

La urdimbre de paisajes claroscuros en *El Mocho* de José Donoso en diálogo con *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne*

The weaving of chiaroscuro landscapes in José Donoso's *El Mocho* in dialogue with Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter*

ANDRÉS FERRADA AGUILAR

Universidad de Playa Ancha. Av. Playa Ancha 850, 4to piso. Código postal: 2340000, Valparaíso (Chile) / Universidad de Chile. Av. Ignacio Carrera Pinto 1025. Código postal: 8320000, Ñuñoa, Santiago (Chile).

Dirección de correo electrónico: aferrada@upla.cl.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8863-5462>.

Recibido/Received: 20-1-2023. Aceptado/Accepted: 11-6-2023.

Cómo citar/How to cite: Ferrada Aguilar, Andrés (2023). “La urdimbre de paisajes claroscuros en *El Mocho* de José Donoso en diálogo con *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 225-250. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.225-250>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este estudio analiza la representación de paisajes a través del claroscuro en la novela póstuma *El Mocho* (1997) de José Donoso, en diálogo con *La letra escarlata* (1850) de Nathaniel Hawthorne, y el modo en que esta técnica plástica motiva tanto una visualidad paisajística como la emergencia de subjetividades ensombrecidas y “mochas”. Superando la *apophrades*, o la influencia de un antecedente literario, Donoso difumina paisajes y subjetividades según una poética que redice el orden museal y la emergencia de las formas en el claroscuro.

Palabras clave: Paisajes claroscuros; visualidad; difuminación; Donoso; Hawthorne.

* Este artículo se enmarca en el Proyecto ANID/FONDECYT de Investigación Regular n.º 1210533, “Diálogos paisajistas entre las escrituras de Nathaniel Hawthorne, Virginia Woolf y José Donoso”, del cual el autor de este artículo es investigador responsable. Institución Patrocinante Principal: Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso, Chile.

Abstract: This article analyzes landscape representations through the chiaroscuro technique in José Donoso's 1997 posthumous novel *El Mocho* in dialogue with Nathaniel Hawthorne's 1850 *The Scarlet Letter*. The chiaroscuro motivates not only a landscaping visuality, but also truncated and shadowed subjectivities. As Donoso overcomes the *apophrades*, or the influx of a literary precursor, the author dissolves landscapes and subjectivities according to a poetics that reformulates the museal order and the emergence of forms in the chiaroscuro technique.

Keywords: Chiaroscuro landscapes; visuality; dissolution; Donoso; Hawthorne.

INTRODUCCIÓN

Nuestro objeto de estudio, el paisaje y su problematización en el espacio claroscuro de *El Mocho*, advierte el diálogo de la escritura donosiana con *La letra escarlata*. Si bien la crítica de la narrativa de Nathaniel Hawthorne y José Donoso es amplia, los enfoques sobre el paisaje y sus destellos claroscuros son menos recurrentes. Henry James advierte que Hawthorne integra el paisaje a un contexto histórico particularmente interesante, donde predominan el “pintoresquismo, la rica coloración de penumbras y el claroscuro” (1879: 60) de los colonos calvinistas en Nueva Inglaterra.¹ Desde la segunda mitad del siglo XX, el trascendentalismo y los enfoques culturales se anteponen al paisaje en la obra de Hawthorne. Posteriormente, y aun cuando no insistan en representaciones paisajistas, los trabajos de Nina Baym y J. M. Coetzee son relevantes. Indagan, por un lado, la actuación de los personajes femeninos y, por otro, el carácter alegórico que supuestamente anima a *La letra escarlata*.

En el campo literario chileno, el estudio de Walter Hoeffler sobre *Claroscuro*, del poeta Gonzalo Millán, insta un examen de este “recurso flagrante, símbolo de tanta barrera oposicional”, vinculándolo con el barroco, “opción estilística que ha marcado fuertemente la producción americana” (2004: 214). Un trabajo relevante que indaga decididamente el paisaje en *El Mocho* es el de Sebastián Schoennenbeck y Daniela Buksdorf. Desde una relación con las narraciones de Baldomero Lillo, los autores analizan la expresividad social del Parque de Lota, constatando que “el relato de José Donoso no arroja la imagen de un sujeto que podríamos comprender bajo el amparo o sustento de una esencia. Y el paisaje es una confirmación de ese vacío” (2020: 208).

¹ Las traducciones de las fuentes en inglés corresponden al autor de este artículo.

A partir de esta sinopsis crítica, proponemos que además de sus nexos con la narrativa chilena, *El Mocho* (1997) interactúa con la poética visual del claroscuro y su figuración paisajista en la *Letra escarlata* (1850) de Hawthorne. El diálogo temático y estético que la novela sostiene con su antecesora presupone una ansiedad de la influencia. Sin embargo, lo cierto es que Donoso transforma esa inquietud en material artístico, enfatizando y tensionando la capacidad del claroscuro para ofuscar formas, en lugar de singularizarlas. En este sentido, el claroscuro en la tela escritural de Donoso ensombrece la nitidez de los contornos, relevando una difuminación paisajística e identitaria. Al privilegiar la reformulación del claroscuro por medio de este *sfumato*, el autor alienta una visualidad que se sobrepone al tejido escarlata, cuestionando el orden museal que legitima genealogías y enclaves paisajistas.

Además de las novelas de Hawthorne y Donoso, este estudio considera ensayos de su autoría que reflexionan sobre la construcción de una poética visual y paisajística al interior de las obras. La novela de Hawthorne corresponde a una traducción anotada de José Donoso y su esposa, Pilar Serrano, que permite apreciar el diálogo del escritor chileno no solamente con la emblemática obra decimonónica, sino también con sus propias obsesiones y ambiciones literarias.² En efecto, la lectura y la traducción de *La letra escarlata* instan a una interpretación crítica de la novela, que se encarna creativamente en el cuerpo escritural de *El Mocho*.

En 1982 José Donoso publica “Las amistades literarias”, ensayo en el que reflexiona sobre estos lazos y sus frutos, dulces y magros, entre escritores hispanoamericanos y de otras latitudes. Dedicar la última parte a “la extraña relación que se produjo en torno a la redacción de dos obras maestras de la novela norteamericana del siglo pasado: me refiero a *La letra escarlata* de Hawthorne, y a *Moby-Dick*, de Melville” (1998a: 315). Nuestro trabajo también sugiere un nexo, esta vez entre Donoso y Hawthorne, animado, desde luego, por una complicidad distinta de la amistad, pero fértil en términos interpretativos. El tejido escarlata de este “‘yanqui de Nueva Inglaterra’ hasta los huesos” (Donoso, 1998a: 316) se conecta con la urdimbre de *El Mocho*, revelando enlaces y nodos

² El texto que utilizamos en este trabajo es la reimpresión de *La letra escarlata* de 2018, Penguin Random House, traducción de “José Donoso y Pilar Serrano”. Otra traducción de “Pilar y José Donoso” data de 1972, Salvat Editores, Navarra, España. Un ejemplar de esta edición se encuentra disponible en la biblioteca personal que José Donoso donó a The Grange School, Santiago de Chile, donde estudió y fue compañero de Carlos Fuentes.

temáticos, pero sobre todo, la figuración de una textura y una estética paisajísticas distintivamente donosianas.

Una aproximación al claroscuro y al paisaje requiere examinar la visualidad. En el contexto de este trabajo la comprenderemos no solo como un régimen perceptual, o un conjunto de técnicas especulares, sino como un espacio donde convergen estéticas y subjetividades, propiciando, al mismo tiempo, resquicios de impugnación y resistencia. Maurice Merleau-Ponty recuerda este fundamento, indicando que “cualquier cosa visual, todo individuo que es, funciona también como dimensión, pues se da como resultado de una dehiscencia del Ser”. Añade que “lo característico de lo visible es su duplicación invisible en sentido estricto, que lo vuelve presente como ausencia” (1986: 63). Esta contraparte acentúa el espectro imaginativo de la visualidad, su capacidad de estimular visiones parpadeantes y especulativas de la realidad, como las del Mocho a través del paisaje.

