

EL OTRO LADO DE LA VENTANA: LUZ Y PAISAJE EN LAS ESCRITURAS DE VIRGINIA WOOLF Y JOSÉ DONOSO¹

THE OTHER SIDE OF THE WINDOW: LIGHT AND LANDSCAPE IN
THE WRITINGS OF VIRGINIA WOOLF AND JOSÉ DONOSO

Cristofer Cepeda García

Universidad de Playa Ancha, Chile

cristofer.cepeda.garcia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0759-7455>

RESUMEN: El presente artículo se propone realizar una lectura comparada de las novelas *Al faro* (1927) de Virginia Woolf y *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso en torno al problema de la luz y el paisaje. Para ello, se propone considerar al paisaje tanto como una experiencia que viven los sujetos a través del fenómeno de la cultura, como un dispositivo propio de la modernidad occidental que, a contar de un cierto régimen de visualidad y de luz, produce ciertas formas de subjetividad. En consecuencia, las escrituras de ambos autores desplegarían diversas tácticas escriturales que, valiéndose de la luz y la oscuridad desestabilizarían dicho régimen produciendo diversas formas de paisaje.

¹ La escritura de artículo contó con financiamiento durante el año 2023 de la beca de ayudantía de investigación de postgrado de la Universidad de Playa Ancha. El texto forma parte, además, de la tesis de investigación doctoral "Poéticas de la luz y el paisaje en las escrituras de Virginia Woolf, José Donoso y Diamela Eltit", que contó con financiamiento durante el 2023 del proyecto ANID/FONDECYT N.º 1210533, "Diálogos paisajistas entre las escrituras de Nathaniel Hawthorne, Virginia Woolf y José Donoso", cuyo investigador responsable es el Dr. Andrés Ferrada Aguilar, y que cuenta con financiamiento durante el 2024 de la beca ANID modalidad Doctorado Nacional.

PALABRAS CLAVE: Luz, paisaje, dispositivo, modernidad, literatura comparada.

ABSTRACT: This article proposes a comparative reading of the novels *To the Lighthouse* (1927) by Virginia Woolf and *El obsceno pájaro de la noche* (1970) by José Donoso around the problem of light and landscape. To carry it out, it is proposed to consider both the landscape as an experience that subjects live through the phenomenon of culture; as a device typical of Western modernity that, based on a certain regime of visibility and light, produces certain forms of subjectivity. Consequently, the writings of both authors would deploy various scriptural tactics that, using light and darkness, would destabilize said regime, producing various forms of landscape.

KEYWORDS: Light, landscape, device, modernity, comparative literature.

Recibido: 24 de noviembre de 2023

Aceptado: 26 de septiembre de 2024

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene por objeto desarrollar una lectura comparada entre las escrituras de Virginia Woolf y José Donoso por intermedio de las novelas *Al faro* (1927) y *El obsceno pájaro de la noche* (1970). La tesis que vertebra el desarrollo de esta lectura sostiene que las escrituras de ambos autores, puestas en relación, desarrollan un tratamiento antagónico de la luz cuyas implicancias se manifiestan en formas diferenciadas y opuestas de abordar el problema del paisaje. Para llevar a cabo esta lectura primero argumentaré sobre la necesidad de aportar nuevos enfoques que problematicen el vínculo literario existente entre las figuras de Virginia Woolf y José Donoso; luego desarrollaré un planteamiento metodológico vinculado al ejercicio

contrastivo, y otro teórico acerca del problema del paisaje y la luz; para finalmente llevar a cabo el desarrollo del análisis comparativo sobre ambas novelas.

1. VIRGINIA WOOLF, JOSÉ DONOSO Y EL PROBLEMA DEL SUJETO

Virginia Woolf (1882-1941) fue una escritora británica cuya obra tuvo un importante impacto en la historia de la literatura. Su escritura no solo es conocida por su carácter transgresor al disputar el imaginario cultural de la época acerca del papel de la novela y los patrones de verosimilitud con que ésta debía construir cierta forma de realidad; sino por su posición feminista y su perspectiva de género que la llevaron, además de polemizar públicamente sobre el rol de la mujer en el campo cultural, a imprimir un sello en sus novelas donde dichas cuestiones aportaban un matiz sustancial al momento de construir la subjetividad de sus personajes. Estos y otros elementos no pasaron inadvertidos para José Donoso (1924-1996). Según lo expuesto por Pilar Donoso (2019) en *Correr el tupido velo*, a través de una cita extraída de los cuadernos de su padre, durante su estancia en The Grange School el autor de *El obsceno pájaro de la noche* habría leído ensimismado en la Biblioteca Nacional a un sinnúmero de autores ingleses, entre ellos Virginia Woolf. El impacto fue tal que un tiempo después imaginó el destino de su profesora de inglés, Miss Blake, unido al grupo de Bloomsbury, como si ella fuera una más dentro de ese grupo de extraños librepensadores:

En la época de la que ahora estoy hablando, ya había leído a Virginia Woolf, y a Leytton Strachey, y algún ensayo de Keynes. Mi fascinación con Virginia Woolf, de entrada, fue completa. Comprendí que nadie escribía como ella, apelando a la sensibilidad más que a la razón, pese a su poderosa inteligencia. Había leído sobre ella cuando me escapaba del colegio y hacía la cimarra en la Biblioteca Nacional. Leí también mucho material sobre el grupo de Bloomsbury imaginándome perteneciendo a él y a miss Blake como una de las tantas mujeres de la comparsa. (p 228)

José Donoso fue reconocido entre sus pares por ser un ávido lector de literatura inglesa. Autores como Jane Austen, Henry James o Nathaniel Hawthorne son solo algunos de los nombres que marcaron algún influjo en la obra del autor. Sobre esto ya han dado cuenta algunos investigadores como Sebastián Schoennenbeck (2015) y Andrés Ferrada (2023a, 2023b), quienes por separado y en perspectiva comparada, han publicado diversos libros o artículos que vinculan la obra de Donoso con su mapa de lecturas anglófilo.

De igual manera, en el año 2021 la Universidad de Talca, organizadora del premio Iberoamericano José Donoso, dio a conocer al público lector el título *Jane Austen y la elegancia de la mente* (2021b), libro que rescata de manera íntegra la tesis desarrollada por Donoso sobre la construcción de los personajes femeninos en la obra de Austen durante su primera estadía en Princeton. La anécdota dice que el tema original de su investigación iba a ser la obra de Virginia Woolf, tema que fue rechazado por el comité universitario por considerar que aún existía poco material bibliográfico que le permitiera desarrollar una investigación de esa envergadura. Así, al revisar la escritura referencial del autor, el nombre de Virginia Woolf emerge como motivo insistente. En *Historia personal del Boom* (2021a), por ejemplo, cuando Donoso argumenta su posición con respecto al conservador campo literario chileno, relata cómo fue rechazada su solicitud a Zigzag de publicar la novela *Las Olas* (1931), texto cuya editorial tenía los derechos, y que no se atrevía a editar bajo el argumento de que no existía un público lector que fuera capaz de leerlo por su carácter experimental y difícil.

Sin embargo, más allá del anecdotario, interesa sostener un punto. La escritura de José Donoso se vincula a la de Virginia Woolf por cuestiones de fundamento, en concreto, el modo en que ambos piensan al sujeto, su subjetividad, y el vínculo que éste establece con la realidad. Dos ensayos que permiten pesquisar este hecho son “La narrativa moderna” (1919) de Woolf e *Historia personal del boom* (2021a) de Donoso. En el primero, la autora establece diferencias entre aquellos novelistas que consideraba “materialistas” y aquellos que consideraba “espiritualistas”. Los primeros, según explica, construyen la realidad novelesca a partir de parámetros decimonónicos de verosimilitud. Los segundos, en cambio, abordan la realidad y la subjetividad de los personajes como

un problema que requiere que la escritura hunda sus raíces en “las oscuras regiones de la psicología” (Woolf, 2012, p. 127). La posición que toma la autora con respecto a la literatura de su tiempo no solo allana el camino para la emergencia de una estética modernista, sino que hace trastabillar las certezas decimonónicas del sujeto moderno, a saber: la pretensión de saber universal de la ilustración, la pretensión de saber positivo con respecto al objeto, y la certeza de unidad con respecto a sí mismo. Si bien la escritura de la autora no se desembaraza del todo de dichas certezas, sí reformula el modo en que el sujeto se vincula al objeto, instalando en su lugar el lenguaje de las impresiones. De este modo, la narrativa de Virginia Woolf, polifónica y perspectivista, hace emerger el objeto literario a razón de un corolario de impresiones diversas.

