

ESTÉTICAS Y POÉTICAS DEL JARDÍN EN LA LITERATURA FANTÁSTICA ARGENTINA (J. L. BORGES, A. BIOY CASARES, J. CORTÁZAR Y S. OCAMPO)

María Amalia Barchiesi

Università di Macerata, Italia

a.barchiesi@unimc.it

RESUMEN: Este ensayo analiza los procesos textuales de construcción de algunos célebres jardines de la narrativa fantástica argentina, en relatos de J. L. Borges, A. Bioy Casares, J. Cortázar y S. Ocampo. El trabajo se centra, especialmente, en las poéticas y estéticas del arte de la jardinería que inspiraron estos escenarios literarios. Algunas de las inusitadas y libertarias tramas narrativas que involucran a estos jardines fantásticos argentinos derivan, principalmente, de la compleja iconografía de la jardinería inglesa del siglo XVIII, cuyo eje vertebrador consistió en sustituir la realidad por su imitación, para dar lugar a visiones fantásticas.

PALABRAS CLAVES: literatura fantástica argentina, arte de la jardinería, paisaje, traducción intersemiótica, Romanticismo.

ABSTRACT: This paper analyzes the textual construction processes of some famous gardens of Argentine fantastic narrative, in stories of J. L. Borges, A. Bioy Casares, J. Cortázar and S. Ocampo. The work focuses on the poetics and aesthetics of the art of gardening that inspired these literary scenes. Some of the unusual and libertarian narrative plots involving these Argentine fantastic gardens derive mainly from the complex iconography of the 18th century English garden, whose central axis consisted of replacing reality with its imitation, to give rise to fantastic visions.

Keywords: Argentine fantastic narrative, art of gardening, landscape, inter-semiotic translation, Romanticism.

“Il giardino è il luogo dove alla realtà succede la finzione”.

Massimo Venturi Ferriolo

Introducción

Los jardines, fruto de una planificación, son textos estéticos y como tales pueden ser abiertos o cerrados, pueden suscitar determinados estados emotivos, estimular el goce sensorial, proponer, en sus diversas tipologías estilísticas y culturales, y en sus múltiples poéticas, específicos recorridos narrativos que guían la mirada del observador, para producir una pluralidad de efectos emotivo-pathemicos.

Debido a su naturaleza textual, y a su posibilidad de estimular o enriquecer la fantasía de sus visitantes con la experiencia de lugares evocativos o inventados, los jardines, y por extensión los parques, constituyeron en la literatura fantástica argentina de los años cuarenta tanto un modelo de principio organizador de inusitadas y libertarias tramas narrativas como un escenario de acción privilegiado.

Sobre la base de algunas narraciones de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Julio Cortázar, en las que se despliega una imaginería vegetal que instaura sintomáticas relaciones intersemióticas y estéticas con escenografías de jardines leídos o realmente visitados, intentaré poner al descubierto los procesos textuales de construcción de algunos célebres jardines de la literatura fantástica argentina. Escenarios narrativos que parecen inspirarse, principalmente, en la compleja espacialidad de la jardinería del siglo XVIII, cuyo eje vertebrador consistió en sustituir la realidad por su imitación, para dar lugar a visiones fantásticas (Baltrušaitis, 1983: 118).

Estéticas y poéticas del jardín

La imagen del jardín es una antigua metáfora de la “legibilidad” del mundo natural (Blumenberg, 2000) que lo ha vuelto significativo, inteligible y objeto de contemplación. Desde tiempos inmemoriales hasta nuestra contemporaneidad, en diferentes lugares y épocas, dicha imagen ha condensado gramáticas de conocimiento del mundo. La naturaleza desde siempre se ha revelado y se ha comprendido a través de la lectura del jardín; éste es invariablemente una reflexión de la relación entre el hombre y la naturaleza que, a lo largo de la historia, se ha manifestado en las diferentes poéticas del arte de la jardinería.

La tradición de este arte ha demostrado una oscilación entorno a la idea de equilibrio entre el orden de la naturaleza y el orden de la cultura, idea que ha propendido por un orden u otro, generando dos diferentes formas estilísticas: la del jardín que tiene como modelo la naturaleza, es decir, el “paisajístico” o inglés, y la que tiene como patrón la arquitectura, el jardín arquitectónico o francés. Se trata de dos resultados esenciales y opuestos estéticamente, fruto de dos diferentes concepciones de la relación hombre-naturaleza. Una ve en la construcción del mundo natural la manifestación de la perfección y de la belleza, y por ello busca imitarla en la libertad de sus formas. Un ejemplo emblemático en tal sentido es el jardín inglés. La concepción arquitectónica considera la naturaleza como materia sobre la cual el hombre imprime el valor de su propia razón y de sus invenciones geométricas, idea que se forja en el Renacimiento y continúa en Francia por otros dos siglos (Socco, 1998: 143; 2007: 9). Si el jardín arquitectónico impuso la idea de un universo ordenado, homogéneo y jerarquizado, de formas regulares y esquemáticas, el jardín inglés, en la segunda mitad del siglo XVIII, surge como reacción a éste, metaforizando un mundo irregular, complejo, móvil, abierto a todas las posibilidades, con una imagen de naturaleza selvática y libre, como la que Milton había recreado en *El paraíso perdido*.