Ahora bien, el claroscuro se ocupa de la “distribución de los valores tonales en la organización de una obra de arte” (Crespi & Ferrario, 1982: 11). Desde aquí, relevamos enfoques interpretativos acordes con el modo en que Donoso traduce esta técnica, potenciando su función expresiva y simbólica en el plano narrativo. Adolfo Couve indaga una aproximación de este tipo, señalando que, si bien los personajes de *La ronda nocturna* se sitúan “en la inestabilidad del claroscuro”, Rembrandt insiste “en los gestos hieráticos que contribuyen a dar intemporalidad a la forma, condición de lo bello” (2013: 751). Couve piensa el claroscuro como una fuerza que corporiza formas: Rembrandt “hace a la materia transformarse, cediendo las sombras ante su avance” (2013: 752). En entrevista encarece que “la luz hace cuerpo, hace volumen, hace materia”.³ En dirección similar, John Shearman señala que “la luz y la sombra son fenómenos temporales donde yace la forma” (1962: 22). Donoso reorienta este tenebrismo, dilatando la aparición de las formas y enmascarando su fisonomía. Si para Jean-Luc Nancy el sentido pictórico, o la “claridad de lo oscuro que es totalmente otra cosa que el claroscuro”, constituye “una oscuridad que conduce a su oscuridad” (2003: 127-28), para Donoso los sentidos de sus paisajes y sujetos surgen de una difuminación inducida artificialmente.

³ Merleau-Ponty señala que el juego de sombras en *La ronda nocturna* permite el “cruce de dos puntos de vista que no se pueden componer y que, sin embargo, se juntan” (1986: 23).

El claroscuro se hace visible, o invisible según Merleau-Ponty, en un sistema de confluencias sensibles, ideológicas e imaginativas que llamaremos paisaje. La crítica contemporánea enfatiza el dinamismo del paisaje al comprometer diversos campos discursivos (Rubio, 2018: 250-51), así como transacciones estético-políticas que “ensamblan” imágenes y entornos (Andermann, 2008: 2-4).⁴ A partir de esta plasticidad el paisaje adopta, más allá de las tramas sugeridas por el observador, decursos inéditos, contrarios a las lógicas que inducen su percepción y narración. Uno de estos órdenes nos remite a una cultura museal (Huysen, 2016), que en *El Mocho* solidariza con la construcción del paisaje legitimado en documentos y fotografías del parque señorial, y en *La letra escarlata* con los archivos en la aduana del puerto de Salem. En la actualidad, la institución museal reformula su sello hegemónico en favor de intervenciones comunitarias descentradas, con lo cual, de acuerdo a Juan Cid, “el ejercicio curatorial se transforma en una actividad constructora de ese pueblo que falta” (2017: 50). En *El Mocho*, las subjetividades de ese pueblo surgen, además, de relaciones inéditas con paisajes “desmuseificados”.

La hipertextualidad y la *apophrades* contribuyen a sopesar los nexos entre las novelas, consignando su autonomía y productividad discursivas, además de su inscripción en tejidos heterogéneos. Si ejemplificamos la propuesta de Gerard Genette (1989: 14-15), deberíamos admitir que *El Mocho* se “injerta” en *La letra escarlata*, estableciéndose una relación entre el hipertexto y un nodo “anterior”. La *apophrades*, sin embargo, invierte el orden de los tejidos, sugiriendo que es en la obra posterior donde germinan y ramifican los sentidos de la obra precedente. “Los muertos poderosos regresan, pero regresan con nuestros colores y hablando con nuestra voz [...], atestiguado nuestra persistencia y no la suya. Si regresan por completo con su propia fuerza, entonces el triunfo es suyo”, sostiene Harold Bloom (2009: 175). Bajo este signo, opuesto al ominoso retorno de un influjo literario, *El Mocho* se escinde de *La letra escarlata*, dinamizando una urdimbre paisajista propia. En este sentido, el objetivo de este trabajo es instar a una relectura de la emergencia paisajista en *El Mocho* en diálogo y tensión con *La letra escarlata*, bajo

⁴ Jens Andermann indica que “el paisaje surge de una tensión entre *espacio y lugar*”, entre “aquello aún por recorrer” y “el recorrido vuelto familiar, la extensión convertida en recinto” (2013: 33). Otros estudios relacionan el paisaje con el vaciamiento y la apertura del no-lugar (Riesco, 2020: 2-3).

el convencimiento de que no “hay nada ‘nuestro’ que no tenga raíces en ‘otro’” (Donoso, 1998a: 64).

1. *EL MOCHO Y LA LETRA ESCARLATA*: NEXOS PRELIMINARES

Desde sus primeras páginas, observamos que ambas novelas se ocupan de rehabilitar la memoria. Mientras Hawthorne exhuma enmohecidos documentos en los archivos de la aduana de Salem, Donoso opta por inhumar las pertenencias del padre de Toño, cuyo cadáver yace irrecuperable en las profundidades de la mina: “pantalones rajados, calcetines huachos, una camiseta tiznada, un gorro de lana, junto a sus documentos de identidad y la foto donde abrazaba a la Elba en la plaza de Lebu, tomada poco antes de que él naciera” (1997: 17). Sobresalen objetos desgastados por las húmedas costas de Salem y Lebu, en latitudes geográfica y discursivamente opuestas que, no obstante, se intersectan a medida que nos adentramos en la emergencia del paisaje. Las obras también retratan una niñez deseosa de progenitores. La atracción de Pearl por la insignia escarlata que lleva su madre en el pecho, y de Toño por “esa otra sepultura, la de juguete, la de mentira” (Donoso, 1997: 18), son gestos que intentan recuperar un imaginario paterno y, por extensión, una genealogía en el claroscuro del paisaje.

Elba, madre de Toño, enfrenta el desprecio de las mujeres del pueblo. “¡Ella rompió la principal ley de la mina y bajó adonde ninguna mujer puede bajar sin producir un desastre!” (1997: 24). Relegada a vivir en la periferia, se relaciona esporádicamente con sus pares, “aunque la tarea cotidiana de sobrevivir las haya aplacado, y el odio con que la atacaron [...] se esté transformando en un perdón borroso, también irracional” (1997: 23). De modo similar, el adulterio de Hester se transforma a los ojos de la comunidad; su propia conducta es una declaración en favor del “bienestar de la vida privada y la libertad del mundo interior” (Baym, 2018: xxvii). La transgresión las sitúa en un espacio fronterizo, tan político como el que han desafiado, y desde el cual resignifican la teocracia puritana y la superstición minera.

Cuando Elba escapa del linchamiento de las mujeres, surge un paisaje industrial en un cruce de tiempos; uno ancestral arraigado al espacio marítimo, y otro moderno donde se fragua la explotación carbonífera y humana:

Huyo por las escalerillas de fierro, gateo hasta las bateas de lavar carbón, perdida en las pasarelas y los pasadizos y la maquinaria ensordecedora que no se detiene de día ni de noche, chimeneas negras, fierros, codos enhollinados, montañas del mineral negro [...]: voy a caer con el carbón volcado que me engullirá (1997: 24).

Aturdida por el temor, su percepción y valoración del paisaje se suspenden. Las texturas metálicas, deliberadamente opacas, matizan estéticamente este paisaje ferroso, o segunda naturaleza productivista donde la subjetividad tropieza con la aniquilación.

