

Sebastián Schoennenbeck. *ENSAYOS SOBRE EL PATIO Y EL JARDÍN*. Santiago: Orjikh, 2020: 246 pp.

Desde la publicación de *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* (2015) hasta esta, su segunda entrega, *Ensayos sobre el patio y el jardín: Couve, Wacquez, Donoso* (2020), Sebastián Schoennenbeck ha venido componiendo un díptico en que escritura y mirada juegan a encontrarse y desencontrarse en el sinuoso límite entre naturaleza y cultura: “El jardín es una composición artificial que no es posible sin la naturaleza. Se opone a ella, pero al mismo tiempo la contiene o es su continuación” (22). Díptico, pues estamos ante un sostenido proyecto que se ha impuesto la tarea de imaginar habitar el doblez entre letra e imagen: trasladado a la escritura, el artificio visual del jardín aparece elevado a la segunda potencia, en un gesto barroco que rima con el epígrafe tomado de Quevedo (signo sobre signo). Díptico, también, porque estos ensayos parecieran haber brotado de una preocupación común por el paisaje, donde lo que se ha modificado con el paso del tiempo ha sido la perspectiva: si el paisaje aparece primero como una lejanía, un horizonte o un fondo que se escapa, el empeño aquí consiste en trabajar los signos de la “naturaleza”, así entre comillas, a partir del modelo reducido del jardín —la voz “jardín”, nos recuerda este libro, proviene de *gard, geard, garde*, es decir, espacios cerrados, cercados (122). En tanto “delimitación espacial” (122), un jardín puede ser muchas cosas, menos un *lugar sin límites*: no es el infierno donde estamos, sino en su revés natural.

Por cierto que continúa la obsesión puntillista por José Donoso que ha caracterizado la crítica de Schoennenbeck, como una viga maestra, pero aquí el tronco donosiano aparece trizado, para dar espacio a los textos de Mauricio Wacquez y Adolfo Couve. Frente a la imagen goyesca de Cronos devorando a sus hijos, estos *Ensayos* ofrecen el jardín como el imposible escape a un espacio intrauterino, fetal. Schoennenbeck, sugerentemente, abre su lectura con un análisis del jardín cerrado de *La anunciación*, de Leonardo, “un *hortus conclusus*, que alude simbólicamente al cuerpo mariano siempre virgen” (27), para luego invertir sus valores: “Es como [...] si el misterio no radicara en la Encarnación del Verbo, sino en este mundo que no logramos habitar del todo...” (29). El misterio está descentrado: no habita en la simbología religiosa, sino afuera, en el exterior. Y al cambiar el foco desde el adentro inconcebible (la eternidad concentrada en un punto) hacia el afuera (el jardín), la escritura de Schoennenbeck aborda un objeto que se debate entre dos tiempos, entre la promesa de la eternidad cristalizada (la naturaleza imantada por la redención) y el tiempo de la historia (la

ruina, la calavera): “La domesticación de la naturaleza que todo jardín supone exige una labor permanente y constante, una mantención de formas y límites que controlan el excesivo crecimiento de las malezas o que evitan el decaimiento o muerte de masa vegetal vulnerable” (105). El resultado es un particular modo de crítica que se presenta, también, como contemplación secular.

Y, ¿qué rol le cabría a la crítica en este drama temporal: mantener las formas o dejar que la maleza crezca entre las ruinas? Como en Tlön, cuyos objetos se duplican y desaparecen del mundo al ser olvidados, y “a veces unos pájaros, un caballo han salvado las ruinas de un anfiteatro”, pareciera que aquí a la crítica le corresponde el lugar de la memoria: “El jardín de la calle Holanda [propiedad de José Donoso] ya no existe como tampoco su casa. Creo que un magnolio aún con vida es el último vestigio de ese recito que algo tenía de Quinta” (177), escribe Schoennenbeck en un capítulo precisamente titulado “Un jardín que ya no existe”. Situados en los primeros lustros del nuevo siglo, estos ensayos imaginan la supervivencia del archivo del paisajismo de la *belle époque* chilena a partir de aquellos textos que lo duplican y terminarán suplantándolo una vez que esa *belle époque* se ha situado en “un pasado ya tan remoto que se vuelve fantasía o uno de sus lugares que sufren la indeterminación de un ‘había una vez’ o ‘érase una vez’ de los cuentos de hadas” (59). Schoennenbeck trabaja con mundos desahuciados y objetos irrecuperables, apariencias de apariencias en las que nunca puede tocarse la plenitud de la escena originaria: que un magnolio sea “el último vestigio de ese recinto que algo tenía de Quinta” implica que ese recinto es el recuerdo de otra cosa cuya presencia está siempre diferida.

El jardín, como escenario, tiene entonces una “falla original” (22): es “una herida abierta” (24), “padece una fisura” (75) o remite, en último término, a lo que *nunca fue* o *ya no es*. Espejismos, cielos quebrados, *trompe l’oeil* de la trascendencia, los jardines de Couve, Wacquez y Donoso visitados en este libro no cesan de recrear una serie expulsiones constitutivas del sujeto: “Todo jardín es una sombra del Edén y como tal será representado. De este modo, el narrador está en un *afuera* y un *después*” (93). Expulsión del mito, expulsión de la historia –de la *belle époque*, cuando no de la nación misma en el caso del exilio político–, pero, sobre todo, expulsión de la letra del reino de las imágenes, del registro de lo visual: la paradójica belleza del jardín, muestra Schoennenbeck, es siempre una forma refinada de intemperie, y la escritura, a su vez, una traumática caída en la linealidad –y temporalidad– de la lengua. Porque si en primera instancia la construcción espacial del jardín se resiste incluso a ser sometida al artilugio de la perspectiva pictórica del Renacimiento, su traducción lingüística (en el blanco y negro de la escritura) queda en comparación reducida a ser testimonio de una falta, a la manera de una ortopedia vegetal: “la escritura es la huella residual de una mirada que alguna vez se dirigió a ese jardín sustituido por el relato” (97); “la escritura que describe el jardín es una ciega que lo visita” (116).

