

Luz y paisajes en las novelas *Al faro*,
El mocho y *Lumpérica*¹

Light and landscapes in the novels *To the lighthouse*,
El mocho and *Lumpérica*

CRISTOFER CEPEDA-GARCÍA^a

^a Universidad de Playa Ancha, Chile.
Correo electrónico: cristofer.cepeda@alumnos.upla.cl

Al faro de Virginia Woolf, *El mocho* de José Donoso y *Lumpérica* de Diamela Eltit son tres novelas que, mediante el tratamiento de la luz, deconstruyen al sujeto y al paisaje. Este hecho implica un giro radical con respecto al paisaje decimonónico, en la medida que se abre a una forma de construcción en el espacio literario que fisura la relación sujeto-objeto difuminando, desbordando o multiplicando las formas. La lectura comparada de estas obras se sustenta en los aportes de autores como Joan Nogué (2007) y Javier Maderuelo (2007), quienes establecen que los paisajes son construidos culturalmente, y en los trabajos de Michel Foucault, Giorgio Agamben y Gilles Deleuze para pensar los paisajes como dispositivos que, mediante la puesta en circulación de la luz, producen visibilidades que dan forma al sujeto y al propio paisaje.

Palabras clave: Luz, paisaje, *Al faro*, *El mocho*, *Lumpérica*.

To the lighthouse by Virginia Woolf, *El mocho* by José Donoso and *Lumpérica* by Diamela Eltit are three novels that, through the treatment of light, deconstruct the subject and the landscape. This fact implies a radical turn with respect to the nineteenth-century landscape, to the extent that it opens up to a form of construction in the literary space that fissures the subject-object relationship, blurring, overflowing or multiplying the forms. The comparative reading of these works is based on the contributions of authors such as Joan Nogué (2007) and Javier Maderuelo (2007), who establish that landscapes are culturally constructed, and on the works of Michel Foucault, Giorgio Agamben and Gilles Deleuze to think landscapes as devices that, through the circulation of light, produce visibilities that shape the subject and the landscape itself.

Key words: Light, Landscape, *To the lighthouse*, *El mocho*, *Lumpérica*.

¹ Este artículo forma parte del desarrollo de una tesis doctoral titulada *Poéticas de la luz y el paisaje en las escrituras de Virginia Woolf, José Donoso y Diamela Eltit*. Dicha tesis recibe financiamiento del Proyecto de Investigación ANID/FONDECYT Regular N° 1210533 titulado *Diálogos paisajistas entre las escrituras de Nathaniel Hawthorne, Virginia Woolf y José Donoso*, y cuyo investigador responsable es el Dr. Andrés Ferrada Aguilar.

1. INTRODUCCIÓN

Las escrituras de Virginia Woolf (1882-1941), José Donoso (1924-1996) y Diamela Eltit (1949) se desarrollan en contextos bien diferentes. Divididos por la inmensidad del Atlántico, Virginia Woolf desplegó su proyecto escritural en Europa durante la primera mitad del siglo XX. Un momento atravesado por el radical impacto de dos guerras mundiales que esparcieron la muerte por ciudades, pueblos y parajes enteros. Durante esos años Woolf publicó novelas notables como *La Sra. Dalloway* (1925), *Al faro* (1927), *Orlando* (1928) o *Las olas* (1931), textos que instalaron los pilares del modernismo literario en lengua inglesa, o sus ensayos *Un cuarto propio* (1929) y *Tres guineas* (1938) que sirvieron para encarar la guerra y visibilizar las diferencias de género en la configuración del campo cultural europeo.

José Donoso, a diferencia de Woolf, escribió y publicó durante la segunda mitad del siglo XX, momento caracterizado por la división del mundo en dos grandes ejes: el estadounidense y el soviético, y cuyas reverberaciones se enraizaron en los distintos territorios de Latinoamérica mediante el ascenso, en un primer momento, de proyectos y gobiernos de izquierda que luego serían erradicados por diversos golpes de Estado y sus respectivos regímenes dictatoriales. Durante esos años Donoso polemizó en Chile con el criollismo literario, se sumó al proyecto narrativo del Boom, y viajó por diferentes lugares del mundo buscando ampliar los estrechos límites de la propia parroquia para hacer entrar en su escritura las literaturas del mundo, arterias por donde circularon lecturas de autores como Henry James, F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, James Joyce, Jane Austen o la mismísima Virginia Woolf.