Hester también es “engullida” por la maledicencia de sus pares. Sobre la insignia con la letra “A” que deberá llevar en el pecho, una testigo repara: “¿A qué tanto hablar de marcas y señales, ya sean colocadas en el corpiño de su traje o en la piel de su frente? [...]. Esta mujer nos ha cubierto de vergüenza y debería morir” (2018: 54). Prevalece un claroscurio en una “luminosa mañana de verano” que reúne a puritanos de vestidos opacos, a tono con “la sombría rigidez que endurecía sus barbudos rostros” (2018: 64). A diferencia del paisaje industrial, éste encarece el simbolismo de la luz. Cuando Hester aparece en el cadalso, cargaba “en sus brazos una niña de unos tres meses, que parpadeó antes de esconder su carita al sentir la vivísima luz del día; hasta ahora, su existencia la había familiarizado sólo con la media luz grisácea del calabozo” (2018: 55). Este énfasis lumínico provoca, además del avance de los cuerpos, el “alumbramiento” de Pearl y Hester en el plano narrativo como sujetos heterodoxos, indicando flagrantemente el acto adúltero. Esta luz también deja en descubierto el “adulterio” de *La letra escarlata*, una obra discursivamente ambivalente que oscila entre el romance y la novela.

El cadalso aporta verosimilitud y, junto al bosque y la costa, integra un entramado paisajístico en la colonia puritana. Su función punitiva es norma: “Efectivamente, este patíbulo era parte de la maquinaria penal que desde hace dos o tres generaciones es sólo histórica y tradicional entre nosotros”, informa el narrador (2018: 57-58). Este dispositivo induce disciplina, como la “maquinaria ensordecedora” que aturde a Elba. A diferencia de la monotonía del paisaje industrial en *El Mocho*, Hawthorne alterna la opacidad calvinista con imágenes metropolitanas: Hester recuerda “las callejuelas, estrechas e intrincadas, las casas, altas y grises, las enormes catedrales y los edificios públicos, de factura antigua y pintoresca arquitectura, de una ciudad europea donde una nueva vida la

esperaba” (2018: 71). Esta composición da cuenta de la hibridez del paisaje colonial, constituido por memorias y nostalgias trasatlánticas.

2. EL TEJIDO ESCARLATA Y SU POÉTICA PAISAJISTA

Como apreciamos, las novelas figuran subjetividades en una trama paisajística que traduce la abstracción del espacio por medio de una imaginaria visual. La densidad de la letra escarlata, por ejemplo, irradia toda la novela. Así la describe Hawthorne cuando la encuentra en los archivos de la aduana: “Mis ojos quedaron prendidos en la vieja letra escarlata y no lograban apartarse de ella. Indudablemente, contenía un profundo significado que bien merecía la pena que se interpretara, ya que parecía emanar de ese símbolo místico” (2018: 35). Su interpretación deriva, en buena medida, en la figuración del paisaje. El complejo tejido de la insignia es afín con el diseño de un exuberante paisaje boscoso, permitiendo apreciar, por oposición, el trasfondo monocromático de la colonia. Ícono y paisaje parecen indivisibles en la poética del autor, que abraza paisajes boscosos, como también la movilización estética y simbólica del claroscuro. En particular, *La letra escarlata* enciende una poética visual opuesta a la iconoclastia protestante. El escritor y Hester diseñan paisajes y tejidos románticamente eficaces, pero disonantes con los dogmas que niegan su reproducción. “¿Qué manera de glorificar a Dios, o de ser útil a la humanidad? ¿Habría dado lo mismo que fuese violinista!” (2018: 11), exclaman los antepasados de Hawthorne. Veremos más adelante cómo Donoso y el Mocho se emparentan artísticamente de modo similar.

El claroscuro deviene técnica y poética, pulsando paisajes y estados imaginativos. Las reflexiones de Hawthorne en la introducción son significativas: “La luz de la luna, cayendo alba sobre la alfombra de una habitación familiar y mostrando claramente sus diseños — haciendo que todos los objetos fueran minuciosamente visibles y, sin embargo, diferentes a su apariencia matinal o de pleno día—, es un medio apropiado para que el novelista trabe relación con sus ilusorios huéspedes” (2018: 38). Sin intención de sustituir la realidad, esta poética resalta su apariencia con un lustre distinto. Así, concluye, “nuestra habitación se convierte en un territorio neutral, situado entre el mundo verdadero y el de la fantasía, donde lo Actual y lo Imaginario pueden encontrarse e imbuirse cada uno de la naturaleza del otro” (2018: 39).

A medida que traducía la novela, estas notas debieron parecer de sumo interés a Donoso. La semioscuridad con la que Hawthorne dibuja personajes, provistos de una psiquis compleja, es influyente en sus contemporáneos, especialmente Herman Melville, y en sus sucesores, Henry James y William Faulkner. Autores que, a su vez, son asiduamente referidos por Donoso en sus ensayos. Donoso problematiza su conocimiento de estos autores, y de sí mismo como lector, traductor y novelista, al considerar la poética subyacente en *La letra escarlata*. Parte de la originalidad de *El Mocho* consiste en el diálogo que el autor sostiene con la obra de Hawthorne, interrogando su visualidad y ofreciendo, desde una poética de transformación, un paisajismo inédito, afín con una visión descentrada del sujeto.

A través de Dimmesdale, padre inconfeso de Pearl, Hawthorne crea un nexo entre la culpa y su expresión visual. Su nombre evoca un valle o paisaje en penumbras, *dimmed dale*, metáfora de un fuego divino oscurecido por la pasión humana. Un celo similar entusiasmo al Mocho, apodo que también alude a una promesa inconclusa. Sin embargo, Donoso le otorga una versatilidad artística que lo diferencia de Dimmesdale. El pastor “velaba solitario, alumbrado sólo con el débil resplandor de un candel; y, de vez en cuando, para ver su propia máscara en el espejo, iluminado por la luz más potente que podía conseguir. Así efectuaba la constante introspección con la cual solía atormentarse, pero que no lograba purificarlo” (2018: 143-44). Aparece aquí un retrato literariamente atractivo. El texto original habla de un rostro, *face*, que los traductores sustituyen por una “máscara”, motivo paradigmático en la escritura donosiana y oportuno en el drama visual del pasaje. Dimmesdale y Hawthorne creen que bajo una máscara yace un rostro trascendente, debido al interés del autor por el simbolismo y “su hábito de entender los hechos materiales como ‘máscaras de cartón’, irrelevantes en sí mismas, pero significativas como emblemas de verdades espirituales” (Gupta, 1968: 319). Donoso, en tanto, ya ha renunciado al horizonte salvífico de la identidad. Máscaras devienen máscaras.

Cuando el clarooscuro inunda habitaciones, las visiones se exacerbaban. “A veces era una horda de formas diabólicas que se reían y escarnecían al pálido pastor y lo llamaban para que las siguiera; a veces era un grupo de ángeles luminosos que ascendían pesadamente hacia el cielo, como si estuvieran cargados de sufrimientos, y la ascensión los volvía cada vez más etéreos” (2018: 144). Rodeado de apariciones, este trance recuerda las tribulaciones de eremitas y místicos en la pintura europea. Suponemos

que *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1501) de El Bosco ayudaron a perfilar estos pasajes. Sea este óleo u otro registro, importa destacar que el retrato de la interioridad acentúa volúmenes y sinuosidades que, de algún modo, se asentaron en la retina del autor antes que en papel. Donoso, por su parte, encontró en las costas de Lebu y Lota perspectivas paisajistas que movilizan la tensión social y estética en *El Mocho*. Entra en juego una imaginación visual, equiparable a la tridimensionalidad del claroscuro en su búsqueda de formas. Sin embargo, mientras en la obra de Hawthorne las formas parecen definitivas, con identidades cifradas en la culpa y la redención, Donoso modela sujetos que resisten formas singulares, al igual que los paisajes que habitan. El Mocho es un sujeto inconcluso; su signo, como el de Mudito en *El obsceno pájaro de la noche*, es la mutabilidad.