Cabe agregar que al artificio de la naturaleza geométrica no sólo se le opuso la naturaleza en su estado salvaje, sino también los ornamentos que se inspiraban en el gusto chino de los jardines, con su efecto “sharawadgi”, o sea “elegante desorden”, “asimetría” o “arte de la irregularidad”, así definido por los misioneros jesuitas que evangelizaron China en el siglo XVII (Von Buttlar, 1983: 25-28). Si el dios del Siglo XVII es cartesiano y geométrico como las obras de los jardineros de Versailles, en los parques ingleses el dios del romanticismo es la libertad (Rodríguez Llera, 2001: 185); sus caminos sinuosos son, pues, la práctica de la libertad frente a las rígidas y rectas avenidas del barroco, metáforas del poder absoluto del Rey. Asimismo, la postulación de la ruptura de confines del jardín inglés, con las vallas hundidas para ocultar la división de las tierras, es una tentativa por superar el cierre epistemológico del jardín barroco que lo aislaba del exterior y lo hacía ajeno a su entorno (Nieto Bedoya, 1996: 125).

Jardines y parques argentinos

Ahora bien, si tomamos en cuenta tanto los textos literarios como los paraliterarios (entrevistas, cartas, autobiografías, etc.) que fueron generados en la esfera de la literatura fantástica argentina, es posible ensayar de dicho conjunto una sucinta taxonomía de sus jardines. Una imagen recurrente es la del jardín vivido, en especial, el de la infancia, al que siempre se vuelve con el recuerdo: el de la casa donde se jugaba, con la fuente, el pasto, plantas, animales; el jardín botánico y el zoológico, lugares de exotismo vistos en la Argentina a principios del siglo XIX como rasgo de internacionalismo y modernismo, pero también como sitio donde se exponía la naturaleza con fines cognoscitivos. Un espacio privilegiado en la cuentística fantástica argentina es el Parque de Palermo de Buenos Aires que, nacido como salón para la élite porteña, deviene escenario de diversas narraciones de Adolfo Bioy Casares y de Silvina Ocampo. Asume especial envergadura el mismo parque de Villa Ocampo, atmósfera vegetal que enmarcó junto a su dueña, Victoria Ocampo, y la revista *SUR*, la literatura fantástica argentina. Sin olvidar los jardines de “representación” visitados en Europa: en Versalles o en las villas italianas.

Tan vívidos como los anteriores son los escenarios vegetales leídos o contemplados, de naturaleza libresca o pictórica, cuyas tramas y refinadas sustancias significantes conmocionaron tanto a estos escritores que estos mismos llegaron a convertir dicho sobrecogimiento estésico en objeto de recreaciones literarias y reflexiones metatextuales.

Detengámonos por un momento en los jardines vividos durante la infancia, en especial, en las estéticas y los estilos de los parques de Buenos Aires de comienzos del Siglo XIX, en los que precisamente los escritores objeto de este estudio realizaron sus primeras lecturas sensoriales del mundo.

Como sostiene Adrián Gorelik (2010), en el entramado urbano de la ciudad de Buenos Aires de fines del siglo XIX tuvo lugar la convivencia de dos geometrías: la grilla (o llamada “cuadrícula”) con las simetrías modernizadoras arribadas de Francia (19-48). La cuadrícula de origen español que reproducía la infinitud de la pampa y que una vez Drieu La Rochelle, paseando con Borges por Buenos Aires supo traducir pathemáticamente como “vértigo horizontal” (Borges y Ferrari, 2005: 247), se amalgamó con las formas del parque francés. Formas que en los años de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en 1810 llegaron a la ciudad con paisajistas franceses que rescribieron los espacios verdes de la metrópoli con geometrías ordenadoras. Si se debió a Sarmiento la creación, en 1874, del Parque de Palermo sobre las tierras de la quinta del caudillo Rosas, fue en realidad con el arquitecto y paisajista francés Carlos Thays, proyectista de dicho parque que, entre 1891 y 1914, el modelo francés quedó definitivamente incorporado en términos cualitativos y cuantitativos (Berjman, 1998: 95-173). En estos jardines públicos, como así también en los privados de la élite porteña, se expresaba la idea de orden, elegancia, simetría; la belleza del mundo como signo de una inteligencia que lo ha ordenado; belleza entendida como emblema de domesticación de todo lo que podía ser selvático y espontáneo en la naturaleza pampeana.

El resultado posterior de los elementos compositivos de los parques y jardines de Buenos Aires fue una hibridación de escenarios vegetales. En estos espacios verdes que conservaban la vectorialización francesa tuvieron poca cabida, como en los anteriores, las estéticas libertarias del jardín inglés que imitaban lo indómito de la naturaleza,¹ y

¹ Es interesante señalar al respecto los comentarios de Waldo Frank, amigo de Victoria Ocampo, sobre el Parque de Palermo, copia del *Bois de Boulogne* parisino. Para el ensayista estadounidense dicho parque era una “vergüenza nacional; en el cual se “desterraba” el paisaje pampeano.

cuyo artificio principal era esconder sus límites con el espacio circundante, es decir, eliminar esa huella de *techné* que el proyecto de modernización nacional argentino, muy por el contrario, había querido poner en evidencia.

