

Regímenes visuales y derivas acústicas del paisaje: un diálogo entre *Coronación* de José Donoso y *Al faro* de Virginia Woolf¹

*

Visual Orders and Acoustic Deviations of the Landscape: A Dialogue between José Donoso's *Coronación* and Virginia Woolf's *To the Lighthouse*

Andrés Ferrada Aguilar
Universidad de Playa Ancha
Universidad de Chile
aferrada@upla.cl

Resumen

Este estudio examina tramas paisajistas y sus regímenes visuales a partir del retrato en *Al faro* (1927) de Virginia Woolf y *Coronación* (1957) de José Donoso, mediante un enfoque comparado y dialógico entre las poéticas visuales en ambas obras. Esta relación advierte inflexiones acústicas que tensionan la visualidad subyacente en las emergencias paisajistas, propiciando diseminaciones impresionistas y “verticales”, innovaciones críticas en los espacios literarios woolfiano y donosiano, respectivamente.

Palabras clave: José Donoso, Virginia Woolf, paisajes, visualidades, irrupciones acústicas.

Abstract

This study examines landscape and visual perspectives that ensue from portraits in Virginia Woolf's 1927 *To the Lighthouse* and José Donoso's 1957 *Coronación*. A comparative and dialogical approach between the visual poetics of both novels will be stressed. This relation evinces acoustic inflections that challenge underlying visualities in the emergence of landscapes. The landscapes originate impressionist and “vertical” disseminations, signs of critical innovations in Woolf's and Donoso's literary spaces.

Keywords: José Donoso, Virginia Woolf, landscapes, visualities, acoustic surges.

Recibido: 14/06/2022

Aceptado: 24/04/2023

1 Este artículo se enmarca Proyecto ANID/FONDECYT de Investigación Regular N° 1210533 “Diálogos paisajistas entre las escrituras de Nathaniel Hawthorne, Virginia Woolf y José Donoso”, del cual el autor del artículo es investigador responsable. Institución patrocinante: Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Introducción

Este trabajo explora las representaciones del paisaje en *Coronación* (1957) de José Donoso y *Al faro* (1927) de Virginia Woolf a partir del retrato. Situado en una visualidad que convoca irrupciones acústicas, el paisaje despliega tramas que remiten dispositivos y regímenes perceptuales diversos. Así, nuestro foco no es, necesariamente, el paisaje como obra finita, sino su carácter versátil asociado a dichas variaciones. Tres décadas separan una novela de otra, intervalo en el que se publican trabajos sobresalientes fruto del modernismo woolfiano y el arte moderno de la “limitación” donosiana, técnica que permite al autor seleccionar y depurar con precisión los materiales literarios pertinentes para el andamiaje narrativo. *Las olas* (1931), *Entre actos* (1941), *Veraneo y otros cuentos* (1955) y, una década después, *El lugar sin límites* (1965) y *Este domingo* (1966), se ocupan de subjetividades y paisajes capaces de alterarse mutuamente.

Hermione Lee sostiene que *Al faro* es una elegía por la pérdida de los padres y, de modo secundario, “[...] una obra sobre la estructura de clases y su escisión de la época victoriana después de la Primera Guerra Mundial” (ix).² Woolf es parte de esta “ambigüedad social”, que alienta sus “maquinarias literarias, dándole a esa fisura una validez atemporal y universal” (Donoso, *Conjeturas* 18). Ello implica un quiebre social, amén de uno artístico que allana el camino para nuevas visualidades del paisaje. Al respecto, Savina Stevanato apunta al modo en que Woolf apela al “ojo imaginativo” (86), creando nexos impresionistas que, en nuestra lectura, se complejizan con tensiones acústicas.

Asignar “geográfica y literariamente la casa en la narrativa de José Donoso”, implica “situarla en el centro del paisaje, y en [...] *Coronación*, asociada a una figura fuerte como Misiá Elisa” (127), sostiene Juan Cid. Y tanto Elisa, como la Sra. Ramsay en *Al faro*, devienen nodos de apertura y descentramiento del paisaje, estrechamente imbricado con el jardín. Sebastián Schoennenbeck destaca su importancia en *Coronación*, reflejo de un orden familiar, como así mismo el patio que, “si bien cuenta con ornamentación vegetal, figura como una versión degradada del jardín” (129). En nuestra lectura dialogante, casas, jardines, patios y habitaciones, en conjunto con enclaves urbanos y marítimos, constituyen tejidos o tramas paisajistas susceptibles de interpretación, con acento en su inepción retratística y su conmovión acústica.

2 Las traducciones de las fuentes en inglés, como de los pasajes de *To the Lighthouse*, corresponden al autor de este artículo.

Así, proponemos que en *Al faro* y *Coronación* los paisajes emergen a través de un dispositivo visual, el retrato pictórico y fotográfico. El retrato y las retratadas operan preliminarmente como soportes de un régimen visual, un perspectivismo cartesiano que condiciona la recepción del paisaje. Sin embargo, esta visualidad y sus tramas paisajistas experimentan irrupciones acústicas y estéticas asociadas al impresionismo y el modernismo narrativo, en Woolf, y a una poética “vertical” que convoca una imaginaria barroca y desbordante, en Donoso. Fruto de estas innovaciones, y de los diálogos entre las obras, apreciamos paisajes que metaforizan énfasis estéticos que abrazan no solo representaciones paisajistas, sino la modulación de espacios literarios.

El dominio ocular en Occidente ayuda a contextualizar el complejo espectro de la visualidad. Algunos autores sitúan este dominio en una modernidad escópica y eurocéntrica que, advertimos, ha sido asimilada, e igualmente resistida, en el espacio de las modernidades latinoamericanas. El régimen escópico comprende así “[...] un territorio en disputa, antes que un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales” (Jay 222). En consecuencia, el soporte visual que insta la constitución de los paisajes es fluctuante, más aún en los espacios novelescos, donde esa “[...] visualidad y espacialidad poseen carácter figurado: ni la tipografía del libro ni la presencia de imágenes gráficas son relevantes” (Stevanato 83).

Considerando la crítica de la identidad en Woolf y Donoso, importa la forma en que el cartesianismo visual convoca derivas de subversión. Para Jean-Luc Nancy la incursión acústica fundamenta una variación epistémica, una filosofía que interpela los campos visuales.³ En esa inflexión se juega el paso de las miradas sobre el sujeto y el paisaje –sometidos a una “especulación” positivista del discurso– a su subjetivación a través de la escucha de su devenir. En esta senda, el “giro acústico” no marca, creemos, una desviación hacia un espacio insólito; reposiciona, más bien, una expresión enmudecida por la modernidad, sus pedagogías y técnicas de observación (Crary). El oído retoma, por así decirlo, el registro sonoro pasmado por una fantasmagoría visual. Ahora bien, y como veremos más adelante, la subversión que el espacio literario donosiano promueve dice relación no solo con la interpelación del régimen visual, que conlleva su productiva complementación con una sensibilidad acústica, sino también, con el énfasis de una poética vertical. En efecto, esta poética narrativa surge de la crítica de Donoso al regionalismo hispanoamericano y sus proyectos omnicomprensivos, cuestionando si “[...] ¿no ha

3 Sigo las reflexiones de Nancy en *A la escucha y ¿Un sujeto?* (2007) y Adrienne Janus en “Listening: Jean-Luc Nancy and The Anti-Ocular Turn in Continental Philosophy and Critical Theory” (2011).

llegado el momento de la quietud y la pasión, de abandonar lo horizontal y vasto por lo vertical y profundo?” (*Artículos* 418).