El contexto histórico donde se desarrolló el proyecto escritural de Diamela Eltit si bien no coincidió del todo con el momento de José Donoso, ambos si llegaron a tocarse. Entre la publicación de la primera novela de Donoso, *Coronación* (1957) y la publicación de *Lumpérica* (1983) median veinte seis años. Hasta antes de la publicación de la primera novela de Eltit, Donoso ya había publicado sus principales novelas: *Este Domingo* (1966) *El lugar sin límites* (1966) *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Tres novelitas burguesas* (1973), *Casa de campo* (1978), *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loira* (1980), *El jardín de al lado* (1981) y *Cuatro para Delfina* (1982). El contexto que Eltit enfrenta mediante su primera publicación es el de la Dictadura chilena, el terrorismo de Estado, la instalación del régimen neoliberal, el control y la censura. José Donoso siguió escribiendo y publicando hasta su muerte en 1996. Diamela Eltit sigue haciendo lo propio incluso ahora.

Los textos que forman parte del corpus de esta lectura son las novelas *Al faro* (2020 [1927]) de Virginia Woolf, *El mocho* (2021 [1997]) de José Donoso y *Lumpérica* (2020 [1983]) de Diamela Eltit. La metodología establecida para dicho propósito dice relación con los estudios de Literatura Comparada, pero con ciertas precauciones. Lejos de interesar una lectura de tipo genetista, propio de los albores del comparatismo europeo, interesa movilizar una lectura que, a partir de los ejes de la luz y el paisaje, construya una constelación cuyo sentido esté determinado por la horizontal interdependencia de sus respectivas escrituras. En ese sentido, los enfoques teórico-metodológico adoptados se alimentan de los aportes

de los Estudios Culturales, la crítica poscolonial, la crítica de género, la hermenéutica, el deconstruccionismo y los estudios de estética y política toda vez que la puesta en juego de las escrituras del corpus permita vincular políticamente la deconstrucción del sujeto moderno que la crítica ha sido insistente en señalar con la deconstrucción del paisaje.

Sobre las obras, cabe mencionar las distintas lecturas que han desarrollado diversos investigadores a lo largo de los años, entre ellos Sebastián Schoennenbeck, quien ha insistido en desarrollar una lectura del paisaje en la obra de Donoso, tentativa dentro de la que se cuenta el artículo “Jardines y paisajes para un desencuentro literario: El mocho de José Donoso”, texto escrito junto a Daniela Buksdorf donde ambos autores movilizan una lectura comparada entre la citada novela y *Sub Terra* de Baldomero Lillo, de modo tal de dar cuenta de ciertos desplazamientos metonímicos que operan en *El mocho*, y que mediante el tránsito de la mina al parque despliegan un paisaje que denuncia las ostentosas y obscenas diferencias de clase que atraviesan al pueblo y lo constituyen, al tiempo que subvierte el régimen estético del naturalismo que había devenido canónico con relación al tratamiento literario del espacio de la mina a propósito de la obra de Lillo; o el artículo “Casas en ruinas, catástrofe de un orden social jerárquico en dos novelas de las posguerras; *Al faro* de Virginia Woolf (1927) y *Regreso a Brideshead* de Evelyn Waugh (1946)” de Cristina Featherston Haugh, donde la autora propone leer en la casa de los Ramsay, abandonada en la segunda parte de la novela, una topología de la guerra; o el artículo “*Lumpérica*: el ars teórica de Diamela Eltit (2005) de Dierdra Reber, texto donde el autor coteja los elementos estéticos y políticos de la novela *Lumpérica* con los postulados teóricos del postestructuralismo, o “La frontera y la herida: *Lumpérica* de Diamela Eltit” (2014) de José Antonio Panigua, texto donde el autor traza un eje entre la plaza pública y la sala de detención y tortura que los constituye en anverso y reverso de la dictadura.

La tesis que articula la presente lectura comparada propone entender la luz como un dispositivo de producción de la subjetividad que media la relación entre el sujeto y el paisaje. Si la emergencia entre el sujeto y el paisaje es un fenómeno de mutua dependencia, la luz actúa como el limo que determina las formas de ambos. Las novelas del corpus, en ese sentido, construyen paisajes y experiencias paisajísticas donde la luz actúa como un puntal, como un eje gravitatorio en torno al cual las formas del sujeto y del paisaje emergen, y cuya deconstrucción pone en tensión los presupuestos del sujeto decimonónico de la modernidad, y su relación con el espacio percibido y habitado.