Historia personal del boom también desarrolla una polémica en la que el autor difiere de la literatura de su tiempo, como es el caso del criollismo, para proponer un modo distinto de abordar el problema del sujeto y su vínculo con la realidad. Según acusa Donoso, el criollismo instaló tipos humanos como si estuvieran fijados en la trama de un lienzo para construir así, se agrega aquí, un sentido de unidad nacional. Este hecho empobreció no solo el sentido de la realidad novelesca, sino los parámetros con los que se leían y juzgaban las novelas al buscar siempre su símil en el supuesto referente extraliterario del cual debían dar cuenta. En lugar de ese tipo de literatura, Donoso propone otra que eche por tierra toda certeza de identidad fija. Para ello se valió de una estética de corte barroca, e hizo de su novelística un dispositivo desestabilizador. Para Leónidas Morales (2009) este rasgo de la literatura donosiana es expresión de un punto en el devenir de las distintas modulaciones que ha adquirido el sujeto a lo largo de la historia de la literatura chilena. Teniendo eso en consideración, el sujeto donosiano marca un antes y un después en la historia de la literatura, de modo tal que “en vez de prolongar la imaginación del horizonte utópico abierto por las vanguardias [...] vuelve la mirada hacia atrás, hacia las condiciones que presiden la producción misma del sujeto social” (Morales, 2009, p. 20); condiciones que, a fin de cuentas, guardarían relación con el problema del poder y la subalternidad. En consecuencia, la literatura donosiana introduce para Morales “un estado de sujeto inédito en la literatura chilena [...] de una

verdad [...] que, por entre los desgarros, despojos o alucinaciones del personaje, destella con su poder de iluminación” (p. 20). De allí la propuesta del autor de pensar la modulación donosiana del sujeto como “en estado de deconstrucción ininterrumpida de sí mismo” (p. 21), hecho que permite pensar su propio estatuto a partir de la imagen de la máscara que el propio Donoso propone, es decir, como una desencialización radical de la identidad que hace de toda subjetividad una emergencia y un artificio.

Si cotejamos los textos citados, “La narrativa moderna” e *Historia personal del boom*, podemos notar que existe un hilo conductor en torno al problema del sujeto. En ambos casos, el estatuto que este adquiere dice relación con un modo en particular de entender su vínculo con el objeto. La forma en que ambos autores entienden dicho vínculo constituye a su vez un fundamento reflexivo que articula sus respectivas poéticas escriturales, poéticas que a través de sus novelas despliegan una serie de procedimientos de desestabilización del sujeto decimonónico que la modernidad occidental ha construido durante los últimos siglos. La importancia de caracterizar el estatuto del sujeto que ambas escrituras proponen radica en que permite pensar el modo en que este se vincula con el espacio, y, por ende, inferir el tipo de experiencia paisajística que emerge de dicha relación.

La cuestión del paisaje ha sido un problema escritural relevante para ambos autores. En el marco de sus escritos referenciales, *Londres* (2013) de Virginia Woolf y varias de las crónicas de José Donoso publicadas en *Artículos de incierta necesidad* (1998) son buena muestra de ello. En particular, las llamadas “crónicas del retorno” que dan cuenta del regreso del escritor chileno a Santiago a principios de los años ochenta dialogan, en una perspectiva comparada, con el texto citado de Woolf. En ambos casos los autores dan cuenta de una trama paisajística urbana oculta o invisible, presentes en la ciudad de Londres y Santiago respectivamente. Para ello los narradores se internan en la ciudad pesquisando elementos subrepticios como los desechos de las mercancías traídas por los barcos que recalán en el puerto, o los cambios operados en las hablas de sus habitantes, elementos que les permitan dar cuenta de configuraciones paisajísticas que problematizan las imágenes de ciudad que las propias capitales a través de sus respectivas instituciones divulgan de sí.

Del mismo modo, en los diarios y ensayos de ambos autores hay importantes referencias a la cuestión del espacio, y a cómo éste determina los modos de habitar. Sin ir más lejos, *Un cuarto propio* de Virginia Woolf no solo plantea un alegato sobre la importancia de la tenencia de un cuarto propio para el trabajo intelectual de la mujer, sino que pone de manifiesto las diferencias de género con respecto a los modos de habitar tanto en los espacios domésticos como públicos. De igual modo, en *Correr el tupido velo*, Donoso (2019) declara con respecto al carácter cultural, político y existencial del habitar:

He sido un hombre condenado a las ciudades y amante de las ciudades. Y dentro de las ciudades, de las casas, y dentro de las casas, de las habitaciones y familias. Tengo que contar las riquezas de esas habitaciones. He derivado: una sensibilidad para captar las estructuras humanas que produjeron esas habitaciones. No puedo permanecer ciego a cómo se inscribe en una habitación toda una historia, toda la antropología de un grupo humano. O de la persona que produjo ese ambiente físico. Cómo están presentes en él su cultura, su clase social, sus pretensiones y fracasos, todo visible en la disposición de sillas y mesas y cuadros, en la selección de colores y texturas. Allí está inscrito lo que la gente es, o quiso ser, o intentó ser, o se sacrificó por ser. Estas habitaciones tienen una voz, y hablan, y uno puede reconstruir a los habitantes a partir de astillas y trapos. (pp. 320-321)

Hecho este recuento, pareciera hasta cierto punto claro que en la escritura de ambos autores existe una preocupación por deslindar el modo en particular en que cada sujeto se vincula al espacio, o cómo el espacio afecta de una manera igual de particular a un determinado sujeto. Si cotejamos dicha afirmación con ambas producciones narrativas, surge entonces un ámbito de lectura donde casas, habitaciones, calles y plazas convergen para articular constelaciones a partir de las cuales es posible pensar, de manera comparada, el problema del paisaje.

2. ESTADO DEL ARTE

Sobre las novelas *Al faro* y *El obscuro pájaro de la noche* se han publicado diversas investigaciones que han puesto su acento en diversos aspectos. Sobre *Al faro* ciertos sectores de la crítica anglosajona, por ejemplo, han reparado en aquellos elementos que vinculan su trama con el tipo de lenguaje que ésta despliega. “Language in the Silent Space: Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*” de Elizabeth Hirt (2005), en ese sentido, analiza los límites del lenguaje que la novela problematiza y propone. Según la autora, una buena parte del objetivo de la novela consistiría en dar cuenta de la precariedad epistémica del lenguaje en el marco del desarrollo de dinámicas intersubjetivas. Este aspecto explorado por Hirt dice relación con el énfasis dado por la crítica a nivel general sobre los modos de construcción de la subjetividad tanto en la novela como en la obra de Woolf. Dentro de estos aspectos destacan, además del fluir de la consciencia, el uso del estilo indirecto libre, elemento abordado por investigadores como Eric Rundquist (2019), quien en su artículo “Estilo y consciencia en *Al faro* de Virginia Woolf” ha pesquisado, desde el ámbito de la estilística, los límites y alcances de dicha estrategia.