Acopladas a la representación visual, las cadencias de *La letra escarlata* también adquieren matices claroscuros. Anticipando el encuentro de Hester y Dimmesdale en el bosque, Hawthorne “espiritualiza” el paisaje boscoso:

Parecía ser la intención de todos estos árboles gigantescos y rocas de granito que el curso del arroyuelo fuese secreto y misterioso [...]. Y, de veras, incesantemente, mientras fluía por su cauce, el arroyuelo no cesaba su parloteo, quieto, bondadoso, tranquilizador, pero lleno de melancolía, como la voz de un niño que pasa su infancia sin juegos y no sabe estar alegre entre tristes parientes y sombríos sucesos (2018: 183).

La locuacidad, que confiere volumen y claridad a la voz, se entrelaza con susurros “quietos”. Ya sea través de una “espiritualización” o de una subjetivación, el paisaje en las novelas destella en penumbras, acusando las ocultas genealogías de Pearl, Toño y el Mocho. El follaje se mece sobre los adúlteros, “mientras un viejo árbol solemne crujía con tristeza como si le contase a otro la dolorosa historia de la pareja o pronosticase nuevas desgracias para el porvenir” (2018: 191-92).

Confirmamos que Hawthorne demuestra una “inclinación por las imágenes físicas, situándolas en la mente con vívido énfasis” (Woodberry, 1980: 143). Sus paisajes reflejan la latitud del romance, con un juego imaginativo a contrapelo de la verosimilitud novelística. El autor y sus contemporáneos sugieren así atractivas fugas de sus objetos

filosóficos y estéticos, como la ambigüedad de la letra escarlata.⁵ Esta inflexión, empero, se articula con una voz narrativa que conserva siempre una cohesión ontológica. ¿Acaso no equivale esta unidad a la habitación descrita en el prefacio a *La letra escarlata*, donde los objetos yacen imperturbables, antes de su transformación lumínica? Así, la narración transita entre un *ethos* iluminista y otro romántico; una visión cartesiana y su interrogación. Esta crítica prosigue con fuerza en la urdimbre escritural de *El Mocho*, desde la cual Donoso se antepone y sobrepone al *apophrades* del tejido escarlata.

3. *EL MOCHO* Y SU URDIMBRE: SUPERPOSICIÓN Y DESPRENDIMIENTO DEL TEJIDO ESCARLATA

A partir del modo en que Hawthorne y Donoso movilizan una poética sobre la visualidad y los paisajes, discutiremos cómo la escritura de este último remite intertextualmente a *La letra escarlata* con el fin de destacar su propio diseño paisajista. Las simetrías entre las tramas de las novelas surgen de la transgresión de un orden, y sus repercusiones en comunidades donde la religión, el dogma y la superstición se confunden. Esta subversión se asocia, además, a la degradación social de los protagonistas, fuertemente arraigada a la constitución del paisaje. Pero mientras Hawthorne organiza sus escenas paisajistas desde un enfoque omnisciente, Donoso las genera según una comprensión descentrada del sujeto, que redundante en la alteración del paisaje. A una organicidad paisajística, coherente con el pensamiento iluminista, Donoso superpone interpretaciones contingentes e interiorizadas de los paisajes.

Esta superposición representa el diálogo de la escritura donosiana con la de Hawthorne. Se sitúa encima del tejido de *La letra escarlata*, cubriéndolo, pero sin oscurecerlo por completo. *El Mocho*, por ejemplo, no soslaya técnicas omnicomprendivas o panópticas de acceso al paisaje, prevalentes en Hawthorne y otros autores decimonónicos. Sin embargo, Donoso es consciente de que esos dispositivos legitiman una ontología unificada de la identidad. Los integra a su trabajo cuestionando su estructura, alentando derivas fisuradas de la subjetividad y el paisaje. Como el bordado escarlata, su novela se superpone a un tejido con el que

⁵ En *El poeta*, R. W. Emerson experimenta una alteración de la identidad en comunión con los paisajes, mientras que en *Moby-Dick* H. Melville convierte la ballena en símbolo plurivalente e inefable.

establece relaciones significativas.⁶ Pero sin adherirse, sino interrogando y separando, como Hester cuando desprende el emblema de su vestido en el bosque. Así, la escritura de Donoso se superpone y sobrepone a una obra precedente, sublimando la “ansiedad de la influencia” hawthorniana. Usamos el concepto guiados por el potencial metafórico de su etimología⁷: el autor “sublima” la influencia sustituyendo la consistencia paisajística de su antecesor por un descentramiento que conduce a la esfumación de paisajes y sujetos.

Estos posicionamientos ofrecen una dinámica interesante. El bosque y las colinas permiten a los autores crear escenas paisajistas a través del lenguaje de la luz, recuperando para sus protagonistas formas significativas. Si la colonia y el pueblo degradan socialmente a Hester y Elba, es en los espacios naturales donde sus cuerpos se vitalizan. Durante su encuentro con Dimmesdale, Hester retira

la toca que sujetaba sus cabellos, los cuales cayeron pesados y oscuros sobre sus hombros, manchados de luz y sombra, y dotando a sus facciones de una luz suave y seductora [...]. Su sexo, su juventud y la fuerza de su belleza retornaron de lo que los hombres llaman el pasado irrevocable (2018: 198).

Este dramatismo visual revela un arte “que impulsa la historia en una sucesión de *tableaux*, un método narrativo pintoresco y pictórico, teatral en su espectáculo” (Woodberry, 1980: 191). La transformación de Hester es afín con la composición del paisaje, subrayando, con un ímpetu adverso a la templanza puritana, un cuerpo romantizado en el marco de una intensa luminosidad natural. El sol llena “con su luz el bosque oscuro, alegrando el verde de las hojas, convirtiendo en oro el amarillo marchito [...]. Todo lo que antes proyectara sombras ahora emanaba luz” (Hawthorne, 2018: 199). Junto a esta claridad aparecen las delectables formas que la teocracia calvinista ha atenuado: el sexo, la juventud y la belleza. También surge otra forma sobresaliente: la exuberancia estilística de Hawthorne, opuesta a la aspereza visual y retórica de sus antepasados, o *plain style*.

El Mocho se superpone a la *Letra escarlata* insinuando fibras de ese tejido, las cuales no interfieren con el plan narrativo de Donoso. Elba y

⁶ La imagen que proponemos de superposición también se hace extensiva a la obra y el pensamiento de Donoso en relación a una tradición literaria moderna, en sus vertientes anglosajona y latinoamericana.

⁷ Del latín *sublimare*, “pasar directamente del estado sólido al de vapor”. RAE en línea.

Toño suben a la colina de Chivilingo para depositar los restos simbólicos del padre. Ella “se arranca el pañuelo que le contiene el pelo, volcando el mineral de su melena encabritada, más vigorosa que ella misma, nidial de víboras que le absorben toda su vitalidad con su enigmático crecimiento de matorral, de zarza” (Donoso, 1997: 25). La censura de Pearl cuando Hester se saca la letra es análoga a la de Toño, cuando cree “indecente que mi mamá se suelte el pelo, que se exhiba así. Rara vez suelta impúdicamente su intimidad” (1997: 25). Apreciamos aquí una hebra escarlata que se absorbe en el tejido carbonífero de la novela de Donoso. A diferencia de Hester, el pelo de Elba merma su energía. Y si el *tableau* de Hawthorne sugiere un subtexto pictórico, Donoso nos confronta con la nefasta cabeza de la Gorgona y su mitografía, acentuando un tenebrismo subterráneo y pétreo que interacciona con la luz y el color.