El paisaje se entrama consigo mismo, y con otros discursos y dispositivos que tensan su ontología, como el retrato. Este puede entenderse como un “punto de partida”, debido a su “concreción y precisión”, por un lado, y a su capacidad de generar una “radiación centrífuga” (Auerbach, “Philology” 15) con otras manifestaciones estéticas, significativamente afines, como el paisaje. Bajo este signo, “[...] la ‘autonomía’ del retrato no lo sustrae de toda relación de escena o de representación” (Nancy 33). Si bien abocada a exponer al sujeto según ciertos códigos, la experiencia retratística es, por lo mismo, susceptible a permeabilizarse con otredades y entornos: “La obra es el cuadro *en tanto relación*” (34), subraya Nancy.

En estas tramas el “¿qué es?” se sustituye por un “¿cómo llega a ser?”, acentuando la provisionalidad paisajística en interfaces. En tanto constructo, o modelación interpretativa de la naturaleza, el paisaje remite múltiples configuraciones y discursos. Jens Andermann considera la actividad estética como articuladora de estos tránsitos, desde la “[...] reformulación del paisaje, como lo legaron a la modernidad estética la tradición colonial y decimonónica de imaginar el Nuevo Mundo, hacia nuevas formas de inscripción [...] en el ambiente no humano” (26-27). En este “llegar a ser”, pensar el paisaje solo como emblema del “espíritu moderno [constituye] una operación reductora, vinculada a la historia del arte, a la representación y no a la realidad” (Venturi 128-129). Ahora bien, ¿cuál sería una de sus realidades en el espacio literario que nos interesa indagar?

Donoso señala que una “[...] manzana puede ‘desmanzanizarse’ [...] en un elemento plástico, una proposición concreta y polivalente ofrecida a la vista de la imaginación” (“Abolición” 257). Esta transformación es análoga al “despaisajeamiento” en las obras de Woolf y Donoso, cuyos diseños novelescos interiorizan la visualidad y acústica de los paisajes, desafiando sus estéticas dominantes. Sobre su posición fronteriza, el “[...] rasgo del paisaje que lo determina como medio y condición de un saber experiencial es su carácter de interfaz entre lo físico y lo metafísico” (Cadús 103), donde confluyen, además, discursos referenciales y literarios; hegemonías visuales y sus derroteros de contestación. Representar el paisaje en *Coronación* y *Al faro* implica proveer las claves de su desnaturalización, tejiendo y deshaciendo simultáneamente la obra paisajística.

La aproximación comparada busca no solo afinidades. También fricciones y una relectura de las novelas a la luz de sus tramas paisajistas, visualidades y tensio-

nes acústicas.⁴ El paisaje detenta una plasticidad que lo conecta con otros idiomas, como la literatura. Dentro de este juego relacional, nos situaremos más allá “[...] del estudio de las fuentes y de la influencia” (Culler 237), para entrelazar dos voces de cuño distintivo, pero dialogantes al momento de idear nuevos espacios escriturales para el paisaje. Junto con Henry James, Woolf es la voz de habla inglesa más citada por Donoso que, sin embargo, no alcanzó a protagonizar su tesis de literatura.⁵ ¿Qué habría escrito sobre la estética visual de Woolf, o el modo que construye paisajes? Estas interrogantes se complejizan a medida que el pensamiento sobre la autora se disemina en sus diarios, ensayos y novelas. Barajando ideas para *Coronación* en 1954, planea, “[...] antes de cada parte, poner una introducción en cursiva tipo Virginia Woolf con una descripción poética-realista de la ciudad de Santiago” (*Diarios tempranos* 332). Estructuralmente, Donoso tiene en mente *Las olas*; no obstante, el diálogo crítico de su novela convoca *Al faro*, generando ostensibles discrepancias y contrasentidos. El enfoque comparado promueve así una “interfaz escritural” entre poéticas diferenciadas, pero conexas si admitimos las concomitancias del paisaje en ambas obras.

El retrato: umbral paisajista en “El regalo” y “La ventana”

Donoso señala que una de las “fugas” que realiza en *Coronación* es “[...] hacia mi medio: la gran burguesía chilena que viene cayendo, pero [de] una forma singular. Es decir, no haciendo el arquetipo del individuo” (“A José Donoso” 9). Esta particularización se efectúa, creemos, a través de la subjetivación del individuo en los paisajes. La burguesía y su contraparte interactúan en atmósferas que tributan a un paisaje urbano. *Editorial Nascimento* augura que *Coronación* “pasará a ocupar un lugar en la primera fila de nuestra novelística urbana”. El paisaje, en tanto, pasa a segundo plano, para el campo literario de la época como para Donoso.

Curioso si reconocemos su avidez por las manifestaciones artísticas.⁶ Tampoco es menor que la rúbrica visual de la novela, obra del connotado pintor chileno

4 “El carácter intertextual del sentido –el hecho de que circule en las diferencias entre un texto o discurso y otros– hace que el estudio literario sea fundamentalmente comparativo” (243), señala Jonathan Culler.

5 En 2021 la Universidad de Talca publica *Jane Austen y la elegancia de la mente*, trabajo de titulación que Donoso realiza en la Universidad de Princeton en 1951. Las autoridades no aprobaron que examinara la obra de Virginia Woolf “[...] porque, alegaron, ‘no hay suficiente material crítico y bibliográfico sobre ella’” (*Artículos* 103).

6 Mi “relación con el cine –y con otras artes visuales, como la pintura– define la esencial ‘visualidad’ de lo que escribo”. Y si “la novela es una forma de ‘conocimiento’, no es de extrañar que toda mi prosa sufra

Nemesio Antúnez (1918-1993), pueda leerse como el ingrátido fragmento de un paisaje ocre y ciudadano. Custodiada con rejas y palmeras, en la obra de Donoso la gran casa alterna con un espacio ciudadano y su reproducción pictórica y paisajística. El libro, en tanto artefacto, y la novela, en tanto discurso modernizador, movilizan una negociación donde lo residencial, lo urbano y los códigos de urbanidad interactúan a través de los paisajes.

La portada abre así derivas paisajistas ineludibles, como el jardín donde reposa Andrés Ábalos: “sombra fragante y poblada de ruidos levísimos, de vuelos de insectos [...]. Era suficiente mantener abierto apenas un resquicio de sus sentidos para inundarse entero de la complacencia brindada por la atmósfera, por la luz que al caer navegando entre las ramas encendía medallones en el brillo espléndido se sus zapatos negros” (12).

Incitando sonoridad, el seseo del aire y la respiración aletargada apelan “al ‘common reader’, como decía Virginia Woolf” (Donoso, “A José Donoso” 9), con un relato vívido que invita, también, la complacencia del lector. Este sosiego, valga destacar, no es otra cosa que el rostro dormido de la “naturaleza trágica que atraviesa al sujeto” en los jardines donosianos (Schoennenbeck 133). La atmósfera no corresponde, en sentido estricto, a un paisaje. Dicho sentido dictaría una aparición magna y panorámica, incluso abrumadora. No obstante, la escena es parte de un entramado paisajístico que se desplaza a lo largo de la narración.

Donoso afirma que “[...] toda experiencia artística es de limitación” (“A José Donoso” 8), es decir de elección y atención focales, especialmente de ambientes sociales y su ambientación. La concentración visual del paisaje nos lleva a su acepción seminal: un terreno delimitado para su labranza. El espacio novelesco es amplio y fértil. Donoso escoge un sitio particular, el jardín, un *pagus* a partir del cual germina el paisaje asociado a una oligarquía santiaguina. Este no asciende como un absoluto visual, sino que se despliega a tientas, espacial y temporalmente. La casa, el jardín y la genealogía familiar son motivos que sostienen representaciones incipientes del paisaje que se entrelazan, por afinidad o diferencia, con otros enclaves paisajistas, tanto en *Coronación* como en otros trabajos del autor.