Destaco a su vez “El farol prismático de Virginia Woolf”, capítulo integrante del libro *La representación femenina en la obra de Virginia Woolf* de María Aparecida de Oliveira (2019), donde la autora analiza las distintas estrategias que emplea la novela para desestabilizar tanto el régimen novelesco como las disposiciones heteropatriarcales que subsumen las subjetividades feminizadas a las labores de cuidados, destacando entre ellas, la relación que establece la señora Ramsay con la dimensión simbólica de la luz y la oscuridad, recurso que permitiría fundir ambos, en tanto contrarios, en una nueva subjetividad de carácter andrógino. Asimismo, “Casas en ruinas, catástrofe de un orden social jerárquico en dos novelas de las posguerras; *Al faro* de Virginia Woolf (1927) y *Regreso a Brideshead* de Evelyn Waugh (1946)” de Cristina Featherston Haugh (2020), artículo en que la autora propone leer en la casa abandonada de los Ramsay una topología de la guerra; y “A tear formed, a tear fell: Virginia Woolf’s Elegiac Landscapes” de Marie Laniel (2018), artículo donde la autora vislumbra en esa misma casa la articulación de un paisaje elegiaco.

Sobre *El obsceno pájaro de la noche* la crítica, a su vez, ha relevado diversos aspectos sustantivos. “Poderosos y malignos: El mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*” de María Francisca Ugarte (2012), por ejemplo, analiza las distintas estrategias escriturales que dan cuenta de la disputa del poder de las clases subalternas, representada en la figura de las viejas asiladas, con respecto a sus patrones. Este enfoque es representativo de ciertas aproximaciones a la novela que ponen énfasis, a partir de una matriz foucaultiana, en las relaciones de saber-poder que les permitirían a las viejas ejercer poder sobre sus patrones, hecho que tiene como resultado el desdibujamiento del antiguo orden señorial del que habrían dado cuenta las novelas realistas promotoras de una visión monolítica de la realidad social.

Un texto que insiste en esta línea es “*El obsceno pájaro de la noche*, la novela de José Donoso cumplió medio siglo” de Grínor Rojo (2020), artículo que, a partir de perspectivas sociocríticas y psicoanalíticas, da cuenta de cómo el recurso de lo grotesco funcionaría como expresión de los miedos y traumas de la clase dirigente en torno a procesos sociohistóricos en curso que dicen relación con la disputa del poder por parte de las clases subalternas. Desde otra línea de análisis, “Locura, monstruosidad y escritura: Hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*” de Santiago Juan-Navarro (2016) moviliza los conceptos de locura y monstruosidad para, a partir de procedimientos de carácter genealógico también vinculados a la obra de Michel Foucault, dar cuenta de cómo la novela desbarata las certezas decimonónicas acerca de la unidad del yo cartesiano. Este artículo, a diferencia del enfoque anterior centrado en la configuración de clases y la disputa colectiva del poder, se suma a los esfuerzos desplegados por la crítica para pensar los procesos de subjetivación que la novela levanta, y que tendrían por objeto desestabilizar al sujeto de la modernidad occidental. En esa misma línea mencionamos el artículo “¿El vuelo sin órganos? El yo, lo oral y lo escrito en *El obsceno pájaro de la noche*” de José Manuel Rodríguez (2011) que, a partir de procedimientos vinculados al esquizoanálisis y la narratología, da cuenta de diversas tácticas escriturales que la novela despliega para desestabilizar las certezas decimonónicas del narrador.

Sobre investigaciones en perspectiva comparada que vinculen las escrituras de ambos autores, destaca el libro *José Donoso: entre la esfinge y la quimera* de Miguel Ángel Náter (2007), texto que vincula el trabajo de Donoso con autores como Henry James y Virginia Woolf. A ello se suman, como ya se dijo, los trabajos de Andrés Ferrada y Sebastián Schoennenbeck, sobre todo en lo que respecta, además de articulaciones de tipo contrastivas, por la movilización de conceptos vinculados al paisaje, la luz y la oscuridad. En ese orden de cosas, se rescata la importancia de los artículos “La urdimbre de paisajes claroscurios en «El Mocho» de José Donoso en diálogo con «La letra escarlata» de Nathaniel Hawthorne” (2023a), y “Regímenes visuales y derivas acústicas del paisaje: un diálogo entre Coronación de José Donoso y Al faro de Virginia Woolf” (2023b) de Ferrada. Ambos trabajos no solo constituyen una referencia para pensar el marco teórico metodológico al articular una lectura comparada entre la obra de Donoso y Woolf, sino un aporte para pensar dichas escrituras a contar del problema del paisaje, y sus derivas visuales y acústicas. Mención especial requiere el análisis de los paisajes a contar de la técnica del claroscuro en las novelas *La letra escarlata* y *El mocho*, toda vez que dicho análisis se vale de los conceptos de luz y oscuridad, señeros en el campo de los estudios literarios, y sustantivos para esta propuesta de lectura. Por último, hacemos mención del artículo “Sobre casas, ventanas y miradas: Una cita con José Donoso y Henry James” de Schoennenbeck (2010), texto que, si bien analiza el problema de la intersección de las miradas desde afuera y desde adentro del domicilio, brinda algunas pistas importantes para problematizar el concepto de ventana con relación a la luz.

Finalmente, el valor de realizar la lectura comparada que aquí se propone reside en que suma esfuerzos en pensar no sólo el vínculo que sostiene la escritura de José Donoso con su mapa anglófilo, tal y como lo han hecho Ferrada y Schoennenbeck durante los últimos años, sino en que moviliza la categoría de paisaje con relación a la luz para pensar de manera contrastiva las escrituras de Virginia Woolf y José Donoso a partir de coordenadas de lectura que aún están en desarrollo.

3. VIRGINIA WOOLF, JOSÉ DONOSO Y EL PROBLEMA DEL EJERCICIO CONTRASTIVO

Poner en relación las escrituras de dos autores es un ejercicio del que se ha hecho parte el comparatismo. Sin embargo, los modos en que se realiza dicha comparación no solo se desprenden de un tipo particular de metodología, sino de una forma de entender el ejercicio contrastivo que tiene serias implicancias en cómo se lee y analiza el corpus de estudio. La génesis del comparatismo en el siglo XIX estuvo ligada, por ejemplo, al problema de la configuración, comprensión y demarcación de las literaturas nacionales. Dicho ejercicio permitió que en Europa se pensase la literatura a partir de préstamos e influencias de un autor a otro, o de una nación a otra.

Para el caso de la literatura latinoamericana, este fenómeno implicó vincular las escrituras locales a una suerte de modelo europeo de la cual estas eran deudoras. Ese tipo de comparatismo, de corte eurocéntrico y colonial, que “ha actuado, desde sus primeras manifestaciones sobre la literatura del continente como un elemento ratificador del discurso de la dependencia cultural” (Coutinho, 2004, p. 237) es el mínimo del cual hay que tomar resguardos a la hora de pensar el vínculo entre la literatura de Woolf y Donoso. La historia de la literatura según Harold Bloom (2011) se construye a partir de la lectura que escritores realizan de otros escritores, lectura que se manifiesta como influjo de un cierto canon y modelo.

Sin embargo, esa es solo una parte del fenómeno. Otra dice relación sobre cómo los escritores son conminados a tomar ciertas posiciones con respecto a sus contextos. En ese sentido, la historia de la literatura no es un fenómeno autárquico, es decir, que no solo trata sobre cómo los escritores se desembarazan del problema de las influencias para diferenciarse e intentar instalarse con nombre propio en una suerte de canon que, en su despliegue, construye la propia historicidad literaria; sino que se constituye a partir de cómo dichos autores toman prestadas estrategias de tal y cual autor para transformarlas en herramientas que permitan hacer frente a problemas contextuales e históricos vinculados al fenómeno de la cultura. Esta forma de entender el fenómeno literario está

tanto más cerca del problema de los estudios culturales, como del concepto de “máquina de guerra” que utiliza Gilles Deleuze para leer la literatura.

Dicho lo anterior, el tipo de comparatismo a desarrollar en el marco de este análisis asume a Latinoamérica como lugar de enunciación. Esto no quiere decir, siguiendo a ciertos investigadores en el área de los estudios de Literatura Comparada, como Marcela Croce, Eduardo Coutinho, Ramiro Esteban Zó, y Genera Pulido, que se asuma una postura esencialista cuyo ánimo esté en la exaltación de lo propio; al contrario, lo que interesa es, siempre desde un ánimo decolonial, todo lo problemático y conflictivo que pudiera existir en el vínculo entre un autor y otro. En el caso de la obra de Virginia Woolf y José Donoso, no interesan tanto los préstamos y las influencias que pudiera llegar a vincular a ambos, que de hecho existen, sino ciertas posiciones que pudiera llegar a modular la obra de Donoso con respecto a su par europea para hacer frente a un problema común como lo es el paisaje.