Jardines metatextuales

Ahora bien, las metáforas paisajísticas presentes en los títulos de dos célebres cuentos “El jardín de senderos que se bifurcan” (*Ficciones*, 1944) de Jorge Luis Borges, y “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1956) de Julio Cortázar, apuntan a una de las estéticas del jardín antes mencionadas. Dado que ambas narraciones han sido objeto de una infinidad de estudios críticos, me detendré en ellas sólo para indagar sobre las poéticas del sutil arte de la jardinería que las sustentan² y que explicarían la revolución copernicana que fueron capaces de producir en territorio literario.

Como sabemos, el estatus artístico de los textos de Jorge Luis Borges se nutre del material de otros textos reales o ficticios que luego el escritor transforma, como alguna vez él mismo lo reveló a Graciela Grau, hablando acerca de la arquitectura que citaba en sus cuentos: “Uno siempre escribe sobre lo que conoce, y lo agranda o lo achica, pero no inventa realmente nada” (Grau, 1989: 150). La poliédrica temporalidad del relato de Borges “El jardín de senderos...”, fruto de sus primeras lecturas infantiles en inglés (acaso sugeridas por su abuela inglesa Fanny Haslam), remite al no menos complejo discurso iconográfico de los jardines ingleses pintorescos de la segunda mitad del siglo XVIII.

Cabe señalar que esta tipología de jardines introdujo un revolucionario cambio de gusto en el campo de todas las artes; fue precisamente en ellos donde se gestó la poética libertaria del Romanticismo. Lo “pintoresco” de estos espacios es el signo precursor de una substancial transformación en la comprensión y representación del mundo, que anuncia una revolución radical en el área de lo sensible, ya que el hombre abandona el centro del paisaje y comienza a considerar lo que lo rodea no ya como un decorado, sino como un conjunto viviente, que lo contiene y del cual participa (Mosser, 2001: 22). Según Von Buttlar (1983), en su ensayo *Jardines del Clasicismo y del Romanticismo. El jardín paisajista*:

La unidad espacio-temporal del jardín barroco, con su ordenamiento simétrico-tectónico, fue sustituido en el jardín paisajista por una unidad sin espacio ni tiempo, de carácter únicamente ideal y sensitivo. Sólo en la subjetividad del paseante conflúan en su totalidad las imágenes cambiantes del parque, el aspecto completo de emociones y asociaciones. Allí donde las imágenes de la naturaleza no quedaban ya claramente definidas por los edificios o monumentos había que suministrar una clave para su comprensión (60).

Para Jorge Luis Borges, el romanticismo fue el movimiento más importante de la literatura universal (Borges y Ferrari, 86), motivo por el cual vuelve a este territorio primordial de la literatura, a manera de celebración de la innovación que sabe estar llevando a cabo en su relato. Borges nos suministra, mediante algunas ingeniosas maniobras de traducción intersemiótica, una versión ‘temporal-narrativa’ de la anárquica poética

Esos “jardines parecían plantados por algún jardinero de Versailles”, [poseían] “una gracia nerviosa que quiere avergonzarse de la pampa y es extraña a los ciudadanos de Buenos Aires” (Ctd. en Berjman, 2007: 272).

² Un importante ensayo sobre “El jardín de senderos que se bifurcan”, desde el punto de vista de la jardinería, es el Arturo Echavarría (2005) que se detiene principalmente a ahondar los vínculos que el relato instaura con la estética de los jardines estrictamente chinos.

espacial de los parques pintorescos ingleses. El jardín de Stephen Albert, uno de los personajes del cuento, parece adaptarse a la variante *anglo-chinois*, de estos parques, cuyo proceso de planificación estribaba justamente en una traducción paisajística de lo que era, a su vez, una traducción pictórica³ y exotizante, del un remoto jardín de China. En el cuento hay al respecto algunos datos que nos indican la existencia de este abismal proceso de traducción-recreación que determinaba la ideación de estos espacios verdes.

En primer lugar, la acción se desarrolla en la región de Staffordshire, región natal de la abuela paterna de Borges, y ésta vez el escritor está realmente citando su fuente. En efecto, en este condado de Inglaterra se construyó uno de los más gloriosos jardines del siglo XVIII: el jardín pintoresco de Shugborough (1762), que cuenta con una serie de construcciones que rememoran el pasado griego y romano, así como la China con la construcción de un pabellón, denominado *The Chinese House*, y especialmente con caminos trazados con la figura preferida: la serpentina (Rodríguez Llera, 193). Esta variante de jardín inglés con la introducción de “pedazos” de arquitectura, las llamadas “fábricas” (grutas, puentes japoneses, pabellones, puentes chinos, etc.), ampliaba el campo de la imaginación interpretativa que evocaba la memoria activa de varios contenidos presupuestos en ella: pictóricos, escénicos, compositivos, poéticos, visuales, pertenecientes a un lejano y prestigioso tiempo pasado. El jardín pintoresco era el espacio heterotópico por excelencia, pues estaban yuxtapuestos en un único lugar varios sitios incompatibles entre sí; un caos arquitectónico y temporal que destruía toda sucesión cronológica y unidad espacial. Destrucción que tiene lugar, como sabemos, en el relato “El jardín de senderos...”, donde las palabras, como si fueran fábricas ilusorias, se vuelven para el lector signos de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. En el jardín de Shugborough, la indisoluble lectura de edificios incompatibles en el marco paisajístico inglés incorpora contenidos insospechados, reactiva mecanismos interpretativos insólitos de la memoria lejana de los edificios. En la comprensión de la historia que se quiere recrear, el paseante (como el lector del cuento de Borges) participa activamente, pues la discontinuidad le obliga a llenar los vacíos por sí mismo, a descubrir las palabras claves para poder comprender el poema visual que le sugiere el jardín (Rodríguez Llera, 191).