El jardín aparece posteriormente en un *racconto* y como hito paisajista que propicia una interpretación de la visualidad desde el retrato fotográfico: “Parecía posible palpar la luz que caía sobre el césped en racimos verdes a través de los tilos y las acacias. El abuelo Ramón [...] terminaba de alistar el trípode de la máquina foto-

(¿goce?) de una fuerte nostalgia del acto de ‘ver’” (Diarios 75).

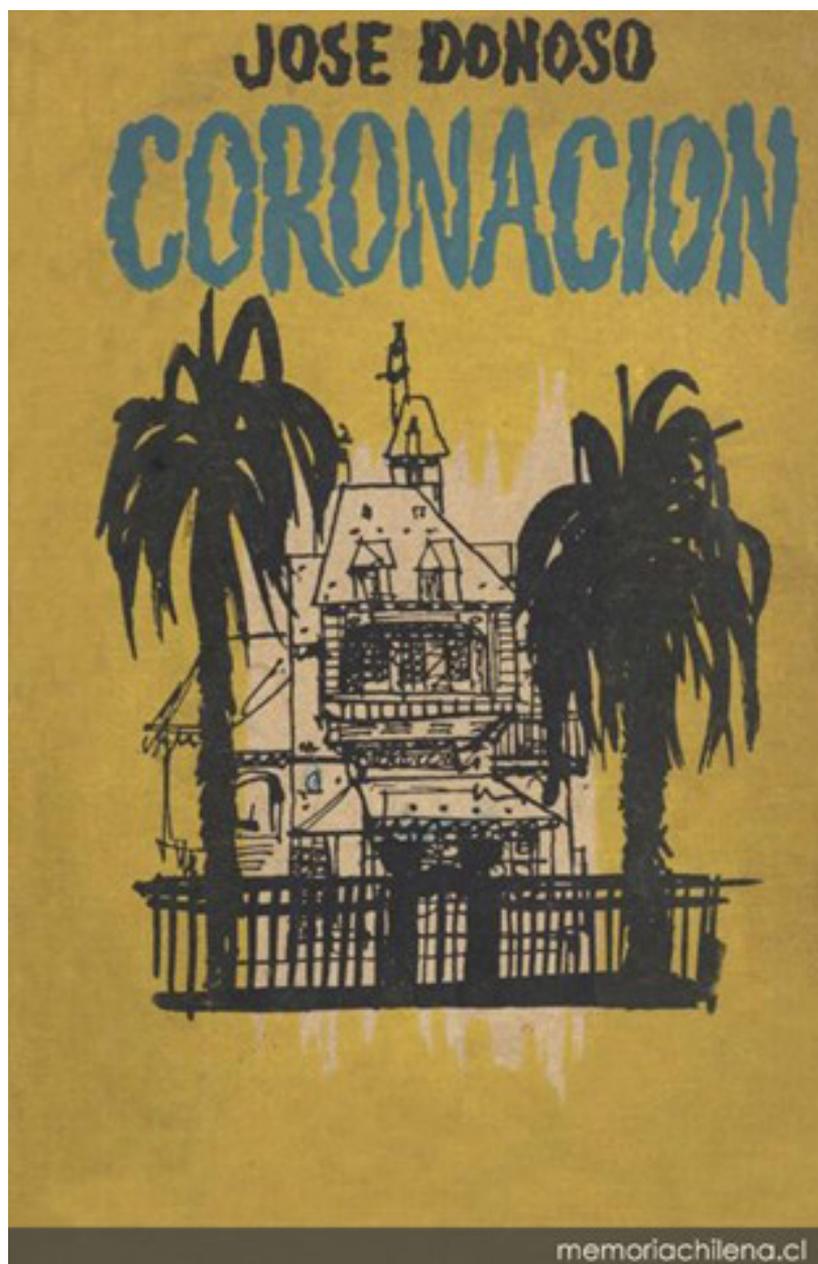


Figura 1. Nemesio Antúnez, lámina de portada. Colección Biblioteca Nacional de Chile, *Memoria Chilena*.

gráfica cerca de la maraña de arbustos recién florecidos, deseando aprovechar la hora del sol antes de que la sombra del cerro se desplomara” (20-21).

Merecen destacarse varios aspectos. Primero, el carácter voluminoso de la luz. Si en la escena anterior esta solidariza con los sonidos, ahora surge corporal y dadivosa. Segundo, la sesión es liderada por un aficionado, para quien la “fotografía era su pasión más reciente” (24). Esta actividad confirma la adhesión de la burguesía con la reproductibilidad del arte, situando la novela en una modernidad finisecular que se extiende al presente de la narración. Tercero, el paisaje jardinero⁷ rivaliza con la sombra aurática del cerro, metaforizando acertadamente la contienda entre artificio y autenticidad.

Coronación y *Alfaro* disponen el retrato como un precursor paisajista. La écfrasis, o “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan 3), abarca tanto un trabajo plástico, como su ejecución y vínculo con el paisaje. Situado en una cultura individualista, el sujeto retratado cede su agonía ontológica, su obsesión de “ser”, a representaciones fetichistas que multiplican el ilusorio volumen de su identidad. ¿Es el triunfo de esta técnica consolidarse epistémicamente, en tanto visión de mundo, instando un conocimiento del sujeto y sus gestos de aserción? El sujeto representado coincide con paisajes “puestos en escena” en montajes fotográficos, pictóricos y narrativos. Ahora bien, ambas novelas se dividen en tres partes, y las primeras son indispensables para vislumbrar el paisaje, y el sujeto que lo sostiene, a la luz de un dispositivo artístico.

Todo lo que rodea a Elisa es artificial y artificioso, desde los vestidos que ensaya hasta la galería donde espera ser retratada, “[...] balanceándose en su mecedora de Viena, en medio de una selva de helechos, palmeras enanas, begonias y toneles llenos de matas de bambú” (21). Irrumpe, no obstante, la lucidez otra de la locura, que subyuga auténticamente al artificio. “Era como si una nube de inmundicia hubiera invadido el campo de visión de misía Elisita, una nube que ahogara el crecimiento recto de las cosas, que las oscureciera privándolas del derecho a la luz” (25). Y mientras es retratada en un “banco de troncos simulados” (21), un comentario de Ramón sobre el sombrero de su esposa concluye abruptamente la sesión.

El campo de visión se desquicia, tornándose alienante, pero receptivo a otras figuraciones paisajistas. La pérdida de este horizonte también afecta a Andrés. Décadas después, recorre “calles anodinas” donde todo “es igual como si fuera en

7 Un paisaje con este rasgo no apuntaría, forzosamente, a “la imagen prototípica del jardín”, sino a su reformulación “según estéticas y políticas adscritas a una cultura urbana y sus subjetividades” (Ferrada 121).

Omsk” (85). Piensa que todos son “[...] ciegos, pero ciegos juntos e iguales en medio del desconcierto, que podía transformarse en orden si uno se conformaba con ser incapaz por naturaleza de llegar a la verdad” (85). No solo la demencia nubla la visión, también la sombra del cerro que ofusca el jardín. Así, la locura y el oscurecimiento del paisaje encarecen la “manifestación irreplicable de una lejanía” (Benjamin 24), elación adversa a la disponibilidad técnica del retrato. En tanto ideación cultural de la naturaleza, el paisaje se difiere, privilegiando aquello imposible de fingir.