2. EL PAISAJE COMO DISPOSITIVO

Los estudios literarios acerca del paisaje se enmarcan en el notable esfuerzo que han desarrollado investigadores como Joan Nogué, Javier Maderuelo, Augustín Berque, o Alain Roger por repensar el paisaje desde su giro cultural. Esto quiere decir que el paisaje lejos de ser una realidad inmanente a la naturaleza es producto de la cultura. En consecuencia, el paisaje “no sólo nos muestra cómo es el mundo, sino que es también una construcción,

una composición de este mundo, una forma de verlo” (Nogué 12). Dicho esfuerzo por reaprender el paisaje ha permitido hacer de éste un clúster transdisciplinar que se alimenta de los aportes de diversas disciplinas como la pintura, la geografía, la filosofía, e incluso la arquitectura. Los estudios literarios acerca del paisaje, en ese sentido, emergen de una alianza interdisciplinar que sirve tanto a los propósitos de la crítica literaria como a los estudios paisajísticos.

El paisaje no ha acompañado a la humanidad siempre. Son diversas las investigaciones que intentan determinar su origen, entre ellas el trabajo Javier Maderuelo, para quien el paisaje “es un término que ha surgido en el ámbito de una actividad concreta: el arte, utilizándose para designar un género de pintura, actividad en la cual la palabra ha cobrado sentido pleno” (11). El mismo Maderuelo, en su texto “Paisaje: un término artístico” (2007) traza una genealogía que permite rastrear la maduración de la pintura de paisajes durante los siglos XVI y XVII, desde el Renacimiento, pasando por la pintura holandesa, el barroco, y llegando finalmente con el siglo XVIII al romanticismo donde adquiere autonomía y sentido pleno.

Dichos siglos, sobre todo el XVI y el XVII, coinciden con el periodo de emergencia y conformación de los Estados nacionales modernos en particular, y de la modernidad como marco histórico y como proyecto. Para algunos la puesta en relación de ambos hechos es de suyo importante dado que permite pensar la emergencia del paisaje en Europa desde un punto de vista político. La tesis sostenida a partir de dicha relación es que la palabra paisaje y la palabra país comparten una matriz histórica de sentido. Alain Roger, por ejemplo, liga semánticamente la palabra paisaje a la palabra país, siendo el país el territorio y el paisaje su “artealización” (22), relación que lo lleva a sostener que “el país es, en cierto grado, el grado cero del paisaje” (23). Javier Maderuelo, por otro lado, relaciona etimológicamente la palabra país al latín *pagus*, y a la palabra castellana *pago*, referida a “una tierra o heredad” (25), término que con el paso del tiempo “como expresión de la idea de lugar, fue dejando paso a la palabra país” (Ídem). Ambos autores, al igual que otros como Claudia Minca, Mireia Folch-Serra, o Sebastián Schoennenbeck, relacionan los términos país-paisaje en el entendido de que la actividad paisajística construye imaginarios nacionales mediante “un proceso ideológico de naturalización gracias al cual la nación será identificada como un espacio natural que, dada su permanencia en el tiempo, trasciende la transitoriedad histórica de los ciudadanos, presentándose como esencia, naturaleza y origen de la nación” (Schoennenbeck 74).

La pintura de paisajes, de este modo, cumplió una función primordial no solo en la construcción del imaginario de la nación, sino en la producción de un determinado tipo de sujeto que comienza a vincularse de una manera cualitativamente distinta con el espacio que transita, habita y observa. Dicho sujeto se caracteriza, entre otras cosas, por la primacía del sentido de la vista, sentido que se torna paradigmático en el marco de la modernidad como vía de conocimiento y de dominación. Mary Louise Pratt denominó esta alianza con el término de “ojos imperiales” (2011), concepto usado para referirse a una forma de mirar por parte del sujeto europeo que emerge del nuevo orden imperial que se configura en el

marco de la modernidad, y que se caracteriza por “una necesidad obsesiva de presentar y re-presentar continuamente a sus periferias y a sus otros súbditos” (26), necesidad cuyo objeto buscaba legitimar “un sentido de propiedad, derecho y familiaridad respecto de las remotas partes del mundo en las que se invertía y que estaban siendo exploradas, invadidas y colonizadas” (24).