En el relato de Borges, el espía chino Yu Tsun logra adivinar la palabra clave del laberinto-jardín de tiempos superpuestos. En su narración de los hechos cuenta cómo lo reveló al sinólogo Stephen Albert, ideador del jardín *anglo-chinois* y traductor de la novela de Ts’ui Pên, antepasado del mismo Yu Tsun: “En todos los tiempos – articulé no sin temblor- yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts’ui Pên” (*O.C.* 1, 1989: 479). En efecto, en este texto la palabra clave es “recreación”, es decir, traducción diegética de la semiosis del jardín pintoresco inglés, declinada ésta última, literalmente, en “todos los tiempos”.

El jardín *anglo-chinois*, como lo indica su nombre, es fruto de un proceso de hibridación, y lo es también a su manera el del relato de Jorge Luis Borges. En dos oportunidades Yu Tsun recuerda los jardines de su infancia. Cito ambos pasajes: “A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un jardín simétrico de Hai Feng ¿Yo, ahora iba a morir?” (472). Más adelante, Yu Tsun describe la impresión que tuvo al entrar al jardín de Stephen Albert: “el húmedo jardín zigzagueaba como los de mi infancia” (475). Como dijimos, los jardines chinos, así como sus reinterpretaciones inglesas, son rigurosamente asimétricos, irregulares. Detalle que nos permite advertir que en el

³ Los proyectos de estos jardines se servían del lenguaje de la pintura para estructurar sus escenas.

jardín literario de Borges convergen, como en el recuerdo de Yu Tsun, dos estéticas, ambas asimiladas en su niñez: una rescatada de un espacio real, el de las simetrías de corte francés de los jardines argentinos; la otra, de carácter libresco, de los jardines ingleses, de sinuosos senderos como los de *Shugborough*. Sería lícito suponer que Borges, de niño, haya leído estos últimos en los libros de la biblioteca de su padre, quedando acaso seducido por la estética de la sorpresa y la novedad constante contenidas en estos espacios heterotópicos. El relato, gracias a la confluencia de dos estéticas que ingresan al texto por caprichosas vías: el recuerdo y la lectura o, si se prefiere, por las vías de la realidad y la ficción, se convierte, como sucede en todo proceso de traducción, en el lugar de hibridación; en este caso, de antinomias y oposiciones estéticas y estilísticas.

Centrémonos ahora en la metáfora paisajística contenida en el título de otra célebre narración de la literatura fantástica argentina: “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar (*Final del juego*, 1956). La avidez de atesoramiento cultural de Cortázar, en especial del bagaje estético y estésico concentrado en museos, lugares históricos, palacios y villas de Europa, que solía visitar con renovado entusiasmo, lo inducían a apropiarse de una infinidad de recursos y efectos artísticos. Sus visitas, por ejemplo, en Italia a los jardines de Villa d’Este, Villa Frascati y Villa Foscari, que describe en sus cartas dirigidas a amigos (*Cartas 1*, 2000), consisten en atentas lecturas sensoriales, en relevamientos de emociones artísticas, que luego aflorarán transformadas literariamente en sus poesías, cuentos y novelas. Cito un pasaje extraído de una carta de 1962, en la cual describe a su amigo Francisco Porrúa su paseo por un famoso jardín italiano:

Lo que me lleva a contarte que en Stra, cerca de Padua, visitamos hace exactamente seis días la Villa Foscari, donde por cierto ocurre parte de *Il fuoco* de D’Annunzio. El jardín cuenta con un famosísimo laberinto, que recorrimos entre gritos de entusiasmo, seguidos pronto de un silencio ansioso, y minutos más tarde de un miedo atroz porque estábamos absoluta y totalmente perdidos en un mar de verdura (Cortázar, 510).

Julio Cortázar traslada intersemióticamente el lenguaje y los efectos de las artes figurativas a todas las instancias de sus textos, y el cuento “Continuidad de los parques” es paradigmático al respecto. La elección de la metáfora paisajística del título se apoya en la estética de la ilusión de libertad de los jardines ingleses, en especial, de los procesos simulativos contenidos en ellos, relacionados con la ilusión o simulación del espacio. El cuento remite a los libertarios pero también engañosos signos del arte del jardín inglés, que un “lector cómplice” como Michelangelo Antonioni supo captar y transponer a una de las escenas claves de su filme *Blow-up* (1962), inspirado en otro famoso cuento de Cortázar. Toma inmóvil y silenciosa, recordamos, de un parque londinense, que alude a la tramposa ‘naturalidad’ de todo jardín inglés.

