

SEBASTIÁN SCHOENNENBECK. *JOSÉ DONOSO: PAISAJES, RUTAS Y FUGAS*

Santiago: Orjikh Editores, 2015. 161 p.

Quien se acerque a las páginas de *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* (2015), de Sebastián Schoennenbeck, de inmediato podrá recordar la anécdota del narrador de *The figure in the carpet* (1896) de Henry James: la historia de un cronista literario (un crítico, diríamos) fascinado por desentrañar “el secreto”, el “esquema exquisito”, que sostiene el diseño de la obra del escritor Vereker. No solo por la importancia que guarda el expatriado Henry James en el imaginario de Donoso -y que Schoennenbeck se encargará de dilucidar-, sino por el gesto crítico que anima *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*. En el relato de James, recordemos, el diseño secreto de la totalidad de la obra de Vereker era presentado como “[s]omething like a complex figure in a Persian carpet”, es decir, una trama cifrada en la superficie de un objeto de lujo, decorativo (invisible su secreto por estar a la vista de todos). Precisamente así podríamos resumir el empeño de Schoennenbeck en rescatar el valor crítico de las superficies en la narrativa de Donoso (15), el lujo de sus arabescos y de las fantasías nobiliarias de sus personajes, la impostura del *snob* y su mascarada identitaria. Como en la lección de Vereker, la lectura de Schoennenbeck nos sugiere que el “secreto” de Donoso no abría que buscarlo debajo de la alfombra, sino en los ribetes dorados de su cara exterior, en la superficie de sus signos de distinción (trajes de alta costura, disfraces, oropeles).

Vereker le dirá a su afanado crítico que el secreto de su obra es “exactly as palpable as the marble of this chimney” y los Ventura de *Casa de campo*, en medio de mármoles y alfombras persas, también parecen confirmarlo al decir que “las apariencias son lo único que no engañan”. Después de todo, la *profundidad* sería solo un efecto de perspectiva que ocultaría la bidimensionalidad del cuadro, y de ahí que Schoennenbeck nos recuerde constantemente el registro pictórico (*ut pictura poesis*) que sustenta la escritura de Donoso: “Por mi parte, pienso que el *trompe l’oeil* es un recurso visual muy identificable con los artilugios del esnob: ambos simulan ser algo que no son, ambos engañan, ambos se definen como ficción disfrazada de realidad hasta el punto de dar muerte al referente...” (31).

Hay, sin embargo, otro gesto crítico en *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* que nos mueve a asociarlo con el diagrama en la alfombra de James y su singular práctica de lectura. Y es que la comparatística de fines de siglo XX ha escogido precisamente esta imagen para ejemplificar las rutas del cosmopolitismo literario -el tejido de la alfombra

persa como un mapa de las redes de la literatura mundial: “Understanding a work of literature, then, is a matter of changing the vantage point from which one observes it –looking at the carpet as a whole. This is why, to extend James’s metaphor, the ‘superb intricacy’ of the mysterious work finds its expression in the overall pattern [...] of all the literary texts through and against which it has been constructed” (Casanova, 3). Un innegable ejercicio comparatístico atraviesa estas páginas en que vemos la poética de Donoso en permanente conflicto entre las coordenadas nacionales del paisaje local y la mirada del expatriado cosmopolita en la órbita del boom (el tendido eléctrico que podría hacer mover la prosa donosiana al ritmo del *Wurlitzer* de *El lugar sin límites*): “Hablar de dos mundos, el contraste de dos mundos y la tensión ahí creada, casi todo lo que he escrito” (Donoso, *Notebook* 8, cit. en Schoennenbeck 38).