La metodología aquí propuesta, además, no persigue establecer comparaciones que abarquen a cabalidad las novelas del corpus. En lugar de eso toma prestado el concepto de constelación que Walter Benjamin llegara a utilizar en el ámbito del análisis histórico al momento de establecer comparaciones entre hechos pasados y presentes no subordinadas, sino volcadas a crear imágenes cuyos relámpagos asalten un problema dado (Acosta, 2015). De este modo, tal y como se verá durante el desarrollo de este artículo, partiremos nuestro análisis construyendo una constelación que pliegue de manera particular dos escenas presentes en las novelas del corpus, constelación que permitirá pensar la cuestión paisajística en el marco de dicha comparación.

4. MARCO TEÓRICO: EL PROBLEMA DEL PAISAJE Y LA LUZ

El paisaje, lejos de ser una realidad exógena a la cultura, es producto de esta. Sobre este asunto han coincidido un sinnúmero de investigadores contemporáneos del paisaje, entre ellos Javier Maderuelo, Joán Nogué, Agustín Berque, Alain Roger, y William John Thomas Mitchell. Según estos autores, “el paisaje puede interpretarse

como un producto social” (Nogué, 2007, p. 11), es decir, “como un constructo, una elaboración mental que las personas realizamos a través de los fenómenos de la cultura” (Maderuelo, 2007, p. 17). En tanto producto social elaborado a partir de pautas culturales, el paisaje conlleva una historicidad. Sin ir más lejos, el concepto paisaje no ha acompañado siempre a la humanidad. Siguiendo a Maderuelo, “el término paisaje es más bien una palabra moderna” (p. 16), concepto “que ha surgido en el ámbito de una actividad concreta; el arte, utilizándose para designar un género de pintura” (p. 11). Su genealogía, según Maderuelo, sería producto de una larga marcha histórica que va desde fines de la Edad Media hasta el siglo XVII, donde el concepto cobra plena vigencia. Dentro de dicho umbral, y a través de numerosos discursos, prácticas e instituciones, es posible rastrear una serie de reconfiguraciones pictórico-discursivas que hicieron que el espacio, a razón de un uso desacralizado de la luz, se hiciera legible progresivamente en el marco del lienzo. Dicho espacio, constitutivo del contexto donde eran retratadas varias de las escenas bíblicas de la época, fue reconocido de forma prematura con el nombre de “fondos” y “lejos”. Será recién cuando dicho espacio logre independizarse de su carácter auxiliar y narrativo, constituyendo el objeto mismo del trabajo pictórico, que llegará a llamarse pintura de “países” y más tarde pintura de “paisajes”.

Si bien no vamos a extendernos sobre este punto, interesa recalcar que la genealogía de la palabra paisaje está estrechamente imbricada en la propia genealogía de los países. Así lo refiere al menos desde un punto de vista fenoménico Alain Roger (2014), autor que liga la palabra paisaje a la palabra país, siendo el país el territorio y el paisaje su “artealización” (p. 22), relación que lo lleva a sostener que “el país es, en cierto grado, el grado cero del paisaje” (p. 23). El nacimiento de la palabra paisaje, de este modo, respondería a una urgencia histórica y contingente: producir una forma de entender, representar, experimentar y apropiarse del espacio, sedimentada en la imaginaria idea de frontera propia del Estado-nación. Si aceptamos esta premisa, los paisajes son entonces, en la terminología de Michel Foucault (2011), dispositivos, es decir, un conjunto de discursos, prácticas e instituciones cuya “función mayoritaria es responder a una urgencia” (p. 229). De ese carácter contingente del dispositivo, se desprende que éste

“tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de las relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas” (p. 229).

En el caso particular del dispositivo paisaje, éste haría de la visión su espesor de posibilidad, rasgo que se articula con el naciente régimen escópico de la modernidad. De este modo, los paisajes, en tanto “dispositivos ópticos” (Crary, 2008, p. 24) no solo producen formas de entender o representar el espacio, sino determinadas formas de subjetividad caracterizadas por la hegemonía de la visión, siendo esta y sus efectos “inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación” (Crary, 2008, p. 21). Así, el paisaje, siguiendo a Claudia Minca (2008), produce un determinado tipo de sujeto que, “aprendiendo a posicionarse de manera estratégica y en perspectiva, lee el territorio, el espacio que tiene delante, asignando la primacía absoluta a la visualización y a la verdad de sus revelaciones” (p. 213).

La luz, por otra parte, constituye una dimensión de la realidad que ha sido abordada por diversas disciplinas, entre ellas la filosofía. Existen diversos antecedentes que permiten pensar cómo ha sido abordada la luz a lo largo de la historia de las ideas, entre ellos las reflexiones de Platón y Aristóteles, o algunos filósofos escolásticos referidos, entre otros textos, en *Roberto Grosseteste: Acerca de la luz o el comienzo de las formas* de María Isabel Flisfisch y Humberto Giannini (2017). Sin embargo, para efectos de este trabajo, interesa cómo Gilles Deleuze piensa el problema de la luz a partir de la lectura que éste realiza sobre la obra de Michel Foucault, sobre todo en lo que respecta al problema de los dispositivos. Para autores como Deleuze, Giorgio Agamben, Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow y Sandro Chignola, el dispositivo es un concepto distintivo de la segunda parte de la obra de Foucault que le permite pensar el rol productivo y contingente de determinados discursos, prácticas e instituciones históricamente constituidos en el marco de relaciones de saber-poder. Dicho concepto le habría permitido transitar desde un modelo de análisis arqueológico diseñado para el análisis y la descripción de marcos epistemológicos a uno genealógico, para el análisis y la descripción de prácticas

productivas. Lo que destaca de la aproximación que Deleuze realiza al concepto de dispositivo por sobre otros comentaristas de la obra de Foucault, es que este repara en el conjunto de imágenes, metáforas visuales y écfrasis que sus textos despliegan vinculando la producción de discursos, prácticas y sujetos a la presencia de un cierto régimen de luz: “Cada dispositivo tiene un régimen de luz, la manera en que ésta cae se esfuma, se difunde al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella” (Deleuze, 1995, p. 155). Si tomamos como ejemplo el funcionamiento del dispositivo carcelario que Foucault desarrolla a través de la imagen del panóptico, podemos concluir que es solo a razón de una forma particular de circulación de la luz de carácter escenográfico que el sujeto de la vigilancia es producido al tiempo que internaliza por medio de la torre la amenaza siempre latente de la propia vigilancia.

Solo para ilustrar el punto: cuando en la pintura de la Edad Media comienza a hacerse inteligible el espacio bajo el nombre de “fondos” y “lejos”, esta operación es el resultado de un cambio en el régimen de luz al interior del dispositivo “pintura” que permite la emergencia de la sombra, el volumen y la perspectiva. La historia del tratamiento pictórico de la luz bien puede ser un correlato de toda la historia del arte de los últimos siglos. Y así como la luz en su minuto produjo una determinada forma de visibilidad que derivó más tarde en la emergencia del paisaje, la luz en los albores del arte moderno sufrió un cambio de régimen que bien puede ser rastreado en los trabajos de diversos artistas, entre ellos *La pintura de Manet* (2015), de quien Foucault se ocupa de desarrollar un análisis pormenorizado acerca del tratamiento de la luz con relación a dicha operación productiva, reorganizativa y epistémica.

5. DESARROLLO

Para iniciar el análisis comparado de ambas escrituras cotejaremos dos escenas. La primera corresponde a la novela *Al faro* y la segunda a *El obscuro pájaro de la noche*. Esta comparación constituirá el corazón de esta lectura y servirá como bisagra para integrar ciertos comentarios sobre otras citas de ambas novelas al análisis.