De los preceptos textuales de este tipo de jardín Cortázar rescata principalmente aquellos vinculados con su sintaxis. A este respecto se hace necesario destacar que el tema más importante de todo jardín es la oposición entre sus límites y la infinitud del espacio circundante. Los jardines de por sí son un espacio limitado, donde el confín asume una relevancia estructural, al depender éste de su relación con el mundo exterior, con el paisaje que lo rodea. Si el jardín rococó, última fase del arquitectónico, exige a su alrededor un paisaje porque es más arquitectura que naturaleza, el jardín inglés se prolonga en el interminable paisaje adyacente, constituyendo con éste una continuidad sin interrupción, una suerte de contigüidad fusional (Assunto, 1984: 80).

En el célebre cuento de Cortázar este corolario se traduce en la fusión de dos espacios heterogéneos: el de la ficción y el de la realidad; dos historias diferentes se amalgaman en una unidad narrativa. Asimismo, el ‘personaje lector’ de este relato activa con

su imaginación las figurativizaciones de la novela que está leyendo : “Palabra por palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes, que se concertaban y adquirirían color y movimiento” (Cortázar, 2004: 417-419). En otras palabras: el protagonista cae, como el virtual contemplador de un jardín inglés, en las trampas del ilusorio entramado del texto literario, en esa forma de astucia donde la mano del autor queda celada y el lector espectador se olvida de las fronteras que separan la realidad de la ficción.

Uno de los desafíos que Julio Cortázar se impuso en este cuento fue traducir la sintaxis y poética del jardín inglés al espacio narrativo-textual, con el propósito de desmoronar en este último sus tradicionales accidentes topográficos, su descontada mimesis. Este breve relato que, según palabras del mismo escritor fue el que más corrigió, es una reflexión metatextual de su propia poética, una especulación sobre esa técnica de sutura casi invisible de territorios heterogéneos, de ese deslizamiento imperceptible de la ‘mirada-lectura’ que traslada subrepticamente al ‘lector-contemplador’ a otra realidad. Artimaña topográfica que Cortázar pudo experimentar estésicamente, presuponemos, en sus visitas a parques y jardines artísticos.

Massimo Venturi Ferriolo en su ensayo *Giardino e paesaggio dei romantici* (1998) al describir las técnicas de simulación del infinito del jardín romántico inglés, nos proporciona la fuente de la forma de transgresión fantástica cortaziana de “Continuidad de los parques”:

Entre las figuras que han sobrepasado la finitud, para diluirse en el infinito, la tradición nos ha dejado los jardines románticos ingleses con sus metáforas de la naturaleza, con la apertura de la mirada hacia el infinito. El ojo de quien contempla descubre, gracias a la caída de toda barrera visual, la ausencia del límite, y “revitaliza” la naturaleza mediante una conmoción provocada por su idea [...] La ausencia del límite no es sólo un hecho visual, relacionado con el artificio de las formas escondidas [...], es una tentativa por superar con la invención el ya aburrido juego basado en la vista de una simple reproducción del paisaje (la traducción es mía, 11-12).

Abolición romántica de las barreras del paisaje con propósitos de unificación visual es el nudo de las contribuciones del jardín inglés: la continuidad jardín-paisaje en una dialéctica en el que cada uno se extiende en el otro, contaminándose mutuamente (Silvestri y Aliata, 2001: 119). Y así lo enuncia performativamente ya el título “Continuidad de los parques”, es decir, continuidad entre parques, entre espacios no ya divergentes sino homogéneos; encabezamiento que encierra un principio de la planificación del arte de la jardinería en general, como señala Carlo Socco en sus reflexiones semióticas sobre el arte de la jardinería: “cuando el panorama infinito de un hermoso paisaje se vuelve parte integrante del jardín, es todo el territorio que se vuelve jardín” (2007: 6).

Jardines ruinosos

La estética del jardín romántico no se agota en las narraciones antes mencionadas. La tipología romántica de lo que podríamos definir el ‘jardín ruinoso’ aflora tanto en ficciones de Bioy Casares como de Borges.

Recordamos aquí que para el espíritu romántico el paisaje natural puede contener en sí el signo de la presencia humana, pero se trata siempre de un signo, que no llega a incidir en la progresión de la naturaleza, ya que está incorporado, como las ruinas de antiguas construcciones, para acentuar el carácter pintoresco del paisaje natural y suscitar tétricas meditaciones sobre la caducidad de la vida y de la felicidad humana (Venturi

Ferriolo, 27). Todas las ruinas en el paisaje romántico estimulan el parangón entre un estado anterior y el presente, nos llevan a evocar tiempos y situaciones pasadas; la naturaleza, a través de ellas parece retomar los sitios que la arquitectura le había robado. En los cuentos de Borges y Bioy estas escenografías ruinosas se hallan fuertemente impregnadas del nostálgico “tópico de la edad dorada” al que alude Beatriz Sarlo (2003), analizando las reacciones de la literatura argentina de las primeras décadas del siglo XX ante las transformaciones modernizadoras de la ciudad de Buenos Aires (32). Operaciones urbanísticas que, debido a la ulterior degradación provocada por la sociedad de masas, afectaron sensiblemente los espacios afectivos y de pertenencia social de Borges y Bioy Casares.