Medusa era una joven mortal. Después de ser violada por Neptuno en uno de los templos de Minerva, ésta la castiga y “su pelo de Gorgona muta en indecentes hidras” (Ovidio, 1983: 90). No insistiremos en la trama del mito griego, sino en el simbolismo que tributa a la construcción del paisaje. Al respecto, la Gorgona recuerda “las posibilidades indefinidas de creación de la naturaleza” (Cirlot, 1992: 219), entre otras, su agencia destructiva, con una mirada que petrifica lo viviente. Elba desciende a la mina, profanando, según la creencia popular, la naturaleza, como Hester profana el orden teocrático. Debido a esta transgresión, su esposo y otros barreteros mueren sepultados en el pique. Elba, no obstante, es consciente que la verdadera parálisis tiene otro origen. “No soy poderosa: todos saben que es una superstición de los mineros que la mina sea una hembra celosa de cualquier mujer que baje a sus profundidades” (Donoso, 1997: 30). Este atavismo mantiene “mochos” y serviles a los mineros, pero también al Mocho Arístides, cuidador del parque de los Urízar.

Esta petrificación propicia una estética subterránea del paisaje. Contraria a las escenas *sub sole* en *La letra escarlata*, la construcción paisajista combina elementos míticos con tensiones socio-políticas. Estos contenidos apuntan a las condiciones laborales, los desaparecidos por la dictadura y la reproducción del poder en la sociedad chilena. El siguiente pasaje sintetiza estos conflictos a partir del estrato carbonífero. Próximos a la playa, Elba y Toño

[v]en dibujarse sobre las ramas del parque, allá lejos, hacia el norte, el minarete que agracia el Pabellón. Más acá, el larguísimo ciempiés del muelle se estira sobre el océano. A esta hora queda oculta hacia el norte,

entre la península del parque y la colina de escoria excretada por un siglo de explotación de la mina, la hondonada donde están viviendo: la colina de tosca se desplaza lenta y tibia, como el cuerpo de un dragón resbaloso cuyos vapores enredan los fierros de las maestranzas (1997: 30).

El texto articula paisajes notables—marítimo, boscoso e industrial—vinculados a una matriz carbonífera. Lo pétreo sustenta biodiversidad y la representación de otros enclaves paisajistas. Fundamenta, además, la pervivencia de una oligarquía legitimada a través de un parque señorial.

Las “chimeneas renacentistas, balaustradas de mármol, estatuas de fundición para distribuir por los jardines” (Donoso, 1997: 41) son ornamentos adversos a la opacidad del carbón, como los refinamientos parisinos que agasajan el Pabellón de los Urizar. Este parque se revela, por cierto, como “un lugar experimental de trasplante y transculturación” (Andermann, 2018: 125). No obstante, las bases de este moderno laboratorio paisajista descansan sobre una espesura geológica, invisible y fecunda, como también residual y monstruosamente degradada. Lo bestial se sumerge, como las víboras, el ciempiés o el dragón; y aletea como los lascivos murciélagos en el pelo de Elba. En este sentido, el paisaje carbonífero se construye con una imaginería feral, subterránea y aérea, afín con el carácter ambiguo en la subjetivación de Elba.

Si el paisaje carbonífero e industrial sugiere texturas ferrosas en atmósferas confinadas, la factura importada del parque de los Urizar evoca el “boato parisino” (1997: 41). La narración de estos paisajes se plasma en un lenguaje análogo al del claroscuro en su despliegue pictórico. Sin embargo, el claroscuro también metafórica una dialéctica de los paisajes. En *La letra escarlata* el paisaje colonial surge como una conquista piadosa y civilizatoria del bosque y del “inculto aborígen” (Hawthorne, 2018: 118). La sensualidad de Hester y la naturaleza “adulteran” la teocracia calvinista, y en consecuencia el relato señala nítidas fronteras entre un paisaje y otro. Donoso, por su parte, favorece una interdependencia paisajista, un *continuum* donde estéticas y discursos se emplazan mutuamente, acusando soterradas complicidades entre la oligarquía y sus servidores. Esta relación, cabe destacar, no deriva en una síntesis entre la luz y la sombra, o sus efectos. Los paisajes se aproximan y distancian entre sí, intercambiando sus tramas, enmascarándose unos en otros, evadiendo rostros definitivos.

Este entramado implica un distanciamiento significativo de Donoso respecto de *La letra escarlata*. En efecto, cuando Hawthorne trabaja el

claroscuro en un sentido alegórico, afín con la moral protestante, asocia la claridad a un principio de verdad, y la oscuridad a su disipación. De acuerdo a J. M. Coetzee, la novela no es alegórica, por cuanto no corresponde a “una historia cuyos elementos coincidan con otra que se desenvuelva en un espacio paralelo” (2017: 17). Una vez cumplido su cometido, el papel edificante de la alegoría decae (Ricoeur, 2006: 69), dando paso a la eficacia simbólica de la letra bordada. Por el contrario, Donoso intercambia los significados que desde la alegoría o el arquetipo se confieren a la luz y a su ausencia. No solo eso. Reinterpreta el claroscuro como una técnica maleable al servicio de su poética, reformulando su valor canónico asociado a la “exactitud y amabilidad de las formas” (Couve, 2013: 753). La posibilidad de someternos a la precisión que satisface la emergencia del paisaje se suspende, al igual que su lectura inequívoca.

En efecto, los tonos negruzcos del paisaje carbonífero-industrial descubren verdades que desnaturalizan el orden social. Elba, recordemos, apunta a la superstición como causa de la injusticia social; a ella se aferran los mineros, y también los patrones para doblegar su voluntad. Los obreros están “anexados al sexo negro, y al cavar van dejando allí sus vidas, tiznados, sudados en las galerías que se extienden diez kilómetros bajo el mar, arrodillados junto al rompimiento de carbón” (Donoso, 1997: 31). Esta abyección toma forma y sale a la luz en la penumbra rocosa del paisaje, y a través del pensamiento de Elba. No solo eso. La forma se discierne en un tenebrismo asociado a arquetipos femeninos. La concatenación “Mina-hoyo, mina-hembra, mina-sexo, mina-útero, mina-diosa, mina-puta, mina-madre” (1997: 30) expande el paisaje carbonífero y su ambientación en Lota, complejizando sus orígenes. Surge una constelación, un *arché* mítico que desafía la impronta moderna del paisaje industrializado.

Como contrapunto del museo que protege la genealogía de los Urízar, Donoso instala una memoria (Huysen, 2016: 23) que no es ni memorial ni monumental⁸, y asociada a una narración de perspectivas quebradizas que no adhiere a una memoria colectiva, mucho menos oficial. El afán con el que Toño reúne los objetos del padre contradice el inventario museal; es un gesto íntimo que recuerda al padre y a las víctimas de la dictadura

⁸ Con aportes materiales y simbólicos, los lugares de la memoria y “su aptitud para la metamorfosis” (Nora, 2008: 34) también enriquecen una comprensión de las relaciones entre los paisajes y las culturas museales.

pinochetista cívico-militar. Su abuelo cuestiona el ansia de depositar estas pertenencias en el cementerio de Chivilingo: “¿Por qué no enterrar así también a todos los desaparecidos, a los que se llevaron los generales para matarlos sin dejar huellas y tirarlos al mar o en fosas que nadie sabe dónde están?” (1997: 19). En la introducción a su novela, Hawthorne menciona un grupo de mujeres acusadas injustamente de brujería en Salem en el siglo XVII, especificando que uno de los magistrados condenatorios fue antepasado suyo. Ambas narraciones deslizan inflexiones históricas sobre el nefasto control de la disidencia, encareciendo la memoria como un acto de reparación indeleblemente inscrito en los paisajes.

La oscuridad delata un paisaje poblado de mineros y desaparecidos, petrificados por el sometimiento y la dictadura. Por otro lado, la claridad del parque encubre genealogías espurias. Arístides especula sobre Blas, hijo menor de Leonidas Urízar, que envían a Chile desde Francia con el fin de enmendarlo: “Nadie ignora que en muchas *buenas familias* se dan estos personajes extravagantes, o viciosos, o mal dotados, o monstruosos [...], y a los que es necesario recluir en asilos o conventos o cárceles” (1997: 53). Contrariamente a su efecto pictórico, en la tela escritural de Donoso la luz ofusca genealogías con espectros que “comienzan a rondar esta versión oficialista de la luminosa familia Urízar” (1997: 51). Uno de estos espectros es el mistificador relato de Arístides que lo emparenta con Blas: “¿Quién fue él... y quién soy yo, que no puedo desligarme de su tránsito?” (1997: 51).