Woolf también construye paisajes gracias a un retrato que, como en *Coronación*, alude al esparcimiento burgués: la Sra. Ramsay teje unas medias mientras uno de sus hijos recorta láminas de una revista. Esta escena se integra al afanoso cuadro de Lily Briscoe, e igual de dificultoso para la modelo, la Sra. Ramsay, cuya pose se interrumpe por un “[...] grito, como de un sonámbulo a medio despertar” (21). Es su esposo, recitando un poema de Alfred Tennyson en el jardín. Antes ha surgido el paisaje costero, interfaz geográfica entre la casa de veraneo de los Ramsay en las Islas Hébridas y el faro en el islote, dilatado constantemente como el retrato de la Sra. Ramsay: “La bahía se extendía ante ellos, y la Sra. Ramsay no pudo evitar exclamar, “¡Qué hermoso!”. El gran plato de agua azul se izaba frente a ella; el Faro, blanco, lejano, austero, en el medio; y tan lejos como el ojo podía ver, [...] las dunas cubiertas de hierba silvestre, parecían escapar a una región lunar, inhabitada” (17).

El cuerpo del paisaje estimula una segunda mirada hacia regiones remotas, como Omsk o esta zona lunar. El sujeto trasciende la espesura material, sustituyéndola por una visualidad agazapada en el rabillo imaginativo del ojo, y en la que, como señala Erick Auerbach, “[...] los episodios exteriores han perdido por completo su hegemonía” (*Mimesis* 507). Artistas aficionados visitan el pueblo, y desde que “Paunceforte había estado allí, todas las pinturas se parecían, verdes y grises, con embarcaciones a vela color limón, y mujeres rosadas en la playa” (17). La masificación del género resulta de una semejanza, no de la obra respecto de la naturaleza, sino de un cuadro respecto a otros, y al modo en que el paisaje se reifica monótono, sin convicción estilística. La compulsión de acercar los paisajes condiciona la realización de estas marinas y el retrato en *Coronación*.

La alusión a un ficticio Paunceforte revela el interés impresionista por lo transitorio. A diferencia de J. M. Turner, pionero en esta exploración, James Whistler “[...] realizó telas aún más extremadas en las que el color y sus más imperceptibles matices sirvieron para mostrar el momento: la noche que envuelve y diluye los contornos de la arquitectura” (Maderuelo 169). Los pintores de caballete banalizan

este interés y sus efectos en la consumación del paisaje. Quizás Woolf haya pensado en Emma Pauncefote (1783-1853), grabadora y miniaturista inglesa, como índice de un arte que la Sra. Ramsay recuerda nostálgica, ya “desaturatizado” a inicios del siglo XX.

En este sentido, ¿cuál es la estética retratista y paisajista que abordan las novelas? En Woolf, ¿una impresionista, enfática del movimiento y la luminosidad, o posimpresionista, que traduce abstractamente dichas cualidades? ¿Cómo invierte Donoso el imperativo de la representación fotográfica del paisaje en favor de una dirección acústica? En ambas obras los retratos se interrumpen por un quiebre sonoro. La declamación del poema y el desliz sobre el sombrero de Elisa se cuelan en el marco escénico del jardín, fisurando la tela y la placa fotográfica, propiciando con ello imágenes cuya carga visual depende en gran medida de su potencial acústico.

Las atmósferas paisajistas y emotivas son contundentes; y por medio de ellas Woolf impresiona acústicamente el recorrido ocular. Compuesta por el jardín y la costa, y su ejecución en la pintura, la trama paisajista insta complicidades entre los esposos, otorgando “[...] el consuelo que dos notas distintas, una alta, otra baja, al unísono, sienten cuando se combinan” (44). Este acorde une el tono filosófico a otro “incongruente”, el de la Sra. Ramsay, según su esposo. Desde la habitación que fragua la unión con su hijo James, ella observa atenta el jardín, sonorizado con el blandir de las olas. Extrañamente, las palabras de aliento a su esposo, haciéndola sentir superior, “[...] disminuyen la alegría exacta de dos notas cómplices, dejando un sonido moribundo en sus oídos” (45). Percibimos un paisaje polisensorial (Besse 5), opuesto a la anestesia de las marinas estilo Paunceforte.

Las novelas también semejan notas acopladas por sus diferencias. Pero distintamente a la complicidad de los Ramsay, nuestra lectura, con acento en armonías y disonancias, no intenta subordinar ni jerarquizar, sino complementar la interpretación de las tramas paisajistas. *Coronación* es elocuente en sugerencias acústicas, disonantes a las de Woolf, por cuanto el interés es el paisaje citadino, del cual la casa de los Ábalos es parte. Si en *Al faro* la sonoridad que alienta el paisaje son las olas y los susurros del jardín, armonizando las resonancias del monólogo interior, en *Coronación* la poética aural proviene de reverberaciones urbanas. En ambas obras, no obstante, la acústica del paisaje surge de la discontinuidad visual de un retrato.

Seguidamente del *racconto* fotográfico, surgen resonancias: “Cuando Andrés llegó a casa de su abuela esa mañana, Rosario y Lourdes se hallaban en la cocina escuchando una comedia radial mientras desplumaban un pollo” (44). La alusión

no es azarosa. Indica la escena urbana que cohesiona lo doméstico y lo cotidiano, deslizándose, a través del melodrama de un aristócrata y el acorde de “violines que se prolongaron llorosamente” (44), la impotencia emocional de Andrés. Sucede lo mismo con “La esposa del pescador”, cuento de los hermanos Grimm que la Sra. Ramsay lee en voz alta, sobre sueños postergados, como la visita al faro. Articulados vocalmente, estos subtextos sonorizan la densa fronda visual de los paisajes.

Elisa habla entusiasta de “[...] las músicas de antes. Esa sí que era música linda. Y los bailes [...]. Me acuerdo cuando vivíamos en el Cerro Alegre, en Valparaíso, y mi papá nos llevaba a la Filarmónica” (50). Las modernizaciones de ciudades portuarias obedecen, entre 1870 y 1914, a “la sociedad industrial en el plano tecnológico” (Mongin 175), y los proyectos paisajistas de esa modernidad se cruzan con los de mediados del siglo XX. Hija de un comerciante inglés, Elisa Grey coincide con la Sra. Ramsay; comparten un pasado imperial y encarnan el ocaso de esa época, expresando, cada una, un anhelo de muerte. Lo que relumbra en Elisa son imágenes desarticuladas del puerto, enhebradas en su “arteriosclerosis cerebral” (30). Los trazos de paisajes en la Sra. Ramsay, en cambio, surgen de otra divagación, el monólogo interno.

Este recuerdo tiene un contrapunto con los paseos de su nieto en barrios que perviven sin “levantar la tapa hacia una siniestra posibilidad de horror” (49). Una tapa con la que Elisa juega obscenamente, y que Andrés evade. Si en Woolf el paisaje insta afinidades entre notas musicales, en Donoso gatilla fobias existenciales y la fatiga de un orden social. Omsk es la utopía que cierra el resquicio del aniquilamiento, “[...] una clave para aludir a ciertas cosas de la ciudad [...] dotadas de una peculiar tristeza, de una peculiar hermosura. Un organillero, un domingo, con un ruedo de niños escépticos y aburridos escuchándolo, era Omsk. Lo era un hombre haciendo el amor a una sirvienta bajo los árboles” (87). Este imaginario se plasma acústicamente en el cotidiano urbano. El faro, en tanto, disipa el aleteo de la muerte que la Sra. Ramsay siente sobre sus hijos. “Sí, claro que sí, si el tiempo está bueno mañana” (7), asegura, alentando el viaje. Las variaciones de esta afirmación deshacen el encuadre visual de la habitación, incorporando el paisaje exterior. Ahora bien, la espesura filarmónica contrasta con las fantasmagorías cinemáticas. Cuando Mario invita a Estela al “teatro”, ella recuerda que decían “[...] que las actrices con cabelleras como nubes rubias hablaban y hasta cantaban, pero que, misteriosamente, no estaban allí” (57). Ante el despliegue de esta fantasía audiovisual, Donoso predice que los organillos se convertirán en una “música condenada a morir” (Escribidor 265). ¿Sufren igual condena los paisajes ante el desgarramiento del tiempo?