Los jardines ruinosos en los relatos de Borges son resemantizaciones de aquellos felices y prolijos de la infancia argentina. Parques que, ideados a fines del siglo XIX, fueron, como se dijo más arriba, creación de una fantasía dominadora de la naturaleza. En la ficción borgesiana, éstos se presentan destruidos o abandonados; son sitios disfóricos, nostálgicos. Encarnan la negación de la tipología de los jardines “edénicos”(Assunto, 81) que, en cambio, exhiben la belleza de una naturaleza no corrompida, no sujeta al deterioro del tiempo. Son lugares vacíos, tristes, saturados de signos índices que hablan de una ausencia; están cargados de temporalidad. En ellos parece imponerse un nuevo orden, que los románticos llamaban “*rougness*”. Podemos citar el “triste jardín de fuentes cegadas” de la quinta de Triste-Le-Roy de “La muerte y la brújula” (*Ficciones*, 1944): “Lönnrot avanzó entre eucaliptos, pisando confundidas generaciones de hojas rígidas [...]; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos” (*O.C. I*, 1989: 504-505). La quinta es un espacio carente de las felices perspectivas de las *Cárceles* del prerromántico Piranesi, tan caras a Borges, en las cuales se adoptan diversos puntos de vista de observación, se destruye la perspectiva central y, con ella, el espacio euclideo. Teniendo en cuenta dicha descripción no sería aventurado conjeturar que el nombre del propietario de dicho jardín “Triste-le-Roy” sea una alusión al famoso arquitecto francés, rival de Piranesi, Julien-David Le Roy, que publicó en 1758 las primeras ilustraciones de la Grecia clásica, y proyectó los primeros edificios de concepción neodórica. En el cuento hay alusiones a sus geometrías de corte francés y a sus correspondientes efectos pathémicos: “[Lönnrot] miró los árboles y el cielo subdivididos en rombos turbiamente amarillos, verdes y rojos. Sintió un poco de frío y una tristeza casi personal, anónima” (507).

En el relato “*There are more things*” (*El libro de arena*, 1975), la casa y jardín de la infancia del narrador son demolidos por la incómoda presencia de un habitante llegado de las estrellas, metáfora de una ‘bestial’ clase social emergente que avanza en la periferia de Buenos Aires, gracias a las políticas de una urbanización acelerada que tuvo lugar de los años sesenta. Monstruo “plural” que desmantela los espacios del recuerdo del narrador: “Lo que antes fue jardín era maleza. A la derecha había una zanja de escasa hondura y los bordes estaban pisoteados”(OC. III, 1989: 35).

Pero tal vez del grupo de escritores mencionados en nuestro trabajo, el más prolífico en los que se refiere a la creación de jardines infelices y antiestéticos sea Adolfo Bioy Casares, de cuya narrativa es posible entresacar una poética del ‘anti-jardín’ que, en parte, coincide con la de Borges.

Bioy no traduce ni intertextualiza jardines, en sus cuentos hay un narrador que, en cambio, enjuicia los malogrados jardines argentinos, tendiendo en sus descripciones a ‘verticalizar’ la horizontalidad de un prosaico paisaje argentino, al cotejar su naturaleza con elementos arquitectónicos de jardines europeos. En su cuento “Historia prodigiosa” (*Historias fantásticas*, 1956), leemos: “bajé al comedor donde estuve sentado con Lancker [...], mirando la lluvia, mirando el césped, de dibujo francés, con una fuente al centro con las gracias, rodeado por caminos flanqueados por dos leones de piedra [...], mi-

rando eucaliptos, mirando inestables *pagodas* que formaban las últimas ramas” (98-99, énfasis mío).

A los jardines de la narrativa fantástica de Bioy Casares regresa la “barbarie” en sus múltiples formas. Esa misma barbarie que se había querido erradicar de Buenos Aires, con el proyecto de modernización, iniciado por Sarmiento del siglo XIX, se vuelve a alojar en el parque otrora opulento de su cuento “De los Reyes futuros” (*La trama celeste*, 1948), donde animales y plantas han barrido la presencia humana. O bien en estos jardines reina el mal gusto de una burguesía enriquecida y provincial como en el ya citado “Historia prodigiosa”, en el cual se describe un jardín “abandonado y simétrico, con unos leones de piedra chicuelos y contrahechos, pero que eran la copia exacta de no sé que pantera florentina” (2000: 115). Los juicios estéticos del narrador se extienden a los resultados de las políticas turísticas del peronismo, en la descripción del parque de un hotel en “Recuerdo de las sierras” (*Guirnalda con amores*, 1959): “salimos a la galería exterior. Quien mira desde ahí, se cree en un barco –un barco rodeado de césped seco y polvoriento- o en Versailles, ya que el jardín se extiende en varios planos, con estanques y un lago final. Paseamos por aquel Versailles de espinillos retorcidos, de *chalets* alternados con chozas, de *pelouse* de paja” (2004: 205).

Un mención aparte merece el cuento “El jardín de los sueños” (*El héroe de las mujeres*, 1978) en el cual se llega al clímax de la poética del anti-jardín, dando despliegue a una “funesta fantasía de los jardines”. El referente de la narración de Bioy son los jardines kitsch y disneyworldianos que florecieron con asiduidad en Argentina en los años setenta, y que constituyeron una negación del sentido estético de representatividad y contemplación estética de los jardines llegados de Francia a fines del siglo XIX. El jardín “de los sueños” de clases sociales emergentes, según Adolfo Bioy Casares, está equipado con objetos disparatados, índices de árido artificio, donde la vegetación ya no es su protagonista: “Miré atentamente en derredor, empezando por la derecha: vi tan sólo vegetales y objetos inanimados: una hamaca paraguaya, colgada entre dos palmeras, un juego de croquet, un dogo de bronce, un grupo de arbolitos floridos, un enorme jarrón de porcelana azul, un embarcadero, el lago con botes en forma de cisne y las rocas” (1985:116).