La primera escena se ubica hacia el final de la primera parte de la novela, justo antes de la cena que se celebrará en la casa de veraneo de los Ramsay. En ella leemos a la señora Ramsay sentada de noche en una habitación de la casa después de un largo día de trabajo doméstico. Sus hijos pequeños al fin duermen. Nadie la observa. Sólo está ella y sus pensamientos y la ventana a través de la cuál la luz del faro se cuele al interior de la habitación rasgando la oscuridad para impactar en el suelo junto a sus pies. La segunda escena, por otra parte, se ubica hacia el final del segundo acto de la novela, justo después de que Humberto Peñaloza cayera fulminado en su oficina de la casa de monstruos La Rinconada donde tenían confinado a Boy. En dicha escena leemos a Peñaloza recluido en una habitación de hospital. Mientras observa la habitación y calibra el estado en que se encuentra, delira sobre las presuntas amenazas de Jerónimo y el doctor Azula, quienes desearían arrancarle las distintas partes de su cuerpo para hacerse con la potencia viril que otrora le arrebatara a su patrón y benefactor. Al igual que la señora Ramsay, la soledad de la habitación le permite fijar su atención en la ventana, en la luz que de ella emerge, y en el paisaje que en su interior se dibuja.

Imaginemos, como parte del ejercicio comparado, por un momento que la señora Ramsay y Humberto Peñaloza observan exactamente la misma ventana como problema literario y paisajístico. A razón de dicho ejercicio imaginativo, permitámonos disertar acerca de algunos aspectos que podrían dar forma al problema. La ventana, nombre que da título a la primera parte de la novela de Woolf, no solo permite el ingreso “de la luz filtrada, de una luz dirigida y regulada” (Schoennenbeck, 2015, p. 61) al interior de la casa, fenómeno que habilita la emergencia de un cierto reparto de las formas visibles. Permite avistar un pedazo del mundo que remite, a su vez, a un mundo más grande. Instala la posibilidad de experimentar, a partir de un cierto encuadre, una forma particular de paisaje imbricado en la propia ontología del domicilio. Ahora bien, dicho marco no solo permitiría la emergencia de una imagen, sino que sería indicativo de una forma particular de encuadre, de un régimen visual que determina el modo en que el sujeto tiene una experiencia de sí y del mundo.

La ventana a fines del medioevo y a principios del Renacimiento constituyó una metáfora importante al momento de pensar los problemas propios de la óptica, de la pintura, e incluso del saber. Dicha metáfora permitía, de manera similar a como lo hace la imagen de la cámara oscura analizada por Jonathan Crary en *Las técnicas del observador* (2008), pensar la relación entre el sujeto y el objeto por intermedio del sentido de la vista. Si el domicilio representa el lado interior del sujeto, la ventana representaría sus ojos, aquello por intermedio del cual accede al mundo. Sintomático de este imaginario de época es el tratado *De Pictura* de Leon Battista Alberti, texto que recomienda organizar y cuadricular el lienzo a partir de las dimensiones propias de la ventana, dimensiones que constituyen el punto de vista del sujeto que observa. De dicho texto se desprende que el domicilio y su respectiva ventana eran los términos en lo que se pensaba, de manera preferente, el modo en que el sujeto construía su incipiente saber acerca del mundo. Si por aquella época disciplinas como la geografía, la cartografía y la botánica daban cuenta de un creciente interés del sujeto por el espacio que le rodea, el grueso de las pinturas de esos años retrataba a dicho sujeto no en la accidentalidad del mundo, sino al interior de su habitación, trabajando con documentos iluminados por la luz de la ventana que simbolizaba la propia posibilidad del saber.

Dicho esto, pareciera existir una relación de carácter metafórico entre el dispositivo domicilio-ventana-exterior y el dispositivo sujeto-objeto que daría cuenta de una episteme históricamente constituida. Es precisamente a razón de dicho marco que la ventana cumple una función gravitante al momento de pensar el modo en que el sujeto se vincula al espacio, cuestión que atañe al problema del paisaje. Para fundamentar esta premisa basta con revisar el papel que ha desempeñado la ventana dentro de su genealogía. Para Roger (2014), por ejemplo, la ventana es un hallazgo dentro de la historia del arte implicado en “la invención del paisaje occidental” (p. 81). Según el autor, “la ventana es, efectivamente ese marco que, aislándolo, encajonándolo en el cuadro, convierte el país en paisaje” (p. 81). Si bien el tratamiento arquitectónico de la ventana remonta sus antecedentes a las construcciones romanas, interesa señalar que durante el Renacimiento esta adquirió un tratamiento pictórico inusitado, configurando espacios interiores y

exteriores a partir de un cierto reparto de luz y oscuridad. Este hecho, naturalizado luego desde el ámbito de la arquitectura a través del uso del vidrio, promovió una forma de aprehender el territorio por medio de la mirada distante que lo objetiva, deviniendo así en paisaje. Para Macarena García (2020) este hecho bien puede explicarse a través del término “proyección icónica” de Lund Acuña, el cual “expresa un engranaje, a contar del Renacimiento, entre la experiencia de la naturaleza y su aprehensión estética por parte del observador, la cual supone una separación entre el observador y lo observado que puede ser atravesada únicamente con la mirada” (p. 11). La ventana, por ende, no es inocente, sino que “figura como un umbral que mediatiza los sentidos del que mira, determinando la mirada a partir de su forma” (Schoennenbeck, 2015, p. 57). Dicha ventana constituye, en esencia, tal y como señala Schoennenbeck, un “velo” (p. 59).

El velo es una imagen que Virginia Woolf y José Donoso comparten a la hora de desarrollar una concepción cognoscitiva acerca del papel de la luz dentro de la relación entre el sujeto y el objeto. Dicha imagen tendría la función de reemplazar la pretensión de transparencia del sujeto con respecto al objeto de su saber dada por la ventana y su vidrio. Si el imaginario acerca del fenómeno de la óptica durante el Renacimiento obtiene en parte su fundamento de los presupuestos cognoscitivos desarrollados por Platón en el *Timeo* (1988), presupuestos que considerarían que la visión es el resultado de la acción de una luz interior que saldría al encuentro de la luz del mundo, tenemos que la poética cognoscitiva de ambos autores superpone en su lugar el carácter opaco que la propia subjetividad infringe a lo que conoce:

La vida no es una serie de farolas de una calesa dispuestas de modo simétrico; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el principio de nuestra consciencia hasta su final. (Woolf, 2012, pp. 124-125)

Un hombre es también sus máscaras desde las cuales es posible inferir la identidad, la unidad de un ser, y son como metáforas de ese ser, objetos traslúcidos, no transparentes, que dejan pasar la luz y entrever lo que hay

al otro lado, pero sobre todo que retienen la luz y son, en esencia, cuerpos que se interponen entre el ojo del espectador y el objeto real, que queda al otro lado. (Donoso, P., 2019, p. 319)

La importancia de cotejar ambas citas, una extraída de “La narrativa moderna”, y la otra de *Correr el tupido velo*, radica en que expresan a partir de derivas lumínicas el modo en que el sujeto modula su experiencia de sí y del mundo. En ambos casos dicha concepción no solo pone en entredicho el carácter transparente de la acción de conocer, sino que imagina la propia experiencia del mundo como un objeto en sí mismo que adopta la forma del sujeto, un objeto cuya ductilidad se representa metafóricamente por medio de un halo, de un velo, una máscara, o incluso una cortina, y que, con respecto al espacio, expresaría escrituralmente las tesituras del paisaje.