Inflexiones acústicas del paisaje: “El paso el tiempo” y “Ausencias”

“El paso del tiempo” suspende la pintura y el lente impresionistas. Breves paréntesis comunican las muertes de la Sra. Ramsay y sus hijos, Prue y Andrew. El paisaje inspira ahora “una tristeza y hermosura peculiares”, una cualidad “omskiana” que estremece su percepción, con un tono elegíaco que Woolf evita reducir a “un tema sentimental” (*Diarios* 72). Ante la falta de detalles sobre la partida de la Sra. Ramsay, o la reacción de su familia, Woolf deja que los cuartos, y el paisaje entramado en ellos, hagan el duelo. “Con las lámparas apagadas y la luna sumergida, y una suave llovizna, una enorme oscuridad se dejó caer” (137). Surge lo que planea en uno de sus diarios en julio de 1925, “[...] esa cosa impersonal [...]: el paso del tiempo & la consiguiente ruptura de la unidad de mi proyecto” (*Diarios* 72).

Si bien Woolf evita sentimientos crudos, no excluye la animación sensorial. La quietud sugiere una naturaleza muerta, agitada por “[...] corrientes de aire que olfatean las puertas de las habitaciones” (138), y por “[...] el mar, [...] presente en toda la novela” (*Diarios* 69). El ritmo texturiza el diseño de la obra y sus paisajes: “El estilo es un asunto bastante simple; es puro ritmo. [...]. El ritmo es algo profundo, mucho más que las palabras” (Woolf cit. en Lee 27). Este rasgo prelingüístico y ágrafo sostiene la piel del paisaje, carente de representación discursiva. “Una vista, una emoción, crean una ola en la mente; y en la escritura uno tiene que hacerlas funcionar (algo que no tiene que ver con las palabras), y cuando esta ola se rompe, llegan las palabras” (27).

Woolf congrega “todos los ‘relieves líricos” (Cit. en Lee 20) en “El paso del tiempo”, la parte más desafiante, donde concurren el paisaje marítimo y la casa inhabitada, como la casa y el paisaje urbano en *Coronación*. “Nada corrompía la imagen de sosiego, o perturbaba el manto de silencio que, en el cuarto vacío, tejió sobre sí mismo el trino de pájaros, el ulular de embarcaciones, el zumbido de los campos, el ladrido de un perro, el grito de un hombre, plegándolos alrededor de la casa” (141- 142). El acento impersonal conlleva personificar un silencio que, arrullado en su propio mutismo, consume los elementos sonoros del paisaje. ¿No es este silencio, acaso, una lectura invertida del mito de Eco, cautiva de su propia voz? ¿Un espacio sin réplica que, por lo mismo, exacerba nuestra escucha del paisaje?

“El encanto y la quietud se tomaron las manos; entre muebles amortajados, la curiosidad del viento, y la suave nariz de la brisa del mar, insistían, ‘¿Desaparecerán?’, apenas perturbando esa paz, esa indiferencia, sin siquiera contestar, ‘persistimos” (141). Mientras el histrionismo sonoro del poema tensa el retrato de la Sra. Ramsay, el susurro del paisaje y el vigor de la naturaleza antagonizan

el decaimiento material. Una parálisis similar asola *Coronación*: “En la oscuridad y el silencio de esa osamenta de casa sus oídos buscaron ansiosos ese latir último que lo iba a liberar” (168). Ni el paisaje ni la voluntad ofrecen reposo existencial a Andrés; tampoco persistencia, estoica o impersonal, como la de los objetos en la imaginación literaria de Woolf.

Advertimos que tanto Briscoe como Woolf sopesan escollos en la composición de sus obras. En el paso que va de “la idea a la pintura”, Briscoe “lucha con una adversidad, ‘Esto es lo que veo; esto es lo que veo’, repite, sujetando un pequeño fragmento de esa visión contra su pecho” (24). Cuando pregunta a Andrew sobre el trabajo filosófico de su padre, este contesta “[...] sujeto y objeto y la naturaleza de la realidad: imagina una mesa de cocina cuando no estás ahí” (28). Estas disquisiciones provienen del pensamiento metafísico-racionalista de Leslie Stephen, padre de Woolf. En “¿Qué es el materialismo?” (1886), apunta: “‘Esta es una mesa’ confirma que tengo un conjunto de impresiones sensoriales. Pero también que compartimos un conjunto análogo de impresiones, y si cambiáramos de lugar, también nuestras sensaciones” (137).

Y frente al dilema, “¿Podemos afirmar que exista algo concebible que no tenga un aspecto material?” (151), Woolf acentúa lo “inmaterial”, calificando de “materialistas” a escritores que subestiman la figuración de mesas –y paisajes– en la corriente de la consciencia: “¿No es el cometido del artista transmitir este espíritu cambiante, desconocido e ilimitado [...], con tan poca muestra de lo ajeno y externo como sea posible?” (“Narrativa” 64). *Al faro* articula así impresiones “evanescentes” con una abstracción rítmica que desmaterializa del paisaje. José Donoso estima que en sus novelas Woolf “[...] lo disuelve todo, dando la sensación de que nada tiene consistencia, que todo es desmenuzable, ingrátido, suspendido en el aire, todo es pura luz que se mueve” (*Diarios* 268). Como la aparición de “un barco ceniciento, o una mancha púrpura en la superficie del mar [...]. Costaba aplacar los pensamientos, abolirlos en el paisaje, mientras uno caminaba por la playa, para sorprenderse con la belleza exterior, reflejo de otra interior” (146). Estas impresiones destilan acústicamente en un paisaje que, como la nave, sugiere conflagración. “Desde los cuartos superiores de la casa vacía se escuchaba un caos gigante, rayos que hendían el cielo [...] a medida que el viento y las olas se divertían como leviantes amorfos” (147).

Si Woolf compone rítmicamente, Donoso lo hace visualmente, énfasis que se intercambian y potencian en sus escrituras, instando desbordes perceptuales. En “Ver mi novela” (1977), Donoso refrenda esta interacción, indicando que lo “visual –más aún, la escena– es, para mí, lo primero, de modo que escribir una novela

se transforma en la labor de montar secuencias cuya eficacia depende de su ritmo y contraposición, de su viveza visual y dramatismo” (*Diarios* 75). Woolf “espiritualiza” el paso del tiempo prescindiendo de una inteligencia empírica. Nadie está en la casa y, no obstante, el paisaje se filtra copioso y sonoro. En “Ausencias”, Donoso genera impersonalidad, pero montando el paisaje en la retina de un pájaro que “[...] pronto se cansó de sobrevolarlos. Hacia el poniente el crepúsculo no tardaría en tostar la frescura azul del aire, y René y la Dora no eran, seguramente, la única pareja que aprovechaba el otoño extraordinario para amarse al aire libre” (127). Contrariamente a la asfixia en casa de los Ábalos, este paisaje exulta energía y transformación. “Voló entonces hacia el cerro, circulando largo rato sobre él, el mapa aéreo de la ciudad dorándose ya en las cuentas minúsculas de sus ojos” (127). Apreciamos una fuga paisajística, ascendente e inédita, en la narrativa donosiana,⁸ que debilita la omnisciencia de la mirada y cuestiona la antropización del paisaje.