Jardines sensoriales

En la narrativa fantástica de Silvina Ocampo es posible vislumbrar una insólita tipología de jardines literarios, dado que la recreación de estos espacios virtuales se nutre de inusitadas fuentes textuales. En primer lugar, cabe destacar que en su cuentística y producción poética la botánica y las escenografías vegetales constituyen una grilla de interpretación sensorial del mundo, ya sea por haber crecido en un jardín o por pertenecer, esencialmente, a una clase social de terratenientes, cuya misión había consistido en arbolar y parquizar la llanura selvática de la pampa. Para Ocampo, todo jardín es imagen nostálgica de su infancia, de un paraíso perdido: el de Villa Ocampo. Idea de pérdida que atraviesa toda su producción literaria, y que volvemos a encontrar en su libro de poesías *Árboles de Buenos Aires* (1979), enfatizada con fotografías de Aldo Sessa, que exhiben, como signos de cancelación de la estética del paisaje de Buenos Aires, una naturaleza devastada.

Cobran además una importancia fundamental en la narrativa de Silvina Ocampo los jardines europeos, los realmente visitados o los ficticios, que la escritora recrea de acuerdo a las coordenadas del universo cultural argentino. Me detengo brevemente en dos de ellos que considero los más sugestivos por los refinados juegos intersemióticos

que instauran con textos de naturaleza estética: “Los grifos” (*Los días de la noche*, 1970) y “El bosque de Tarcos” (*Y así sucesivamente*, 1987).

“Los Grifos” es una réplica de la aventura auditivo-musical de la visita de Silvina Ocampo a Villa d’Este en Tívoli, cuyo jardín renacentista está provisto de dispositivos musicales accionados por el agua. Experiencia sensorial que en el relato queda encerrada y reducida metafóricamente en un fanal en miniatura, siguiendo el principio de representación microcósmica del mundo que ha conllevado todo jardín desde la Antigüedad. Souvenir de viaje que en la casa de Buenos Aires de Silvina en la ficción reproduce fantásticamente “el sonido penetrante de aquellas gotas que caen sin cesar de los grifos [...] de “los húmedos y cálidos jardines de Tívoli donde me desmayé, en el *Viale delle Cento Fontane*” (Ocampo, 2006: 115).

“El bosque de Tarcos” es un relato inspirado en el grabado de Durero “El Caballero, la Muerte y el Diablo” (1513). El estático y monocromo bosque del grabado al cobre del artista alemán, del cual se conserva un ejemplar en el Museo del Louvre, cobra vida en el acto de lectura: el texto icónico deviene diégesis y se figurativiza colorándose con el encendido violeta de los tarcos-jacarandáes, árboles argentinos autóctonos que remiten a la “enciclopedia” sudamericana del sujeto contemplador del grabado europeo: “cuando el Caballero, seguido de la Muerte y el Diablo, entró en el bosque, flores violetas cayeron de otros árboles y la transformación operada fue muy distinta: el suelo parecía luminoso como el cielo” (176). Procedimiento de índole pictórico-narrativa que Silvina Ocampo en su cuento sobreimprime al grabado de Durero, ‘transformándolo’ según las pinceladas de una técnica pictórica que la escritora toma prestada de la tradición de la escuela flamenca de paisajes con vegetación exuberante y selvática, que evocan paraísos terrestres y bosques encantados, pintados con deslumbrantes colores, como ilustra Jurgis Baltrušaitis (1983:150), en su ensayo titulado originalmente “Jardins et pays d’illusion”.

Conclusiones

A modo de conclusión, cabe preguntarse por qué en dos cuentos claves de la literatura fantástica argentina “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Continuidad de los parques” sus topografías y arquitecturas fantásticas se diseñan sobre el *pathos* del infinito. Si partimos de la idea de que todo discurso estético vinculado con el paisaje expone e implica una relación con la realidad del paisaje, ambos relatos parecerían reivindicar una atávica idea de libertad, íntimamente asociada a la infinitud de la llanura y a su ciudad, Buenos Aires; metrópoli a la que “no se le puede ver el fin”, como asevera Gorelik, pues a medida que la ciudad moderna “avanza sobre la pampa se vuelve más y más su propia metáfora” (30).

Borges y Cortázar nacieron en un mundo ya orientado; la tradición los ‘educó’ espacialmente. En la educación familiar, como en la instrucción pública, el sistema técnico a través del cual se aprende a formar parte de la sociedad es el modo de acceso al espacio. Este modo prácticamente innato de aprehender la orientación espacial parece haberse trasladado a las tramas de los cuentos de ambos escritores. Operación de ruptura del tradicional espacio literario, que en la intención de ensayar un connatural sentimiento de libertad, se nutre técnicamente del fértil sustrato de las formas libertarias y heterotópicas del jardín inglés, que derriban en la esfera de las artes la perspectiva central y dibujan el paisaje, no ya como simple escenografía, sino como significativo contexto, que contiene al observador y lo implica en su trama.