Estas conjeturas se dirigen a Toño en el parque señorial. “Hierve mi memoria”, reconoce Arístides, “se agita mi miseria, mi rencor no perdona al mundo; me lo dices, Toñito, intentando desentrañar tu pasado remoto, tan ligado al mío” (1997: 51). Toño, Elba y Arístides estarían emparentados con Blas y María Paine Guala. El abuelo del niño replica que es “mentira que ese monstruo sea antepasado de la Elba y de Toñito” (1997: 56). Notamos aquí otro soterrado nexo si consideramos el apego de Toño por Arístides. Es probable que el niño sea hijo suyo. Esto revelaría el adulterio de Elba y otra sugerente superposición entre *El Mocho* y *La letra escarlata*. A los personajes extravagantes se suman los desclasados y huachos, fascinantes tanto para Donoso como para Arístides. Las especulaciones de Arístides son afines con las *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* cuando Donoso admite que “el dolor causado por la ambigüedad social es uno de los temas que en los novelistas han dado mayores frutos, una de las ‘fallas geológicas’ con *pedigree* literario más sólido” (1996: 17). *El Mocho* es, en efecto, fruto de esa indeterminación.

El desclasamiento es una grieta que refleja, además, la relación antagonica e interdependiente entre el paisaje carbonífero, el oligarca y sus subjetividades. “Con cada estremecimiento el cerro se adelanta un poco en dirección a tu parque y hace más y más estrecha la hendidura que nos separa. Es la venganza de la mina, Arístides, la venganza de los proletarios contra los desclasados como tú” (Donoso, 1997: 49), recrimina el abuelo de Toño. Un aspecto relevante es que para los Urízar los yacimientos y habilitaciones obreras carecen de dignidad estética o paisajista; integran un sistema productivo que incrementa su fortuna, dejando atrás un “cerro de escoria” (1997: 49). Sin embargo, Donoso convierte las maquinarias y el sulfuro en material paisajístico.

El movimiento pintoresco inglés valoró los “estudios formales del paisaje” que, con frecuencia, ignoraban “las implicancias sociales y morales de sus escenas de decadencia y pobreza humanas” (Andrews, 2011: 78). Donoso no soslaya estas implicancias, consciente de sus aportes al conflicto de la novela y, principalmente, a la movilización de una estética claroscura. Con ellas retrata una clase minera y sus faenas, hostiles a la Empresa y a los desclasados como Arístides. Consecuentemente, la moral y el contexto dictatorial tributan a un espacio literario y paisajístico que noveliza los referentes socio-históricos, y su inscripción en la penumbra del poder, orientándolos a “la metáfora, oculta o abierta, que necesariamente es lo literario” (Donoso, 1998b: 111).

Pearl, Blas, Arístides y Toño apelan a imágenes paternas evasivas, integrando una genealogía apócrifa, sustraída de las miradas debido a la adulteración de una norma. Si bien resultan insoportables a sus padres, estos sujetos son atractivos a sus creadores. A través de Pearl, Hawthorne acciona un romanticismo opuesto a la predestinación calvinista. Donoso, en tanto, explora el mito de una ontología auténtica. “Soy un falso Urízar”, concede Arístides, “un Urízar de mentira” (Donoso, 1997: 48). El afecto de Elba por Toño es complejo. Suple la ausencia del padre, introduciendo al niño en las divagaciones de Arístides y en la fisura del desclasamiento. Toño deviene mocho, ¿pasmado, como los mineros y su propio padre, por el ojo paralizante de la Gorgona? Como señalamos, ni la mitología ni la superstición truncan a los “mochos”, sino la pervivencia secular de una oligarquía y su naturalización.

Nos parece interesante considerar hasta qué punto los miembros de esta clase rectora son, también, unos desclasados. Sus ambiciones apuntan a Europa, revelando un esnobismo *belle époque*. Confían en una modernidad parisina capaz de convertir “en un paraíso la península

adyacente a sus minas” (Donoso, 1997: 41). El Mocho recuerda que el “magnate había imaginado que sus hijas rubias—todos los Urízar son rubios, como tú, Toño—, pasearan en decorativos grupos bajo sus sombrillas por el valle de las hortensias, entre grutas simuladas, invernaderos y una lagunita con cisnes” (1997: 42). Se recrea un paisaje en base al ingenio de Georges-Eugène Haussmann para el “embellecimiento estratégico” de París (Benjamin, 1998: 188). Este proyecto modernizador, como el de los Urízar a escala infinitesimal, reconoce que “si solo se hubiese perseguido el objetivo de deslumbrar a las masas y glorificar el poder, no se habría prestado atención a lo que no se ve: la circulación del agua y las grutas para albergar las flores” (Baridon, 2008: 238). Si bien el parque ve la luz, el Pabellón queda inconcluso, con lo que se refrenda un paisaje “mocho” y cercenado. Lo mineral, en tanto, es un recurso que enriquece a los Urízar y el espacio novelístico de Donoso, si pensamos en su representación paisajística. El paisaje integra, así, “el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción” (Nogué, 2011: 30).

La segunda parte de la novela introduce a María Paine Guala, abuela de Arístides e iniciadora, junto a Blas, de una rama apócrifa. Habría sido “propietaria de una casa de las que entonces llamaban ‘de mal vivir’” (Donoso, 1997: 58). Los tejidos genealógico y paisajista enredan fornicaciones y parentescos, confundiendo sus orígenes. La abuela ofrece a Arístides como sacristán. Mocho de curas, luego sirve a los patrones de la Empresa. Desde esta endémica sujeción comienza a ensamblar “escenas a partir de retazos de verdad” (1997: 44). Como custodio del parque, se empeña en reconstruir a Blas entre los “innumerables rostros color sepia de las fotografías que se exhiben en una oscura salita del Guest House que la Empresa ha improvisado como museo familiar” (1997: 55). Cree que él también merece ser un “Arístides”, es decir, un “hijo del mejor”. Sin embargo, Blas habría sido también un vástago despreciado. Tampoco hay pruebas de su existencia. Con ello, Donoso acentúa el carácter mocho de la identidad y las historias que la fabulan.

De seguro, durante la escritura de su novela surgieron imágenes, recuerdos y metáforas provenientes de su lectura y traducción de *La letra escarlata*. La bastardía de Pearl no debió pasar inadvertida. ¿Cómo se sobrepone el autor a esta ilegitimidad en el curso de su narración? Al observar las simetrías entre madres e hijos, y el adulterio como transgresión de una ley, Toño aparece como un eco de Pearl. No obstante, Donoso problematiza y transfiere esta semejanza a Arístides. Es

el desclasado quien mejor representa la fantasmagoría de los orígenes. Y es él quien moviliza el carácter espurio de la autenticidad, con una ficción genealógica inspirada en el paisaje del parque. Queda en tela de juicio, por lo demás, la legitimidad de este enclave, resultado de la explotación humana y el trasplante de especies que “encarnan el triunfo de los conquistadores sobre lo conquistado” (Donoso, 1998a: 30).

Dijimos que las sinuosidades del paisaje jardinero despiertan en Arístides un afán fabulador. Similar a Donoso, su vocación no son los “transportes místicos” (1997: 115), sino los recursos estéticos y artísticos. De joven “se había constituido en guardián absoluto de la capilla, creador máximo de todo lo que fuera pertinente a la religión... pero carente de una relación directa con la fe, la esperanza y la caridad” (1997: 116). Crea a partir de formas sensibles y guiado por una curaduría intuitiva. Organiza, primero, la parafernalia religiosa; después fotografías y archivos en el improvisado museo del parque. Si Hawthorne confiere a Hester el arte del bordado, Donoso entrega al Mocho el de entretejer historias en una urdimbre, a la vez narrativa y paisajista.