Mientras Woolf despersonaliza el tiempo, Donoso confronta el paisaje jardinerero con márgenes y anomias ciudadinas. En ambas novelas, sin embargo, la casa inaugura el cariz estético y social del paisaje. La retina del ave transgrede el “campo de visión” de una burguesía; a la técnica fotográfica se sobrepone otra de origen animal. Ahora bien, como en “El paso del tiempo”, las clases populares surcan la estratificación social, dinamizando lo inerte. Grupos variopintos se reúnen en el cerro San Cristóbal, otrora enclave modernizador de sociabilidad en el paisaje santiaguino. “El pájaro planeó a menos altura sobre las parejas yacentes, como si deseara inspeccionarlas para elegir, volando por último sobre cierta pareja abrazada entre los matorrales de una ladera” (127). Son Mario, repartidor del almacén que abastece a los Ábalos, y Estela, la joven empleada al cuidado de la anciana. Cabe mencionar que las clases populares no figuran en los retratos, pero su activación levanta experiencias estéticas relevantes. El paisaje no es solo materia de reflexión artística y ontológica para Woolf y Donoso, y sus personajes, Lily y Andrés. También comparece en el cuerpo; se siente y resiente.

“Mudos, continuaron contemplando el poniente de casas bajas ordenadas en patios amplios o míseros, donde palmeras casuales eran como viejísimos surtidores que aún manaban, desde épocas pretéritas en que la ciudad era diferente, y sin embargo idéntica” (127). Este paisaje revela distintos barrios percibidos unificadamente. Lo idéntico es afín con la igualdad anodina de Omsk, contrapuesta a la disrupción erótica de los espacios públicos recreacionales. Más allá de estos usos,

8 *El Mochó* (1997) entrega una perspectiva similar a medida que los personajes ascienden un cerro en Chivilingo. Inversamente, en *Flusb* (1933) Woolf crea una visión a ras de suelo de las calles londinenses y florentinas, olfateadas por el spaniel de la poeta Elizabeth Barrett.

prevalece una mudez, una absorción vital en la “carne del mundo” (Merleau-Ponty 20) y del paisaje, como los amantes que “sin saber cómo, rodaron felices otra vez por la hierba” (134), o la Sra. Ramsay, arrimada junto a las rocas de la playa.

Las sirvientas que mantienen la casa a flote en *Al faro* también texturizan la ambientación social del paisaje. La Sra. McNab “[...] rompió el velo de silencio con manos que habían fregado, [...] desempolvando los cuartos” (142). El relato visual se enriquece con una vertiente sonora. “Limpiando el vidrio del gran espejo [...], una melodía escapó de sus labios –algo alegre hace veinte años en los teatros, tal vez algo que tarareó y bailó” (142). Woolf antepone a este registro un paisaje interiorizado que comparece huidizo, paralelo a Omsk en su dimensión utópica: “Mientras tanto, el místico, el visionario, caminaban por la playa, agitando una poza, mirando una piedra, preguntándose ‘¿Qué soy? ¿Qué es esto?’” (143).

Así, las segundas partes de las novelas exploran visiones de mundo “encarnadas” en paisajes. Andrés recuerda un viaje, recién graduado de leyes. Londres, el Uccello de la Bodleian Library y los salones de París condensan un paisaje eurocéntrico donde “quizás fuera posible hallar refugio” (141). La referencia al renacentista Paolo Uccello conforma, junto al retrato de Elisa y el gusto de Andrés por la historia de Francia, un acervo que valida, cartesianamente, sensibilidades burguesas. Woolf refuta el materialismo objetivista, interrogando metafísicamente el ser y lo otro en el paisaje marítimo. Donoso, en tanto, resiste identidades, indeterminando a sus sujetos en ausencias. Andrés supo “[...] que no había viaje que valiera, [...] que la única experiencia vital a que podía aspirar, era [...] la muerte” (142). Esta consciencia llega mientras vaga por “calles populares, bullangueras o silenciosas” (143), buscando antigüedades. Si Woolf concede a la muerte un tono elegíaco, aquí surge ominosa y definitiva. El vigor de unos camioneros sorprende a Andrés, “[...] jóvenes toscos, mal afeitados, pero con la lumbre de la vida chisporroteándoles en los ojos” (176). Un esplendor que tampoco puede ofrecer a Estela.

“El paso del tiempo” merma las esperanzas. Pero a diferencia del viaje irrealizable de Andrés, quimérico y escapista, la expedición al faro se concreta años después. Apreciamos la conexión entre los paisajes y las rupturas existenciales, asociadas al tiempo y las ausencias. El mar y los barrios provocan cadencias paisajistas para lo que, de otro modo, sería una divagación incorpórea de la subjetividad. Si la afirmación de Andrés de que el único orden real “[...] es la injusticia y el desorden, y por eso la locura es el único medio de integrarse a la verdad” (175) tiene sentido, ello se debe a un paisaje citadino que corrobora dicha condición. “¡Cuántas

necesidades, apetitos, hambres, deseos en sus ojos!” (177), piensa, escudriñando codiciosamente los rostros encendidos de los trabajadores.

“El faro” y “La coronación”: recuperación y velación del paisaje

En “La coronación”, última parte de la novela, reaparecen ciudades portuarias que figuran al comienzo desde una óptica oligarca. Valparaíso confunde la mirada de Mario, en busca de su hermano René, que ha estado preso. “Vagó por los cerros Barón, Torpederas, Placeres, Polanco, divisando desde arriba los barcos que la bahía acumulaba en su abrazo azul” (224), panorama que se desajusta cuando baja al puerto. “*Oslo*, decían las letras de la proa de un barco que una hilera de hombres sudorosos cargaba de sacos. [...] ¿Dónde era Oslo?” (224). La extrañeza del nombre es afín al encanto de Omsk; ofrecen una escapatoria, siempre inconclusa. Situados en las antípodas del arco social, Andrés y Mario divierten sus miradas en la otredad de espejismos paisajistas, una contraparte imaginaria, pero igualmente consistente, de las encrucijadas por las que deambulan.

Andrés y Mario parecen el doble opuesto de su otro deseado; este ansiando dinero y posición, aquel vitalidad y autenticidad. La escena en la que bajo “[...] un farol, un hombre detuvo [a Mario] para pedirle un fósforo” (225) recuerda el gesto de su contraparte con los conductores de camión. Otros trabajos de Donoso también propenden cruces entre enmascaramiento y poder a través de un otro deseado, como el pacto de Peñaloza y Azcoitia en *El obsceno pájaro de la noche*. Pero este convenio, que en *Coronación* traspasa lo social, nace en paisajes que remiten otras latitudes, produciendo el desconcierto ontológico del sujeto. Europa, Omsk, Oslo e Iquique –el norte anhelado por Mario y René– se entraman paisajísticamente, encareciendo ese desajuste.

Lily y la Sra. Ramsay también se apelan especularmente. “El faro” retoma los motivos de la pintura y el viaje, y la ventana se abre nuevamente desde una arista subjetiva. “¡Qué absurdo y qué irreal es todo!”, piensa Lily. “La Sra. Ramsay muerta; Andrew muerto; Prue [...]. Y ahora reunidos en esta casa, dijo, mirando por la ventana –era un día hermoso y tranquilo” (160). Esta incongruencia entre caos y orden, muerte y belleza, moviliza la composición de la pintura: “Ahí está la muralla; la defensa de arbustos; el árbol. El problema, todos estos años, había sido la relación entre esos objetos. Sentía que la solución había llegado” (161). Este dilema es análogo a la escritura de *Alfaro*; la creación de una forma integradora de elementos desafectados entre sí. “Con el pincel temblando en sus dedos miró el arbusto, el peldaño, la muralla. Todo se debía a la Sra. Ramsay” (163). Como Woolf, Lily inten-

ta *formar* una realidad, mas no ordenarla: “Una línea en la tela implica riesgos. Todo lo que en ideas parecía simple, en la práctica era complejo; como las olas, simétricas desde la cima de un acantilado, pero para el nadador, separadas por abismos insondables. Aun así el riesgo debe tomarse; la línea trazarse” (172).