Si volvemos a nuestra imagen de *Al faro*, se afirma que la experiencia paisajística de la señora Ramsay adquiere su forma a partir de un litigio establecido con una escena relatada en las primeras páginas de la novela. En ella la señora Ramsay prueba en su hijo James unos calcetines que está tejiendo para el hijo del guardia, mientras le promete que visitarán el faro al día siguiente. El carácter litigioso de la escena ocurre cuando el señor Ramsay irrumpe en la habitación para afirmar de manera abrupta y tajante, mientras mira el paisaje por la ventana, que aquello no ocurrirá porque al día siguiente no habrá buen tiempo: “-Pero- dijo su padre, deteniéndose ante la ventana de la salita de estar-, no habrá bueno” (Woolf, 2000, p. 33). Dicho conflicto que pone de un lado al señor Ramsay y a Charles Tansley, invitado de la familia que secunda su opinión, y del otro a la señora Ramsay y al pequeño James, articula una tensión donde el discurso de los hombres se sobrepone al discurso de las mujeres y las niñeces por cuanto a ellos estaría reservado el conocimiento racional del espacio exterior al domicilio.

Será a razón de este litigio con respecto al paisaje que subsume la experiencia paisajística de los sujetos feminizados a la de los sujetos masculinizados, litigio que, dicho sea de paso, es abordado bajo diversas formas a lo largo de la novela, que la escena citada

de la señora Ramsay al interior de la habitación, integrante de nuestra constelación, cobra pleno sentido. Revisemos la cita:

Dejó de tejer; mantuvo la larga media color teja colgando en las manos durante un momento. Vio de nuevo la luz [...] la luz estable, implacable, despiadada, que se parecía tanto a ella y a la vez tan poco, de la que siempre estaba a disposición (se despertaba por la noche y la veía doblarse cruzando la cama, acariciando el suelo), a pesar de todo, pensó observándola fascinada, hipnotizada, como si estuviese acariciando con sus dedos plateados algún recipiente sellado en su cerebro que al derramarse la inundaría de placer, ella había conocido la felicidad, la felicidad exquisita, la felicidad intensa, y esta plateaba las encrespadas olas con un poco más de brillo, a medida que se apagaba la luz del día y el azul se iba del mar y este rodaba en olas de puro limón que se curvaban y henchían y rompían en la playa, y el éxtasis estalló en sus ojos y olas de puro gozo se desparramaron por el suelo de su mente y sintió: ¡Es suficiente! ¡Es suficiente! (Woolf, 2000, p. 105)

El procedimiento que desarrolla la autora en la escena es más o menos éste: el influjo que la luz ejerce sobre la señora Ramsay, tal y como puede leerse, es descrito a través de una estrategia textual metonímica. La narración establece un punto de comparación entre la luz y ella a través de adjetivos como “estable, implacable, despiadada”, que remiten a un cierto ejercicio del saber que organiza el reparto de las formas al interior de la casa. La metonimia, en ese sentido, si bien no se completa, se expresa bajo la forma de un doble anhelo: sobrevenir fuera de sí siguiendo el curso de la luz hacia el exterior y experimentar una experiencia de sí personal y secreta vinculada a esa luz. El símil entre la luz y la subjetividad de la señora Ramsay puede explicarse a partir de la teoría óptico/epistemológica de Platón citada previamente. Tal y como se señaló, para Platón en el *Timeo* (1988) la luz del mundo es percibida por el ojo humano porque dicho ojo es para

la luz. Este fenómeno es posible porque el ser humano posee a su vez una luz interior cuya voluntad emerge a través de los ojos para entrar en contacto con esa otra luz hermana que alumbró al mundo articulando un continuo entre ambas.

Para reforzar el carácter lumínico de la subjetividad de la señora Ramsay con relación a la luz de la ventana es necesario considerar algunas cuestiones sobre el domicilio. El domicilio es, desde una perspectiva de género, un dispositivo de producción de subjetividades, afectos, y modos de relación vinculados a la división social y sexual del trabajo. Así lo han establecido un sinnúmero de autoras, entre ellas Lucía Guerra (2014), para quien, “la casa resulta ser el cerco territorializador impuesto a la mujer en su posición subalterna” (p. 167). Dicha posición involucraría, desde una matriz patriarcal, un rol protector, de trabajo doméstico y de cuidados con relación a la familia y al hombre. La representación máxima de ese ideal androcéntrico sería el “Ángel del hogar”, figura que, según Guerra, “complementaba a la Virgen María como modelo prescriptivo de las virtudes y deberes de la mujer” (p. 173). El retrato que Virginia Woolf realiza de la señora Ramsay encarna este problema arquetípico: la luz ingresando por la ventana, la habitación a oscuras como una celda de convento, el breve y fugaz paréntesis dentro de una vida colmada de una infinidad de labores. Sobre este asunto, cabe preguntarse, siguiendo a Guerra, “hasta qué punto ella tiene una experiencia de ser para sí misma en una casa llena de quehaceres que satisfacen las necesidades del resto de la familia” (p. 171). El puntal que Woolf utiliza para desestabilizar dicho dispositivo domiciliario se cifra en la ventana y en la luz.

La ventana presente en la escena descrita por la autora si bien adscribe la escena a una imagen arquetípica de la mujer representada pictóricamente en numerosas veces al interior del domicilio, al mismo tiempo establece un punto de fuga para la subjetividad con respecto a la división sexual del trabajo que posibilita una experiencia de sí modulada en términos paisajísticos y eróticos. La imagen de la rompiente en la playa y el recipiente, en ese sentido, sirven como metáforas que dan cuenta del rompimiento de la bóveda en que el sujeto se encuentra enclaustrado. El carácter fluvial de dicho desborde equiparable

a una copa que se derrama adquiriría, de este modo, su clímax en movimientos eléctricos que tensionan y arquean la propia superficie del paisaje hasta alcanzar el máximo placer.

Lo interesante de dicha experiencia está, además del carácter propiamente erótico del paisaje, en que, en lugar de fijar la señora Ramsay su vista en el exterior del domicilio, la fija en el interior de su imaginación. Tal diferencia constituye un giro con respecto al modo en que era representada pictóricamente la vista de la mujer con relación a la ventana y al domicilio. Como resultado, el paisaje en lugar de emerger como un elemento exterior y transparente al que la ventana refiere, emerge en la oscuridad de la habitación y en la oscuridad de la mente. En otras palabras, es la propia habitación, y con ello la propia fisionomía de la subjetividad, lo que deviene en paisaje. El carácter transgresor de dicho giro brinda sentido a la segunda parte de la novela, titulada “El tiempo pasa”, momento en el que somos testigos, a partir de juegos de luces y sombras, de cómo el narrador les otorga a los espacios interiores del domicilio estatuto de paisaje, en la medida de que dichos espacios son expresión de la subjetividad de sus propios moradores. Si, siguiendo a María Ángeles Durán (2007), la monumentalidad de la experiencia estético-paisajística estuvo reservada históricamente a los sujetos masculinizados, la emergencia de dicha experiencia en el espacio de lo doméstico por parte de los sujetos feminizados constituye una transgresión.

Ahora bien, si revisamos la segunda escena propuesta, Humberto Peñaloza realiza una acción contraria y antagónica a la descrita por Woolf, con relación a la ventana y al paisaje que en ella observa. Revisemos la siguiente cita:

Ahora me doy cuenta del engaño, es la ampliación fotográfica de una ventana que han pegado en la pared de adobe para simular luz y espacios mentirosos, para que desee abrirla, tocar su vidrio que no es fresco porque no es vidrio sino papel muy delgado tendido sobre el barro, fotografía, mentira, no hay ventana, no hay puerta, no hay salida, no hay hacia dónde salir. (Donoso, 2019, p. 252)

La ventana, tal y como describe la escena, es recusada por ser un simulacro, una impresión en papel pegada a la pared. Su propia materialidad revela su carácter de signo, de estar en lugar de otra cosa, hecho subsumido al fenómeno de la cultura. Tanto por este hecho como por su función productiva, la ventana simulada y la ventana real mantienen una relación de equivalencia. Por ende, cuando Donoso recusa la ventana, lo hace en función de dos efectos: a) la producción de una forma particular de visibilidad vinculada a la idea de mimesis, y b) la producción de una cierta forma de ver y de percibir la realidad por parte del sujeto vinculada a dicho régimen visual. El trasfondo de dicha acusación tiene su explicación en la postura adoptada por el autor con respecto al criollismo en *Historia personal del boom*.