Ya sea recuperando la trama que lo une al esnobismo de Virginia Woolf (“¿Es José Donoso un esnob?”) o especulando sobre la pérdida del lenguaje de la tribu bajo la sombra precursora de Henry James (“La novela de la ausencia”), Schoennenbeck nos recuerda una y otra vez el extrañamiento del exilio voluntario como un espacio donde se diluye la identidad nacional: ventanas o balcones que permiten escuchar el ruido de los paseantes de Venecia (James) o figonear cual *voyeur* un jardín vecino (Donoso), cierto, pero que también precipitan las coordenadas referenciales del sujeto o lo conducen a la enajenación lingüística: “En efecto, la aproximación por parte del escritor al castellano de su país es altamente ambigua. Por un lado se aprecia un deseo de liberación de lo local que nunca se cumple del todo y, por otro, una nostalgia por lo vernáculo...” (41). Y si, por un lado, la tensión entre dos mundos es el torbellino centrífugo y centrípeta que mueven los hijos de la destrucción del universo donosiano, me atrevería a decir que también el ejercicio crítico de Schoennenbeck se mueve entre lo vernáculo y lo cosmopolita: porque si su reflexión sobre los referentes pictóricos de *Casa de campo* aparece animada por los comentarios de Severo Sarduy a *Las meninas*, de pronto, en un movimiento contrapuntístico, la autoría recuperará la enseñanza de Adolfo Couve sobre Velázquez (95) o el color local (58) –reemplazando el famoso capítulo de *Las palabras y las cosas* de Foucault por una eximia cátedra de artes en Macul con Grecia.

Ejercicio comparatístico, decíamos, cuyo principal desplazamiento consiste en sacar a Donoso de los confines de la casa (la casa claustrofóbica de la nación, la casa señorial como *axis mundi* de sus ficciones) para arrojarlo al incierto escenario del paisaje: primero asomándonos por las ventanas de Henry James y sus reminiscencias en el ojo del observador voyerista de *El obscuro pájaro de la noche*, para luego perderse completamente en el *trompe l’oeil* de *Casa de campo*. Así, Schoennenbeck recupera para el lector un espacio predilecto del maestro chileno, pero cuya importancia ha sido oscurecida por el imponente frontis de la casa: “[e]l paisaje es una constante paralela a la representación de la casa: en *Coronación* [...] apreciamos el jardín de dos palmeras que rodea el caserón de Misiá Elisa [...]; en *El jardín de al lado*, la descripción del jardín es equivalente a un lenguaje meta-literario capaz de

describir el artefacto novelesco [...]; *El mocho* [...] da lugar al parque de la familia Urizar, cuya identificación histórica es el Parque de Lota de la familia Cousiño” (67-8). ¿Y no son también las fantasías cosmopolitas de Donoso –nos sugiere la lectura de Schoennenbeck de *Casa de campo*- un mañoso *punto de fuga* que lo transporta imaginariamente fuera de las fronteras de la nación, para desembarcar en la isla de Citea de la mano de Watteau? Paisajes, rutas y fugas vendrían entonces a ser parte de una misma composición en que la escritura donosiana corcovea animada por el deseo de ser otro, moverse metonímicamente al jardín de al lado: ser aristócrata, ser Henry James (maestro y doble), instalarse en espacios de plenitud ilusoria en que las carencias del sujeto son sustituidas por la imagen de una *fête galante*. Allí la vista se perdería en el punto de fuga del paisaje y con ella se diluiría lo vernáculo en la línea del horizonte (habría un *más allá* de las fronteras de lo nacional).

De este modo, al recuperar la insistencia del paisaje en la escritura de Donoso, Schoennenbeck nos obliga a mirar el jardín de al lado de la letra e indagar en la biblioteca pictórica donosiana –esa a la que de tanto en tanto Donoso, como Julio Méndez, se asoma para nutrirse. Cual ejercicio de iconología textual, la crítica de Schoennenbeck remonta al lector al imaginario visual que la escritura donosiana aspira a doblar especularmente o a parodiar desde la linealidad de su discurso: a aquella serie de imágenes en las que *Casa de campo*, por ejemplo, se incluye como un eslabón mediante la cita pictórica. Filología visual es esta que se practica en *Paisajes, rutas y fugas*, donde se rastrean las fuentes iconológicas de la retórica verbal de Donoso (pinturas que son como étimos, invocaciones a la tradición): Poussin, Lorraine, Hubert Robert o Salvatore Rossa. Invitación a leer imágenes, entonces; de ahí que la atención a los tropos del paisaje por parte de Schoennenbeck nos resulte tan afín a aquel detalle que destacaba la primera portada de *Coronación*, ilustrada ni más ni menos que por el artista chileno Nemesio Antúnez (las palmeras recortándose contra el caserón de Misiá Elisa como dos presencias oscuras o esfinges). Podríamos decir que la interpretación de Schoennenbeck viene a rescatar para la crítica esa primera mirada de Antúnez sobre la obra de Donoso y a ofrecernos la transmutación artificiosa de la naturaleza a manos de su prosa, la codificación del territorio a través de las convenciones del género pictórico: “La imitación paisajística donosiana nos permite entrever las junturas, soldaduras y costuras con las cuales se fabrica una naturaleza que, en definitiva, nada tiene de natural” (86; énfasis míos). Y no solo eso -apuntará Schoennenbeck: se trata de una naturaleza que, por los referentes culturales que invoca (v.g. Poussin), se nos presenta inquietantemente cosmopolita, cual pasadizo al otro lado del atlántico, desanudando el vínculo entre país y paisaje (80).