El ritmo woolfiano deviene prosa lírica en una novela que “más parece un poema” (Donoso, *Diarios* 268), constelando visiones, la creación de una obra y la resonancia del paisaje marítimo. La idea se corporiza, sin esenciarse. Lily “[...] perdía consciencia de las cosas externas. [...] de su mente brotaban escenas y nombres y recuerdos como una fuente derramándose sobre ese dificultoso espacio blanco” (174). Y para Woolf, esta interiorización conduce la narrativa modernista, y su propia escritura, hacia la gesta íntima del sujeto.

En el espacio pictórico, lo externo se sustituye por un retrainamiento impresionista, similar a la emergencia “impresionada” del paisaje si interpretamos a la Sra. Ramsay como prefiguración paisajística cuyo recuerdo semeja “una obra de arte” (175). Ella “[...] hacía del momento algo permanente (como en otro plano Lily intentaba lo mismo). En medio del caos había forma; este eterno pasar (miró las nubes moverse y las hojas temblar) se volvía permanente. La vida sigue aquí, había dicho la Sra. Ramsay. Esta revelación se la debía a ella” (176). Impresionar el paisaje equivale, por cierto, a leer su transitoriedad como signo de permanencia.

El viaje al faro del Sr. Ramsay, James y Cam crea el placer *in situ* del paisaje, exento de conjeturas artísticas. Goce ligado, no obstante, a un deber: oponerse a la tiranía del padre. Lo que al inicio no parece tal, constituye ahora una enunciación crítica del paisaje, desde otra perspectiva. “La costa estilizada, irreal. La travesía los distanciaba, ofreciendo un aspecto distinto, la compostura de algo que se aleja y en lo que uno ya no tiene lugar. ¿Dónde está la casa?” (180-81), se preguntaba Cam. Auráticamente, la casa y la costa “se esfumaban, eran parte del pasado, irreales” (181). La Sra. Ramsay posó para un retrato; ahora son sus sobrevivientes quienes animan el trabajo paisajístico de Lily, emplazando al unísono la tiranía del perspectivismo cartesiano.

El artilugio de la ventana también se retoma en *Coronación*. Para celebrar el santo de la anciana: “Rosario extrajo el cuerpo de misiá Elisita del lecho, [...] y con los dedos crispados en la empuñadura de su bastón, fue conducida hasta la butaca junto a la ventana” (255). Este cambio no es banal. Recupera una visión y un paisaje, pero solo con el fin de transformarlos: tejer y deshacer, creativamente. Con “[...] sus pies sobre un taburete y con las rodillas cubiertas por un chal, misiá Elisita abrió los ojos y miró hacia la ventana y el jardín” (257). El paisaje, empero, se diluye en la memoria, mientras en la bruma las “[...] ramas de los aromos y las

acacias se balanceaban, mofándose, en el vasto jardín abandonado. Era imposible ver las copas de las palmeras de la entrada, porque estaban perdidas en las nubes bajas” (260).

Apartándose de la ventana clarividente y reveladora de Lily, Donoso propone, desde su ventana novelesca, una “velación”, tanto del paisaje exterior como de la escena interior. El paisaje jardinero se nubla y los sentidos ingresan a la habitación, semejante a un retablo barroco, con “flores en sus jarrones dispuestas en torno a la nonagenaria. Deshojaron pétalos blancos alrededor de sus pies, y luego Lourdes iluminó indirectamente la figura blanca de la dama colocando algunas lámparas entre las flores” (264). Surgen atisbos de una santa y una *Madonna*, cuyo jardincillo en su altar espejea el decrepito jardín exterior. Y de una difunta, velada con una luz que la “hizo incorpórea”, “aislándola como en un nicho rodeado de flores en medio de la oscuridad de la habitación” (264). El cuadro se completa con el fonógrafo y “un pobre hilo de melodía en medio de una maraña de chirridos y rasmilladuras” (265).

La fusión de lo religioso en lo secular, y lo acústico en lo visual, escenifica el paisaje desde un ángulo radicalmente distinto. El retrato fotográfico se sustituye por un arte intuitivo. Ignorando decisiones técnicas, como las de Lily o Ramón, las empleadas posicionan inadvertidamente un régimen barroco.⁹ Observamos la parodia de un barroquismo. En cambio, todo lo que ellas conocen es un afecto genuino y atávico por la anciana. Lo que en nuestra lectura constituye un giro en el montaje visual de la novela, para Lourdes y Rosario abre un juego de alteridad, aspirando ser otras, como las heroínas de los radioteatros: “Y como los mercaderes orientales de las leyendas, las sirvientas desplegaron a los pies de la reina [...] un vestido cuajado de estrellas, una larguísima serpiente blanca emplumada, un cetro engalanado con cintajos y velas, una corona en la que crecía un jardín de flores de plata” (265).

La ubicuidad del jardín en el cuarto y en la tiara desdobra el paisaje, cada vez desde un espectro visual distintivo. La cancelación del retrato fotográfico, por su parte, predice la inoperancia del *ethos* cartesiano ante dislocaciones sociales y una visualidad descentrada, acústicamente desconcertante: “El cilindro del fonógrafo concluyó su melodía, pero siguió chirriando [...]. En el silencio de la alcoba se oía solo la respiración de las viejas dormidas, y una última levisísima pluma blanca fue

⁹ Martin Jay identifica este régimen con un “momento de malestar dentro del modelo dominante” (234). Agrega que “[...] la experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil, lo cual le impide inclinarse hacia el oclarcentrismo absoluto del perspectivismo cartesiano” (236).

depositada por el aire sobre la mano de misiá Elisita, donde aún corría un poco de sangre por las venas azulosas” (267).

Los elementos sugerentes de barroquismo se incorporan a un *tableau vivant* ventajoso para la improvisación de la identidad. Elisa es santa y reina; las empleadas una comparsa devota y damas de compañía en este “chirrido” de la subjetividad. Son también testigos inconscientes del colapso de un perspectivismo totalizante.

Las simetrías entre Elisa y la Sra. Ramsay son decidoras ya que las figuraciones del paisaje dependen, en gran medida, de estas retratadas. La coronación con una tiara floral simboliza la relación entre locura y paisaje, o la triza que experimenta la mirada cartesiana. No solo la toca, sino la escenificación del *tableau* impulsan una estética, hasta entonces, desacostumbrada en la narrativa chilena. Sobre *Coronación*, Donoso admite que “[...] lo barroco, lo retorcido, lo excesivo, podían ampliar las posibilidades de la novela” (Historia 41), superando una mimesis realista, y, añadimos, la tendencia a unificar y uniformar. Esta admisibilidad de lo excesivo, que comporta no solo su puesta en valor en la narrativa donosiana, sino su viabilidad estética y cultural en el “(des)concierto barroco” latinoamericano, es, nos parece, análoga y complementaria a la recuperación de una senda acústica. Se trata de volver los sentidos –entre otros, el sentido de la crítica– a visiones y escuchas del mundo silenciadas prematuramente por las filias escópicas de la modernidad.