De allí que, cuando Humberto Peñaloza recusa la ventana, a través de su discurso se exprese la negativa del autor de abordar la literatura como si su función fuera hacer del texto una mimesis de la realidad. Ahora bien, el carácter mimético de la recusada ventana también remite a un contexto y un problema más amplio, del cual el criollismo se hace partícipe, a saber, el régimen de visualidad promovido históricamente por la modernidad europea y occidental a través de diversos dispositivos, entre ellos, el dispositivo paisaje. En ese orden de cosas, la ventana operaría como un dispositivo al interior del domicilio que produciría una forma particular de visibilidad, promoviendo formas particulares de relación que producen tanto a sujetos como objetos. Es este régimen de lo visible y lo decible, resultado de un cierto reparto de luz, lo que la novela recusa al acusar la ventana. Revisemos otra cita a continuación de la misma escena:

He arrancado la ventana y su luz fingida y su aire y su viento y su calle sin interés por donde podía haber huido siguiendo el camino señalado por las viejas que me llamaban, nada, tumba de primicias caducas, de tópicos desvanecidos, de discusiones zanjadas de una vez y para siempre, no es ni siquiera una habitación, es tierra, ya no hay papel, barro, piedras, un hoyo, socavón no socavado que estoy cavando en el barro reseco, mazmorra donde me encerraron en el centro de la tierra y me sellaron, no saco nada con pedir auxilio a gritos, Emperatriz, Emperatriz, sálvame, mi voz no se

oye, el doctor Azula me extirpó la garganta, no quiero hablar, no quiero gritar porque nadie me oirá, estoy solo en el centro de la tierra, rodeado de paredes ciegas en este sótano que me comprime, rocas, ladrillos, tierra, huesos... (Donoso, 2019, p. 253)

Al arrancar Humberto Peñaloza la ventana, el paisaje que esta produce se revela como un tapiz que no solo instala formas particulares de visualidad al interior del marco, sino que modifica por completo la relación del sujeto con el espacio. En consecuencia, cuando el tapiz es retirado, cae una forma de visualidad para revelarse en su lugar otra: las paredes de barro, adobe y tierra enmascaradas por las rúbricas culturales de la modernidad europea y occidental. Ahora bien, las tesituras del paisaje que emergen en lugar del tapiz guardan una particularidad de carácter lumínico. Por su baja luminancia, absorben la luz de modo tal que, por su mayor cantidad de electrones libres, esta es transformada en otras formas de energía como la electricidad y el calor. El carácter energético de la tierra sirve en consecuencia de limo, de espesor seminal donde las formas se deshacen y emergen. Este hecho coincide con algunos valores culturales asignados al negro, valores que le adjudican significados tales como “fertilidad, potencia, nutrición, lo germinal y lo maternal” (Tuan, 2015, p. 33).

Paisajes telúricos como este están presentes en varias de las novelas del autor. Títulos como *El lugar sin límites*, *Este domingo* y *El mocho* son proclives a construir imágenes de hundimientos, ya sea de casas y pueblos tragados por la tierra en medio de un diluvio, de cuerpos siendo devorados en el barro, o de mujeres que descienden por galerías que parecen gargantas o intestinos. Dicha inclinación por lo telúrico, por el tenebrismo y lo barroco dan cuenta del modo en que el autor concibe los paisajes al alero de la tensión entre el campo y la ciudad, que definiría en gran medida el conjunto de redefiniciones acaecidas en el paisaje latinoamericano y su forma. De este modo el autor en lugar de articular paisajes pintorescos alimentados de identidades fijas, modularía tramas

paisajísticas donde lo agónico y lo intersticial serían elementos más cercanos al modo en que el sujeto se vincula con el espacio.

El carácter transgresor de esta propuesta paisajística radica, además de lo descrito, en el despliegue de un alegato que, para desestabilizar ciertas pautas de realismo propias del criollismo, redefine el modo en que concebimos la relación entre el sujeto y el objeto. Si la ventana es un dispositivo que produce una separabilidad objetual a razón de una distancia entre sujeto y objeto, produciendo al mismo tiempo los propios términos de la relación, al arrancarla la novela promueve una concepción de la realidad muy distinta de la moderna. Dicha concepción bien podría ser explicada a partir de la metáfora del pliegue, que Deleuze utiliza para pensar el carácter barroco de la propuesta ontológica de Gottfried Leibniz. A partir de ella, Deleuze señala que la realidad estaría constituida de unidades discretas, las mónadas divididas en dos compartimentos: uno superior, oscuro, el del alma, y otro inferior, luminoso, el de la materia. Dichas unidades tendrían un carácter plástico y elástico tal, que permitirían un despliegue finito según su especie al mismo tiempo que un repliegue infinito. Dicho así, el desarrollo de todo lo real no iría

de lo pequeño a lo grande, por crecimiento o aumento, sino de lo general a lo espacial, por diferenciación de un campo en principio indiferenciado, bien bajo la acción del medio exterior, bien bajo la influencia de fuerzas internas que son directrices, direccionales, y no constituyentes o preformantes. (Deleuze, 1989, p. 19)

La imagen del imbunche, tópico característico de la novela y marca del autor, no solo procede clausurando o deconstruyendo al sujeto moderno, sino desarticulando una determinada concepción de la realidad cuyo signo estético-político el personaje lo identifica en el paisaje y su respectiva ventana. En consecuencia, cuando Humberto Peñaloza se descubre atrapado en la fosa, cuando se transforma en El Mudito y decide cocer cada uno de sus orificios, lo que procede es un repliegue de la propia acción de espaciamiento y diferenciación. La casa de Ejercicios Espirituales La Chimba y la cajita

musical en que el personaje quiere encerrar a Iris Mateluna constituyen metonimias, pliegues sobre pliegues que se contraen como si fueran jalados por una fuerza gravitatoria. Si el personaje de Iris Mateluna simboliza el régimen escópico de la modernidad, cuyo efecto produce que los sujetos, al igual que el personaje, anhelen salir de casa al encuentro del paisaje, la acción de encerrarla en una caja musical y de ir clausurando puertas y ventanas no solo oscurecería el paisaje, sino que lo replegaría hacia una relación indisociable entre sujetos y objetos, un solo limo germinal donde solo emergerían derivas acústicas propias del discurso narrativo.

El imbunche es el homúnculo, la pupa sin agujeros que permite la redefinición de la relación entre el sujeto y el objeto. En lugar de devenir el paisaje objetivado, es el sujeto el que deviene paisaje a través de su propio repliegue. La aniquilación del sujeto esparcido en las paredes de la casa, el desborde del jardín de zapallos como expresión del paisaje indómito, y la retirada de las viejas asiladas en las últimas micros que las llevarían a una nueva casa de retiro son la antesala, el preámbulo de la última escena: “Ya no hay nadie. He recuperado entera mi claridad. Se ordena mi pensamiento otra vez y cae hasta el fondo de mi transparencia donde su luz desentraña los últimos miedos y ambigüedades enfundadas: Soy este paquete” (Donoso, 2019, p. 452). Luego de esa afirmación, la última vieja transporta al Mudito fuera de la casa hacia la intemperie, a la sombra de un puente en la ladera de un río donde habitan unos vagabundos. Esta última imagen del sujeto se engarza con la imagen del recipiente propuesta en *Al faro* por Virginia Woolf para describir la subjetividad de la señora Ramsay al entrar en contacto con la luz. Si el recipiente que contiene a la señora Ramsay permanece sellado, el recipiente que contiene a El Mudito, por el contrario, es incinerado para alimentar el fuego que calienta un tarro negruzco. Acto seguido: “no queda nada debajo del puente. Sólo la mancha negra que el fuego dejó en las piedras y un tarro negruzco con asa de alambres. El viento lo vuelca, rueda por las piedras y cae al río” (Donoso, 2019, p. 456). Estas últimas líneas con que cierra la novela dan cuenta del último movimiento en que la subjetividad, problematizada a través de la escritura, deviene finalmente en paisaje.