En efecto, en *La letra escarlata* el paisajista es Hawthorne. Hester altera el significado del estigma que ha bordado, pero carece de facultades paisajistas. Sufre y se deleita en los paisajes sin intervenirlos. Arístides, en cambio, contrapone a su servilismo una creación imaginativa y descentrada de los paisajes. La obra donosiana presenta un catálogo importante de artistas y escritores: *El lugar sin límites*, *El jardín de al lado* y *La desesperanza*. Aun así, son pocos los que, desde la “falla geológica” del desclasamiento, fabulan paisajes que motivan, hasta cierto punto, una subjetivación escindida del tutelaje patronal.

De este modo, y si bien solidario con el orden impuesto, el prostíbulo de la Bambina es punto de fuga para una urdimbre paisajista. Desde aquí y el cerro de Chivilingo se enhebra una visión sin precedentes:

Un día el Mocho tiene una sensación mágica: señalando el cielo con un dedo, sigue la dirección de las nubes, del viento y del frío. Dice que miren, no se lo pierdan, el cielo está precioso, lleno de pescados plateados que navegan por el azul, agitando sus colas en el aire y luciendo entre las nubes la platería de sus escamas (1997: 175).

Esta nubosidad insta a un enfoque nuevo, sugerido antes a partir de la fragmentación de la subjetividad. El claroscurio del paisaje deriva

ahora en un *sfumato*, acentuando la volatilidad e imprecisión de las formas en el plano narrativo. Este desgaste es acorde con el quiebre de la mirada, y metaforiza el paso de la solidez del paisaje a su vaporización, una “sublimación” con la que Donoso se sobrepone al texto de Hawthorne. El catalejo roto de Aristides es decidor: “Ya no tiene vidrio y ya no se ve nada con él: no se sabe para qué puede servir” (Donoso, 1997: 174). Sirve, sin embargo, para transitar de una vigilancia omnicomprendiva, a nivel especular, a una visualización imaginativa y alterada de los paisajes.

Nadie dio crédito al Mocho. Era “un loco, un visionario; desde joven, cuando trabajaba en el circo, [...] pero todas quisieron ver los pescados nadando en las nubes y siguieron su dedo que señalaba como si persiguiera sus visiones por el cielo de acero” (1997: 175-76). Esta facultad contrasta con la sujeción a sus conjeturas y al paisaje oligárquico. Victoria Cirlot señala que en la tradición medieval las “nubes pertenecen al complejo de imágenes que en la cultura europea configuraron una mística de la nocturnidad” (2017: 14). En el paisaje del visionario novelesco, empero, las figuras nubosas se desprenden del tenebrismo, “cambiando el color y la luz y sus sombras, según de dónde soplara la travesía” (Donoso, 1997: 176). El claroscuro persiste, pero supeditado al *sfumato* y a la aparición destilada de las formas. El arrobamiento místico cede a uno secular, confirmándose el apego del Mocho por la sensualidad y la carga visual de los objetos, vaciados de contenidos sacros. Los peces plateados, en tanto, vuelan a contracorriente del primitivo *ichthus* cristiano.

¿Cuál es, entonces, la feligresía del Mocho? Las prostitutas, la Bambina, Elba y Toño, o el Mocho Chico y “sacristán” de Aristides, asisten a esta ceremonia “para contemplar desde allí todo este prodigio: eran nubes móviles, atléticas, musculadas, con las aletas despiertas y los ojos tan luminosos que parecían más vivos que todo el paisaje que los rodeaba” (Donoso, 1997: 176). *El obsceno pájaro de la noche* también escenifica eucaristías invertidas, como los conciliábulo en la Casa de Ejercicios Espirituales. Pero si allí se aloja el culto de una estética grotesca y laberíntica, aquí percibimos una celebración ascendente y al aire libre, contrapuesta a la solidez del paisaje carbonífero. Abajo se extienden la península y la costa, y ahora las miradas suben absortas al cielo, como la de los adúlteros puritanos que contemplan la estela de un meteorito desde el cadalso. Este giro, desde el espaciamento horizontal del paisaje a uno vertical, y a la esfumación de sus volúmenes, refleja una poética transformadora de la realidad.

En “Dos lentes” (1979), artículo que escribe mientras compone su novela, Donoso piensa que una poética es “la conciencia estética de que todo arte es, en parte, artificio” (1998a: 457). Su poética busca, además, revitalizar la mirada, “para probar si puede aún saltar más allá de su sombra, e ingresar al mundo de la imaginación” (Donoso, 2009: 58). Lo anterior también anima las visiones del Mocho. A los ojos adormecidos, los “jueles eran comida, la de todos los días, fritanga o caldillo, y no materia de la fantasía” (Donoso, 1997: 176). El Mocho hace que el paisaje aéreo despierte ensoñación, renovando el desgaste de la mirada. Su paisajismo, eso sí, no coincide con las rupturas de un “arte crítico”. Efectivamente, esta variante expone “los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2011: 59). Si bien sus seguidores se emancipan de la rutina, seducidos por imágenes mutables, el espectáculo mismo les impide reconocer el escenario que los sujeta a los señores de la Empresa. Aristides lleva las miradas al cielo, distrayéndolas de la escoria mineral y la injusticia social.

El Mocho transita un paisaje fronterizo cuando sube el cerro con Elba. “Se tocaban. Pero no se sentían como antes. [...]. Pero sucedió lo que a menudo sucede en la costa: uno se queda dos minutos con la vista fija en los cerros del interior y el secarral, observando los campos desolados, y pocos minutos después se da vuelta hacia el mar otra vez y encuentra que todo está luminoso, verde, plateado” (Donoso, 1997: 182-83). Los afectos se suman al paisaje, como el encuentro de Hester y Dimmesdale en el bosque, pero sin que los autores confirmen su unión. Indagan, en cambio, el truncamiento y la irrupción de experiencias “mochas”. El ministro muere sin hacer familia; y en un accidente de tren el Mocho pierde sus piernas y su precario vínculo con Elba. Sobrevive en el centro de Santiago como un *clochard*, figura de la destitución donosiana. Los transeúntes preguntan “por qué el cuchepo aquél—mágico, hechicero, brujo—tendría visiones... porque decía ver figuras, objetos, cosas inscritas en el cielo” (1997: 187). Este desposeído visiona mundos liminares que aún no se incorporan a la luz, vislumbrando así paisajes desencarnados.

En la última parte de la novela Donoso desiste del claroscurito. Si bajo esa visualidad dibujó complicidades genealógicas, ahora enfatiza el truncamiento en un paisaje urbano monocromático, donde predomina, “tanto en la recepción paisajista de la ciudad como en la escritura, una subjetividad intermitente” (Ferrada, 2022: 168). En efecto, el narrador menciona que alguien vio al Mocho “alguna vez en un circo de barrio haciendo piruetas:

saltaba sin piernas, rodaba como un rodillo por el suelo, hacía imitaciones con su voz ronca” (Donoso, 1997: 196). Estas contorsiones, como las del cuerpo arácnido de la Bambina, desafían el equilibrio y la gravedad, es decir el rictus de una identidad absoluta y su escenificación en el ruedo cartesiano. El cercenamiento y la pirueta se burlan finalmente de la constitución absoluta del sujeto. No extraña que el Mocho se llame ahora Jacinto Rojas, renunciando a la promesa de su nombre anterior. La máscara de un “hijo del mejor” se reemplaza por otra. Si antes fue espectador y demiurgo de paisajes nubosos, ahora la exhibición de su cuerpo mutilado releva el contorno difuminado de la identidad.