El retrato *post mortem* de la Sra. Ramsay también ostenta un tocado. Mientras pinta, Lily la recuerda, “[...] (en todo el esplendor de su belleza), llevando a su frente una guirnalda de flores blancas” (196). Desde las ninfas de los bosques a los ritos de la fertilidad, la floración de esta iconografía desafía el imperio de la muerte. El referente biográfico es Julia Stephen, madre de Woolf y modelo prerrafaelita. En el óleo *La Princesa Sabra* de Edward Burne-Jones, el personaje, retratado a semejanza de Julia, avanza en procesión, el cabello ceñido con una toca de hojas: “Después de su muerte, [Lily] la había visto así, portando la guirnalda en su frente, siguiéndola, como una sombra entre lirios y jacintos” (197). La impronta prerrafaelita despunta en la memoria a medida que Lily, desde el impresionismo, y Woolf, desde el modernismo, formalizan sus obras. El bello espectro coronado de la Sra. Ramsay irradia las estéticas y visualidades que instan la emergencia paisajística. Similar al cuerpo senil de Elisa, el de la Sra. Ramsay convoca, absorbe, refracta.

En ambas novelas la “coronación” metaforiza la asunción de una nueva forma. Lily identifica al poeta Carmichael con un dios pagano que vigila “el destino final” del Sr. Ramsay, James y Cam en el faro, “coronando la ocasión” (225). El arribo coincide con el término de la pintura y la novela, y una inversión excéntrica del arte, la muerte y los paisajes: “Como si viese claramente por un segundo, trazó



Figura 2. Edward Burne-Jones, *The Princess Sabra Led to The Dragon* (1866).
Wikimedia Commons.

una línea, en el centro. Estaba listo; había terminado. Sí, pensó, dejando el pincel con cansancio extremo, he tenido mi visión” (226). *Coronación*, en tanto, subraya la huida de Mario y Estela como signo de un dinamismo social adverso al proyecto burgués. Aun así, nuestra lectura acentúa fisuras sociales y paisajistas a través de una poética que incursiona en la alteridad estética de la deformación.

Conclusiones

Las obras de Woolf y Donoso interrogan (y prorrogan, en el sentido de desterrar) el ocularcentrismo. En *Al faro* prevalece un impresionismo paisajista, asociado a un ritmo y una acústica que esculpen la prosa y las subjetividades. No es coincidencia que mientras Lily termina la pintura, la trama paisajista y el recuerdo de la Sra. Ramsay revelen el “extraordinario poder de la distancia” (204), conducente a una visión iconoclasta que deshace la consistencia del paisaje. Concediendo que “nada es simplemente una sola cosa” (202), esta poética “aleja” el paisaje, tornándolo inasible, mas no irrepresentable.

Donoso acerca y miniaturiza, “discrepando” con Woolf; sus paisajes disienten y suenan distintos. Elisa “divisó estrellas a través de los vidrios llovidos de la ventana, y como ya no era capaz de distinguir distancia ni cercanía, al ver luces remontando por los regueros de mostacillas del suelo hasta los brillos de su vestido, pensó que también eran estrellas del firmamento” (290). El paisaje sideral se cuele en la habitación. Esta inflexión coincide con la crítica de Donoso al regionalismo hispanoamericano, a partir de la cual el autor privilegiará la expresividad de lo “vertical y profundo” (*Artículos* 418) y las particularidades subjetivas. El paisaje se torna vertical, interiorizado en subjetividades y planos de indeterminación que pierden perspectiva. Distancias y cercanías, sin embargo, penetran el pensamiento de Woolf, Lily y Donoso: el espacio literario y sus paisajes dependen de ellas. En un estudio posterior cabría examinar la persistencia de la “verticalidad” y la deformación estética donosianas en la narrativa chilena contemporánea y sus enclaves paisajísticos.

Finalmente, ambas obras sugieren que el paisaje no se consolida en un punto específico, sea este estético, escritural o imaginativo. Transita por tramas visuales y acústicas diseminadas, y en contacto con otras narraciones y regímenes perceptuales. *Coronación* y *Al faro* demuestran que la finitud del paisaje es un artificio concordante con una convención representacional, mas no con su fluidez en el espacio literario, o su devenir en procesos interpretativos de corte fenoménico. Esta fluidez remite a la imbricación del paisaje con otros objetos estéticos, y con

novelas que, a partir de la articulación dialogante que hemos propuesto, impugnan la constitución del paisaje en tanto obra concluida, subordinada a regímenes cartesianos de visualidad y visibilidad. Las productivas conexiones y disyunciones entre *Coronación* y *Al faro* sugieren, en cambio, entramados paisajísticos, espaciamientos impresionados y “retorcidos”, como diría Donoso, que apelan a las miradas y escuchas imaginativas del espacio literario.

Obras citadas

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados, 2018.
- Auerbach, Erick. *Mimesis*. México D. F.: Fondo Cultura Económica, 1996.
- . "Philology and Weltliteratur". *Centennial Review*, N° 1, 1969: 1-17.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Besse, Jean-Marc. "El espacio del paisaje". *III Jornadas del Doctorado en Geografía*, 29 y 30 de septiembre de 2010, La Plata.
- Cadús, Raúl. "El paisaje como interfaz (experiencia estética y metafísica)". *Revista Laguna*, N° 47, 2020: 99-112.
- Cid Hidalgo, Juan. "'Yo sé la verdad'. Locura, familia y subversión en Coronación de José Donoso". *Cuadernos de Literatura*, N° 26, 2009: 124-43.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.
- Culler, Jonathan. "Comparative Literature, at Last". *Comparative Literature in An Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2006: 237-48.
- Donoso, José. Mario Espinosa. "A José Donoso le interesa la vida pilucha". *Pomaire*, 11, marzo 1958. <<http://www.memoriachilena.gob.cl>>
- Donoso, José. *Artículos de incierta necesidad*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Alfaguara, 1998.
- . *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996.
- . *Coronación*. Santiago: Nascimento, 1957.
- . *Coronación*. Santiago: Alfaguara, 1996.
- . *Diarios tempranos*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Ediciones UDP, 2016.
- . *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: RIL, 2009.
- . *El escritor intruso*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Ediciones UDP, 2004.
- . "La abolición del intermediario: Manuel Puig y Mario Vargas Llosa". *Historia personal del "boom" y otros escritos*. Santiago: Ediciones UDP, 2021. 224-59.

- Ferrada Aguilar, Andrés. “Algo sobre jardines’ en la escritura de José Donoso”. *Aisthesis*, N° 61, 2017: 119-43.
- Heffernan, J. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. London: Chicago UP, 1993.
- Jay, Martin. “Regímenes escópicos de la modernidad”. *Campos de fuerza*. Buenos Aires: Paidós, 2003: 221-51.
- Lee, Hermione. “Introduction”. *To the Lighthouse*. London: Penguin, 2000: 9-43.
- Maderuelo, Javier. *Paisaje e historia*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Mongin, Olivier. *La Condición Urbana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Nogué, Alex. “El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje”. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Ed. Joan Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008: 155-68.
- Schoennenbeck, Sebastián. *Ensayos sobre el patio y el jardín*. Couve, Wacquez, Donoso. Santiago: Orjikh, 2020.
- Stephen, Leslie. “What Is Materialism?”. *An Agnostic’s Apology*. London: Smith, Elder & Co., 1903: 127-67.
- Stevanato, Savina. *Visuality and Spatiality in Virginia Woolf’s Fiction*. Bern: Peter Lang, 2012.
- Venturi Ferriolo, Massimo. “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar”. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Ed. Joan Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008: 110-140.
- Woolf, Virginia. *El lector común*. Barcelona: Lumen, 2009.
- . *El diario de Virginia Woolf*. Vol. III (1925-1930). Trad. Olivia de Miguel. Madrid: Tres Hermanas, 2020.
- . *To the Lighthouse*. London: Penguin, 2000.