La producción de una determinada mirada forma parte a su vez de la producción de un determinado tipo de sujeto. Para Jonathan Crary la “visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación” (21), razón por la cual se hace necesario estudiar las formas de mirar como resultado de diversos agenciamientos que devienen en “dispositivos ópticos” (24), entendidos como “puntos de intersección en los que los discursos filosóficos, científicos y estéticos se solapan con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas socioeconómicas” (Ídem). Por lo tanto, es dable pensar la pintura de paisajes como un dispositivo que integra materiales y líneas de fuerza diversos, agenciado a cuerpos específicos, y del cual deviene la producción de formas de subjetividad particulares.

El término dispositivo fue acuñado por Michel Foucault entrada la década del setenta. Más allá del impacto que tuvo la incorporación de dicho concepto en su obra, interesa subrayar dos cosas: primero que un dispositivo, siguiendo la reflexión que elabora Agamben al respecto, “siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder” (7). Aquello implica que un dispositivo se conforma históricamente para dar solución a una urgencia estratégica históricamente constituida. Y segundo, que “los dispositivos (...) son máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (Deleuze 155). Producen visibilidades y enunciados cuyo objeto, en último caso, es la modelación y captura de los seres humanos. De allí que para Agamben “los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir un sujeto” (16).

Finalmente, si admitimos la tesis de que el paisaje es un dispositivo que produce al sujeto moderno, queda por resolver cómo el arte, y en específico la literatura deconstruyen y fisuran dichos dispositivos para deconstruir así tanto al sujeto como al paisaje mismo. Adentrados al punto, serán importantes (como se verá en el siguiente apartado) el conjunto de reflexiones que el propio Foucault desarrolla sobre el campo del arte, en específico la pintura, y sobre todo acerca de la luz, una hebra que pareciera ser evanescente dentro del pensamiento foucaultiano, pero en la que Deleuze repara como uno de los ejes puntales para pensar la productividad de los dispositivos.

3. LA LUZ Y LOS DISPOSITIVOS

La luz ha sido ampliamente estudiada desde diversas y variadas disciplinas: la biología, la física, la astronomía, la arquitectura o la fotografía por nombrar algunas. Desde el ámbito de los estudios literarios, si bien no existen mayores antecedentes que movilicen la

luz como un eje de lectura, si hay importantes reflexiones que vinculan la luz con la pintura desde el ámbito de la estética y la filosofía. Michel Foucault, por ejemplo, dictó un curso público sobre la pintura de Manet en el año 1968, y que luego sería publicado por primera vez bajo el nombre *La pintura de Manet* (2015) donde sostuvo que la obra del pintor “hizo posible la aparición del movimiento impresionista” (10) y de “toda pintura posterior al impresionismo, toda la pintura del siglo XX, la pintura a partir de la cual se desarrolla aún hoy el arte contemporáneo” (10-11). Dicha apertura al arte moderno dice relación, según sostiene Foucault, con el hecho de que “Manet se permitió, en el interior de sus cuadros, dentro de lo mismo que representaba, hacer uso de las propiedades materiales del espacio sobre el que pintaba y jugar con ellas” (11).

El curso dictado por Foucault comprendió la exposición y el comentario de una serie de pinturas fechadas, todas pertenecientes a Manet, donde podía apreciarse una tendencia progresiva y creciente al abandono de la idea de mimesis aristotélica con respecto al cuadro; la de representar algo. Dentro de dicha serie hay algo para Foucault se hace evidente con respecto a la luz, es decir, que la pintura previa a Manet

Intentaba representar una iluminación originada dentro del lienzo (...) con la finalidad de negar y eludir el hecho de que la pintura estaba insertada en una superficie rectangular, la cual en realidad estaba iluminada por una luz real que, por otra parte, variaba según la posición del cuadro y según la luz del día (12-13).

El pináculo para Foucault de dicho ejercicio de lo constituye el cuadro *El pífano* (1866), pintura donde un niño mira de frente a punto de tocar su instrumento. En dicho cuadro la fuente de luz es situada fuera del cuadro, como si lo impactara de manera perpendicular, de modo tal que su iluminación “viene a ser la iluminación real del lienzo, como si estuviera expuesta a una ventana abierta” (39-40). Dicha iluminación no es otra que las luces de la galería o el museo, mismas luces a las que se ve expuesto el espectador que lo observa.