CONCLUSIONES

Hawthorne y Donoso son conscientes de que la transgresión no implica la subversión de un orden. Hester se traslada a Europa, pero el epílogo relata su regreso a Salem, paisaje adoptivo que le reserva una tumba junto a Dimmesdale, “aunque dejando un espacio entre ellas, como si los restos polvorientos de ambos durmientes no tuvieran derecho a mezclarse” (Hawthorne, 2018: 255). Incluso *post mortem*, la pena contra el adulterio permanece intacta. Elba también migra a Estados Unidos a trabajar con una familia norteamericana: “tierra, tierra, nunca habría demasiada tierra entre ella y el cuchepe” (Donoso, 1997: 191). Resultan atractivas las imágenes terrosas que evocan paisajes de bosques y carbón, como también los afectos truncados entre los personajes de ambas novelas. Elba tampoco logra subvertir la lógica de un poder que la conmina a “trabajar como sirvienta” (1997: 191) para extranjeros. Su “melena” es disciplinada, y con ello su subjetivación en el umbral mítico del paisaje carbonífero se diluye. Donoso, empero, no solo transgrede uno de los cometidos del claroscuro, sino que subvierte su representación en el espacio novelesco.

Con ello su escritura se sobrepone a *La letra escarlata*, alcanzando autonomía expresiva. En efecto, a través del claroscuro—cuya plasticidad en principio figura cuerpos en penumbras—, Donoso enmascara paisajes, sujetos y genealogías, privándolos de la ilusión de la autenticidad, pero dotándolos, al mismo tiempo, de artificios. La interpretación de esta técnica pictórica ensombrece nodos enraizados en un *ethos* cartesiano que concita el interés y, sobre todo, el escepticismo del autor. Concluimos así que el motivo del enmascaramiento en la escritura donosiana se arraiga tanto en la desfiguración del sujeto como

en una urdimbre paisajística que propende la difuminación de paisajes y subjetividades. Esta esfumación revela el paso desde una emergencia pétreo del paisaje a una nubosa, y se activa con tácticas que cuestionan el paisaje señorial y su legitimación museal. Donoso también resignifica el tejido precedente a través de un desclasado que se narra a sí mismo en el paisaje jardinero de los Urízar. A diferencia de Hawthorne, el clarooscuro en *El Mocho* desiste de asociaciones fijas, permitiendo matizar los paisajes de Lota en una interfaz de luces y sombras. Valiéndose de estos opuestos convergentes, Donoso tensiona las relaciones entre los desclasados de la oligarquía y la clase trabajadora, advirtiendo complicidades donde la aversión y la fascinación por el otro comparten un mismo rostro.

Al respecto, concluimos que Donoso abre una nueva comprensión del desclasamiento al interior del espacio narrativo y paisajístico de *El Mocho*, cuestionando su categoría estrictamente social y, por lo tanto, amplificando la imagen de la “falla geológica” con la que él mismo la describe. El autor sugiere, en cambio, otra dimensión existencial, que si bien se origina en una consciencia de clase, la desborda y resignifica a la luz de un truncamiento, metaforizado en la vigorosa imagen de sujetos y paisajes “mochos”. Por su parte, y en tándem con la esfumación, este truncamiento acentúa la desintegración de las identidades. La *apophrades* se supera finalmente por medio de la relectura del tejido escarlata al interior de *El Mocho*. La novela de Donoso emerge así como un cuerpo narrativo en una claroscuroidad adversa a la consagración de las formas. A través de un Arístides-Mocho-Jacinto-Cuchepo el autor esboza una enérgica pirueta escritural, un “sobrecogimiento de suspenso durante el mágico momento de creación” (1997: 193) que impugna la solidez inmutable de los paisajes y sus subjetividades.

BIBLIOGRAFÍA

- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales Pesados.
- Andermann, Jens (2013). “Reverón: el paisaje evanescente”. *Tópicos del Seminario*, (29). 33-52. En: <https://www.scielo.org.mx/scielo.php>.
Fecha de consulta: 18-01-2023.

- Andermann, Jens (2008). “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble”. *Orbis Tertius*. 13 (14), pp. 1-7.
- Andrews, Malcolm (2011). “Landscape: An Aesthetic Ecology”. *Teoría y paisaje. Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, pp. 75-88.
- Baridon, Michel (2008). *Los jardines. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Abada.
- Baym, Nina (2018). “Introducción”. *La letra escarlata*. Trad. José Donoso y Pilar Serrano. Barcelona: Penguin, pp. 9-35.
- Benjamin, Walter (1998). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Bloom, Harold (2009). *La ansiedad de la influencia*. Madrid: Trotta.
- Cid, Juan (2017). “Museo, novela, archivo. Aproximación a los museos de papel”. *Atenea* 515, pp. 47- 61.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cirlot, Victoria (2017). *Imágenes negativas. Las nubes en la tradición mística y la modernidad*. Viña del Mar: Mundana Ediciones.
- Coetzee, J. M. (2017). “Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*”. *Late Essays*. New York: Viking, pp. 12-22.
- Couve, Adolfo (2013). “Escritos sobre arte”. *Obras completas*. Santiago: Tajarar.
- Couve, Adolfo (1998). Entrevista por Cristian Werken. *La belleza de pensar*, <https://www.youtube.com/watch?v=XXwg0Z9BBd0> [20/04/2021].
- Crespi, Irene & Ferrario, Jorge (1982). “Clarooscuro”. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Eudeba.

Donoso, José (1998). *Artículos de incierta necesidad*. Ed. Cecilia García Huidobro. Santiago: Alfaguara.

Donoso, José (1996). *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Aguilar Chilena.

Donoso, José (1998). *Historia personal del “boom”*. Santiago: Alfaguara.

Donoso, José (2009). *José Donoso. Diarios, ensayos, crónicas*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: RIL.

Donoso, José (1997). *El Mocho*. Santiago: Alfaguara.

Ferrada Aguilar, Andrés (2022). *Los paisajes urbanos en la escritura de José Donoso*. Santiago: Editorial Universitaria.

Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

Gupta, R. K. (1968). “Hawthorne’s Theory of Art”. *American Literature*. Nov., Vol. 40, N° 3, pp. 309-324.

Hawthorne, Nathaniel (2018). *La letra escarlata*. Trad. José Donoso y Pilar Serrano. Barcelona: Penguin.

Hawthorne, Nathaniel (2007). *The Scarlet Letter*. New York: Oxford UP.

Hoefler, Walter (2004). “Presupuesto para una lectura de *Claroscuro* de Gonzalo Millán”. *Anales de Literatura Chilena*. N° 5, pp. 213-20.

Huyssen, Andreas (2016). *Medios de la memoria en el arte contemporáneo global*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

James, Henry (1879). *Hawthorne*. London: Macmillan.

Merleau-Ponty, Maurice (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.

Nancy, Jean-Luc (2003). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca.

- Nogué, Joan (2011). “Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales”. *Teoría y paisaje*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, pp. 27-41.
- Nora, Pierre (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Ovidio, Publio. (1983). *Metamorfosis*. Barcelona: Bruguera.
- Rancière, Jaques. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ricoeur, Paul. (2006). *Teoría de la interpretación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Riesco, Pascual (2020). “De la teoría del lugar a la teoría del paisaje: no-lugar, distalidad y carácter”. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 85, pp. 1-36.
- Rubio, Marta & Ojeda, Juan (2018). “Paisaje y paisajismo: realidad compleja y diálogos discursivos”. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 78, pp. 245–269.
- Shearman, John (1962). “Leonardo's Colour and Chiaroscuro”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25. Bd., H. 1, pp. 13-47.
- Schoennenbeck, Sebastián & Buksdorf, Daniela (2020). “Jardines y paisajes para un (des)encuentro literario: *El Mocho* de José Donoso”. *Ensayos sobre el patio y el jardín*. Couve, Wacquez, Donoso. Santiago: Orjikh.
- Woodberry, George (1980). *Nathaniel Hawthorne*. New York: Chelsea House.