CONCLUSIONES

Como conclusión, las novelas *Al faro* y *El obscuro pájaro de la noche* modulan formas de paisaje que resultan de las respectivas posturas estético-políticas que sus autores mantienen con respecto a un tipo particular de realismo construido en el marco de modernidad occidental. Las propuestas de ambos autores de construir en la literatura un nuevo tipo de realidad, desprendida de sus respectivas poéticas escriturales, los llevaron a replantearse las certezas decimonónicas del sujeto moderno vinculadas tanto al modo en que este se vincula al objeto, como a la certidumbre de su propia unicidad. Aún más, son las propias categorías de sujeto y objeto, resultado de un tipo particular de relación construida históricamente a través de diversos dispositivos, las que son cuestionadas, desestabilizadas y/o erosionadas. En el caso particular del problema del paisaje, esto entraña en ambas novelas el problema de hallar nuevas formas de dar cuenta de la experiencia estética que los sujetos tienen del espacio a la altura de la propia concepción que tienen ambos de la subjetividad.

En ese orden de cosas, si la luz y la oscuridad son los elementos con los que el dispositivo paisaje devino en cuanto tal en un determinado marco histórico produciendo determinadas formas de visibilidad, son estos mismos los materiales con los que ambos autores trabajan para desestabilizar el régimen que dichas formas de visibilidad producen y promueven. Así, tanto *Al faro* de Virginia Woolf como *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso desestabilizarían la ventana y el domicilio como dispositivos, donde se juega tanto la producción de un cierto orden de lo visible como la resistencia a dicho orden. En el caso de Woolf, la luz del faro que se proyecta por la ventana le permitiría a la señora Ramsay tener una experiencia de sí y del espacio, que haría de la habitación y de su propia subjetividad el objeto mismo de paisaje. En el caso de Donoso, la luz y la ventana serían recusadas precisamente por ser el espesor de positividad a partir del cual la modernidad construye un régimen de lo visible, de modo tal que el acto de arrancarla permitiría la emergencia de otras tesituras vinculadas a la oscuridad y a lo acústico. La diferencia radical entre ambas novelas estaría en que, mientras la señora Ramsay fisura al paisaje decimonónico, instalando un paréntesis dentro del régimen heteropatriarcal,

el personaje de Humberto Peñaloza/El Mudito lo repliega, plegando con él al propio dispositivo domiciliario.

Finalmente, cabe mencionar que a partir de la escritura de este artículo se considera como futuras perspectivas de investigación ahondar en las vinculaciones entre ambos registros narrativos con las rúbricas estéticas a las que ambos autores adscriben. En el caso de Virginia Woolf, siguiendo la tesis de Ann Banfield (2016), dichas rúbricas estarían vinculadas con el impresionismo, el modernismo, y la filosofía analítica; en el caso de José Donoso dichas rúbricas estarían vinculadas, además de sus modelos anglosajones, con el barroco latinoamericano. De ambas rúbricas podría llegar a desprenderse una manera particular y más amplia de abordar el problema del paisaje, sobre todo en lo que respecta a la configuración de espacios interiores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, Lorena. (2015). "Walter Benjamin en torno a la constelación crítica: entre el veneno materialista y el mesianismo político". *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, núm. 5, pp.15-30.
- Banfield, Ann. (2016). *La mesa fantasma. Virginia Woolf, Roger Fry, Bertrand Russell y el modernismo*. Antonio Machado Libros.
- Bloom, Harold. (2011). *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Taurus.
- Crary, Jonathan. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- Coutinho, Fernando. (2004). "La literatura comparada en América Latina: sentido y función". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, vol. 6, núm. 14, pp. 237-258.
- Deleuze, Gilles. (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Paidós.
- Deleuze, Gilles. (1995). "¿Qué es un dispositivo?". *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa, pp. 155-169.
- Donoso, José. (2019). *El obsceno pájaro de la noche*: Penguin Random House.
- Donoso, José. (2021a). *Historia personal del Boom*. Penguin Random House.

- Donoso, José. (2021b). *Jane Austen y la elegancia de la mente. Una interpretación de sus novelas a través de las actitudes de sus heroínas*. Universidad de Talca.
- Donoso, Pilar. (2019). *Correr el tupido velo*. Penguin Random House.
- Durán, María Ángeles. (2007). "Paisajes del cuerpo". *La construcción social del paisaje*, editado por Joan Nogué. Biblioteca Nueva, pp. 27-61.
- Ferrada, Andrés. (2023a). "La urdimbre de paisajes claroscuros en «El Mocho» de José Donoso en diálogo con «La letra escarlata» de Nathaniel Hawthorne". *Castilla. Estudios De Literatura*, núm. 14, pp. 225-230.
- Ferrada, Andrés. (2023b). "Regímenes visuales y derivas acústicas del paisaje: un diálogo entre *Coronación* de José Donoso y *Al faro* de Virginia Woolf". *Taller de Letras*, núm. 72, pp. 142-165.
- Featherston, Cristina. (2020). "Casas en ruinas, catástrofe de un orden social jerárquico en dos novelas de las posguerras; *Al faro* de Virginia Woolf (1927) y *Regreso a Brideshead* de Evelyn Waugh (1946)". *III Jornadas de Literatura Inglesa de la UBA*, https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/155791/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Flisfisch, María Isabel & Humberto Giannini. (2017). *Acerca de la luz o del comienzo de las formas*. Universitaria.
- Foucault, Michel. (2011). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (2015). *La pintura de Manet*. FCE.
- García, Macarena. (2020). "Breve historia de la ventana". *Revista Laboratorio*, núm. 9, pp. 1-22.
- Guerra, Lucía. (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Cuarto Propio.
- Hirt, Elizabeth. (2005). "Language in the Silent Space: Virginia Woolf's To the Lighthouse". *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, vol. 7, pp. 61-71.
- Juan-Navarro, Santiago. (2016). "Locura, monstruosidad y escritura: hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*". *Acta poética*, vol. 37, núm. 2, pp. 74-86.

- Laniel, Marie. (2018). “‘A Tear Formed, a Tear Fell’: Virginia Woolf’s Elegiac Landscapes”. *Etudes Britanniques Contemporaines: Revue de La Société d’Etudes Anglaises Contemporaines*, vol. 55, pp. 1-16.
- Maderuelo, Javier. (2007). *Paisaje y arte*. Abada.
- Minca, Claudia. (2008). “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”. *El paisaje en la cultura contemporánea*, editado por Joan Nogué. Biblioteca Nueva, pp. 209-232.
- Morales, Leonidas. (2008). *De muertos y sobrevivientes: Narración chilena moderna*. Cuarto Propio.
- Nogué, Joan. (2007). *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Oliveira, María Aparecida de. (2019). *La representación femenina en la obra de Virginia Woolf. Un diálogo entre su proyecto político y estético*. Cuarto Propio.
- Platón. (1988). *Diálogos IV*. Gredos.
- Rodríguez, José. (2011). “¿El vuelo sin órganos? El yo, lo oral y lo escrito en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Acta Literaria*, núm. 42, pp. 61-78.
- Roger, Alain. (2014). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Rojo, Grínor. (2021). “*El obsceno pájaro de la noche*, la novela de José Donoso, cumplió medio siglo”. *Anales de Literatura Chilena*, núm. 34, pp. 131-158.
- Rundquist, Eric. (2019). “Estilo y consciencia en *Al faro* de Virginia Woolf”. *English Studies in Latin America*, núm. 17, pp. 1-25.
- Schoennenbeck, Sebastián. (2015). *José Donoso, paisajes, rutas y fugas*. Orjikh Editores.
- Tuan, Yi-Fu. (2015). *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*. Biblioteca Nueva.
- Ugarte, María. (2012). “Poderosos y malignos: el mundo del servicio en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 81, pp. 145-159.
- Woolf, Virginia. (2000). *Al faro*. Akal.
- Woolf, Virginia. (2012). “La narrativa moderna”. *El lector común*. Penguin Random House.