Volvemos a encontrar esta idea de libertad pero en el plano compositivo en los jardines textuales de Silvina Ocampo; la libertad compositiva es la que alienta el proceso de

recreación-traducción de jardines literarios o reales. En el pliegue de dos producciones textuales, en el proceso de traducción de textos sincréticos a textos literarios, operación que Silvina Ocampo lleva a cabo magistralmente en las originales escenografías vegetales de los cuentos analizados, es donde residen los juegos de ilusión y la fantasía de sus jardines fantásticos.

El jardín romántico inglés, que supo despertar pasiones menos felices con sus falsas ruinas clásicas, figuras fantásticas despeinadas por la vegetación, es el que, en cambio, propugna la ideología de dos escritores pertenecientes a una minoría intelectual. Borges y Bioy Casares formulan, no ya en relación con el espacio de origen, la llanura pampeana y su ciudad, sino con los sitios de pertenencia social, una poética del fracaso del proyecto finisecular de modernización de Buenos Aires en la Argentina de los años cuarenta. En ese período comienzan los gobiernos peronistas y se vuelve alojar la “barbarie”, que en las décadas de los años sesenta y setenta, bajo el impulso de un descontrolado urbanismo, encarnará la negación del sentido de representatividad del jardín de las elites, decretando, según esta poética, la abolición del paisaje en cuanto tal.

OBRAS CITADAS

- ANTONIONI, Michelangelo (1966): *Blow-Up*. Actores: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles. Bridge Films. Metro Goldwyn Mayer.
- ASSUNTO, Rosario (1984): *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*. Palermo, Novecento.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis (1983): “Giardini e paesi di illusione”. En: *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*. Trad. Anna Bassan Levi. Milán, Adelfi, pp. 116-172 [originalmente “Jardins et pays d’illusion”. *Traverses* 5-6 (1976): 94-112].
- BERJMAN, Sonia (1998): *Plazas y Jardines de Buenos Aires. La obra de los paisajistas ingleses 1860-1930*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- (2007) : *La Victoria de los jardines. El paisaje en Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Papers editores.
- BLUMENBERG, Hans (2000): *La legibilidad del mundo*. Trad. Pedro Madrigal Devesa. Barcelona, Paidós [originalmente: *Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt del Meno: Suhrkamp, 1981].
- BIOY CASARES, Adolfo(1985) *El héroe de las mujeres*. Barcelona: Seix Barral
- (1990): *La trama celeste*. Ed. Pedro Luis BARCIA. Madrid, Clásicos Castalia.
- (2000): *Historia fantásticas*. Madrid, Alianza/ Emecé.
- (2004): *Guirnalda con amores*. 2da ed. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras Completas I*. Barcelona, Emecé.
- (1989): *Obras Completas III*. Barcelona, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari (2005): *En Diálogo*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- CORTÁZAR, Julio (2000): *Cartas I. 1937-1963*. Ed. Aurora FERNÁNDEZ. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2004): *Cuentos Completos I*. Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas.
- ECHAVARRÍA, Arturo (2005): *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*. Madrid, Iberoamericana - Vervuert.
- GORELIK, Adrián (2010): *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*. 2da. ed. Buenos Aires, Universidad de Quilmes Editorial.
- GRAU, Graciela (1989): *Borges y la arquitectura*. Madrid, Cátedra.
- MOSSER, Monique (2001): “El arte de la cita”. En: Claude EVENO y Gilles CLÉMENT (comp.): *El jardín planetario*. Trad. de Laura Massello. Montevideo, Edi-

- ciones Trilce, pp. 13-29 [originalmente *Le jardin planétaire*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube, 1997].
- NIETO BEDOYA, Marta (1996): "El lenguaje oculto del jardín paisajista". En: Carmen Anón FELIÚ (comp.): *El lenguaje oculto del jardín. Jardín y metáfora*. Madrid. Editorial Complutense, pp. 121-142.
- OCAMPO, Silvina (2006): *Cuentos Completos 2*. Buenos Aires: Emecé,.
- OCAMPO, Silvina y Aldo SESSA (1979): *Árboles de Buenos Aires*. Nueva York, Ediciones Librería de la Ciudad/ Editorial Crea.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón (2001): "Memoria del jardín". En: José Manuel IGLESIAS GIL: *Actas de los 10 Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Santander, Universidad de Cantabria, pp. 181-201.
- SARLO, Beatriz (2003): *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SILVESTRI, Graciela y Fernando ALIATA (2001): *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SOCCO, Carlo (1998): *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*. Turín, Tirrenia Stampatori.
- (2007) : "Il progetto del giardino", *Osservatorio dei parchi del Po e della collina Torinese*:
<www.paesaggiopocollina.it/paesaggio/dwd/articoli/progettogiardino.pdf> (14-1-2010)
- VENTURI FERRIOLO, Massimo (1998): *Giardino e paesaggio dei romantici*. Milán, Guerini e associati.
- VON BUTTLAR, Adrián (1983): *Jardines del Clasicismo y del Romanticismo. El jardín paisajista*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid, Editorial Nerea [originalmente *Der Landschaftsgarten. Gartenskunst des Klassizismus und der Romantik*. Colonia: Du Mont, 1989].