Uno de los hallazgos de *Paisajes, rutas y fugas* vendrá justamente a enfatizar la construcción cultural de la naturaleza (o la disolución del binomio entre naturaleza y cultura) con el rescate de uno de los textos más maliciosos de José Donoso con respecto a la arbitrariedad del paisaje nacional. Se trata del ensayo “Algo sobre jardines”: “Chile entero, y me refiero sobre todo al Valle Central, parece un jardín. Y digo ‘jardín’ con

toda precisión: porque este paisaje tan ‘nuestro’, es en esencia un paisaje artificial, un jardín de importación. Los componentes del paisaje chileno de tarjeta postal –la alameda, el sauce del estero [...]–no son originariamente nuestros...” (Donoso, cit. en Schoennenbeck, 132). Y comentando el proyecto del paisajista austríaco Óscar Prager de utilizar especies nativas, Donoso dirá: “Curioso: dentro del artificio del paisaje creado y artificial, el vienés quiso reintroducir –como el teatro dentro del teatro, o la novela dentro de la novela– otro artificio que sería el retorno al paisaje primitivo” (134). Paradojas de la identidad las que nos entrega la lectura de Schoennenbeck al presentarnos juegos de máscaras donosianas (134), de suplantaciones, esta vez de urdiembre vegetal, relejendo así la cara del Valle Central como el rostro del Mudito repleto de “injertos” –término botánico, nada menos, y ya advertía Wolfgang Kayser la cercanía del grotesco con el mundo vegetal. Schoennenbeck dirá: “La representación de lo local es uno más de los disfraces con los cuales construimos identidad y es en ese sueño de la identidad naturalizada donde el cosmopolitismo se revela como un destino ineludible” (135). Como los de la razón, los sueños de la identidad también engendran monstruos.

Finalmente, y no podría ser de otro modo, *Paisajes, rutas y fugas* terminará su inquisición sobre los avatares del “color local” en la obra de Donoso investigando sus diarios de escritor conservados en el archivo de la Universidad de Princeton: un Mausoleo cuidadosamente preparado para recibir *post-mortem* a los lectores y donde la escritura del maestro asume la forma su propio epitafio. De este modo, para quienes hemos visto constantemente aparecer en las páginas de Schoennenbeck la figura de Poussin y su obra paisajística como una clave de lectura para la obra de Donoso, este último gesto de leer sus diarios póstumos nos recuerda precisamente una de las más famosas pinturas de Poussin: *Et in Arcadia Ego*, inscripción que unos pastores leen en un sarcófago con paisaje de fondo. *Et in Arcadia Ego*: así como en aquella tela la literatura elegíaca y el mundo de las imágenes convergían ante la presencia de la tumba (el observador lee la inscripción en la piedra y el lector mira el paisaje), así también en este ejercicio interpretativo Schoennenbeck nos invita a leer la correspondencia de ambos registros, siguiendo la lección del mismo Poussin a Chantelou (“Lee la historia y la pintura para ver si cada cosa es apropiada al tema” [cit. en *Sublime Poussin*, de Louis Marin, 229; trad. mía]). Mientras tanto, adentrándose en la prestigiosa cámara mortuoria de su Arcadia en Princeton, esta crítica se acerca al enigma de la escritura donosiana con la misma fascinación con que los pastores se aproximan al sarcófago, y de paso sitúa sus secretos en el paisaje de Poussin (un paisaje signado por la muerte). *Et in Arcadia Ego*: Panofsky célebramente ha interpretado la frase como la misma muerte o la misma tumba que habla (*En la Arcadia yo, la muerte, también estoy*); sospecho que Schoennenbeck ha llegado a la misma conclusión letal, la de la muerte de la identidad nacional en el paisaje donosiano.

Felipe Toro
Georgetown University