Exploración del desengaño barroco: más que lo que se ve, enseñan estas páginas, un jardín es lo que se pierde de vista. Como sugiere la imagen de una Cordillera de los Andes ingrávida en el crepúsculo que Schoennenbeck desarrolla de las lecciones de color del pintor Eduardo Vilches, "...la Cordillera de los Andes manifiesta su magnificencia en el momento en que pierde su peso y en el que su volumen desaparece ante nuestros ojos próximos a la noche inminente" (37). Con la escritura cayendo como otra noche, la mirada sobre el jardín en Couve, Wacquez y Donoso se nos descubre como un gesto intransitivo en que los objetos "pierden sus contornos; se transforman en manchas" (ref. *El jardín de al lado*) (62) o quedan enturbiados por la lluvia y la oscuridad (*Coronación*) (45); en que el llanto del protagonista niño de Couve entorpece la visión del paisaje (ref. *El pasaje*) (63) o, para el caso de Wacquez, el narrador de *Epifanía de una sombra* "pone en tela de juicio la luz, recurso vital para emprender la mirada que todo paisaje supone" (141).

Pero el desencuentro entre el observador y el jardín –al interior de una letra que "entorpece el tránsito ocular" (44)– no se da solamente en el nivel de la anécdota o la descripción, sino que estas escenas nos revelan un descalce radical entre escritura y mirada en el nivel de la enunciación: la escritura "se interrumpe apenas se mira por la ventana" (109). Si algo se contempla aquí, en la imposibilidad de tocar el cielo pictórico, eso es el desfonde de la utopía de la *ekphrasis* (nudo ciego), la fórmula del *ut pictura poesis* astillada (el pasado retórico clásico convertido en otra ruina a ojos de la modernidad): "A diferencia de la norma horaciana [...], lo visual se tematiza como distracción de la escritura" (147). Ante el esfuerzo del paralelo entre artes y literatura, estos trabajos constatan, no sin desgarrar, que las paralelas no se tocan, salvo en la ilusión de la perspectiva lineal (y ya sabemos que a la perspectiva lineal se le escapa la experiencia del jardín). ¿Qué hacer, entonces, frente a este objeto imposible –el jardín– que une y separa el coloquio entre letra e imagen como si fuera el beso de los amantes asfixiados de Magritte en la portada de *El jardín de al lado*?

Si lo visual supone la "distracción de la escritura", no se nos olvide tampoco que distracción y digresión son precisamente los elementos fundantes del género del ensayo –"mi estilo y mi mente vagabundean por igual", decía Montaigne. La invocación a las posibilidades del ensayo –desde el mismo título del libro– sugiere que la apuesta de Schoennenbeck para leer estos jardines de la literatura chilena consiste en pasear y divagar, en perderse en sus senderos, tal como aquella "niña tan chica en un jardín tan grande" que menciona Pepe Donoso en el documental de Carlos Flores (166). En ese sentido, el abordaje de Schoennenbeck supone una renuncia deliberada a cualquier mirada unívoca, monocular, sobre su objeto: si el jardín se resiste ser sometido a una sola perspectiva, pronto en la lectura de este texto advertimos que sus tres caras iniciales –Couve, Wacquez y Donoso– comienzan a alternarse como un caleidoscopio, quedando sujetos a permutaciones de orden y sentido (la cita de un texto vista "de frente" puede aparecer luego en otro capítulo vista "de costado"). En

estos recorridos, al volver a reconocer un punto de referencia después de haber dado un rodeo, tenemos la impresión de que la lectura también se espacializa.

¿De cuántas maneras puede recorrerse un jardín? Alegoría, distopía, heterotopía, entre otros, son los modelos ensayados por Schoennenbeck para diagramar el espacio (un puzzle hecho de “pasto, prado, árboles, flores, senderos, escaños, fuentes, macizos, espejos de agua” [49]), pero este libro deja en claro que las variaciones no cesan de multiplicarse, conformando una serie abierta, incluso en cuanto a los medios convocados para cubrir su especificidad: *Ensayos sobre el patio y el jardín* comienza tejiendo principalmente un universo de relaciones entre pintura y literatura, pero concluye, notablemente, incorporando un tercer espacio con material filmico del documental *Pepe Donoso* de Carlos Flores.

El gesto final, que reproduce la multiplicación de perspectivas al interior del texto de Schoennenbeck, consiste en la multiplicación de voces: el anexo “Textos afines”, con que cierra el volumen, incluye “Jardines y paisajes para un (des)encuentro literario: *El mocho* de José Donoso”, escrito a cuatro manos junto a Daniela Buksdorf (ejercicio de contrapunto entre las minas de Lota y el Parque de la familia Cousiño o entre las voces de Baldomero Lillo y José Donoso); y “Un hortus conclusus donosiano: esbozos en torno al jardín amurallado en *El obsceno pájaro de la noche*”, de Sebastián Cottenie (lectura iconológica que interpreta el embarazo de Iris Mateluna a la luz de la tradición simbólica que ve en el hortus conclusus una prefiguración de la concepción virginal del relato evangélico). La apertura que anima las páginas de *Ensayos sobre el patio y el jardín* nos invita, entonces, a aceptar la paradoja: el jardín está cercado por fuera, pero abierto por dentro.

Felipe Toro
Pontificia Universidad Católica de Chile