua, bajo el ciprés, aquella noche» (p. 236).

19.- Traduzco del *Nouveau petit Larousse en couleurs. Les noms propres*, París, 1968, s.v.

20.- Otra referencia pictórica a Magritte [«las ventanas y el cielo están iluminando en esta hora Magritte.» (p. 221)] podría tener alguna trascendencia hermenéutica tomando en cuenta el «paratexto» constituido por la ilustración de la cobertura de la primera edición donde se reproduce un detalle de una obra de dicho pintor valón. También encontramos la menos inesperada mención de «los cielos velazqueños» de Madrid (p. 226).