La luz es un fenómeno que Foucault visitó a lo largo de su trabajo con relativa frecuencia. Entre los textos dedicados exclusivamente al problema del arte donde la luz es un eje de lectura, se cuentan el curso público sobre Manet ya citado, y el texto *Esto no es una pipa* (1973) dedicado al análisis de la obra del pintor René Magritte. Por otra parte, dentro de los textos que abordan el problema tangencialmente se cuenta el capítulo “Las meninas” de *Las palabras y las cosas* (1966), dedicado al comentario del cuadro del mismo nombre de Diego Velázquez. En este último Foucault elabora una compleja reflexión acerca de aquello que forma parte del cuadro, pero que está ausente, diferido en un infinito desplazamiento: el espacio donde coinciden los reyes de España y el espectador que mira el cuadro por un puro juego de perspectivas y movimientos de luz, y cuyas ausencias devienen en la puesta en circulación de los límites de la representación.

Gilles Deleuze, cercano a Foucault y uno de los principales comentaristas de su obra, apuntó a lo largo de sus cursos varias ideas interesantes acerca de la presunta obsesión

que éste tenía con las imágenes. Para Deleuze los cuadros como *Las meninas* a los que se refiere Foucault son dispositivos que producen visibilidades: la de los reyes en el espejo, la de los reyes cuyo retrato en el cuadro no podemos ver, la de los reyes que sobrepasan la superficie misma del cuadro, que se deslizan y anuncian su presencia allá en el rompimiento de la cuarta pared, y la de nosotros mismos, sus observadores.

Ambos cuadros, tanto *El pífano* como *Las meninas* actúan como dispositivos que producen tanto un régimen de visibilidades como al propio sujeto. Dado que un dispositivo puede ser eventualmente “cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben 18), la lista de los dispositivos abordados por Foucault a lo largo de su obra es bien amplia: El psiquiátrico, la clínica, la cárcel en cuyo caso no hay que pensarlos tanto como instituciones sino como el cruce de elementos compuestos de materiales diversos, entre ellos por cierto la propia arquitectura de los lugares, pero por sobre todo relaciones de saber-poder que en los tres casos producen el orden de lo visible y de lo enunciable. En todos ellos, para Deleuze la luz actúa como un elemento que circula, que se desplaza, y en cuya circulación da forma a las formas:

Los dispositivos (...) son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que iluminara objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existir sin ella (155).

Un dispositivo paradigmático de la modernidad no abordado por Foucault, pero si por Jonathan Crary es la cámara oscura. La cámara oscura es un artefacto compuesto por una caja con una abertura por una pared por donde ingresa un halo de luz, y en cuyo interior una persona puede observar en la pared opuesta una imagen proyectada desde el exterior, pero invertida. La cámara oscura sirvió en Europa por mucho tiempo como imagen paradigmática para pensar la manera en que el sujeto aprehendía la realidad que le rodeaba. Sin embargo, durante el siglo XIX dicho paradigma comienza a resquebrajarse. La *Teoría de los colores* (2019) de Goethe es un texto al que Crary le atribuye una importancia central para pensar dicho resquebrajamiento. En él Goethe propone un giro donde el sujeto, en lugar de observar la imagen o el curso de la luz que impacta sobre la pared, se vuelca hacia la oscuridad para atestiguar las extrañas formas luminosas que se producen dentro de su campo de visión. Dicho giro implicó no solo un resquebrajamiento de la idea de realidad como representación, sino en un giro hacia la oscuridad como vía de conocimiento, y a la vez, la sustracción del sujeto al régimen de luz que produce las imágenes, y que a su vez lo produce.

De este modo, si los dispositivos producen regímenes de visibilidades mediante la circulación y el reparto de la luz cuyos agenciamientos producen a su vez al sujeto, cabe por

considerar cómo los sujetos volcándose hacia la oscuridad se sustraen a ese reparto, de modo tal que al igual que en el relato de Goethe, produzcan nuevas visibilidades y con ello nuevas formas de subjetividad. Esto será clave para articular una lectura que releve los modos en que las escrituras del corpus deconstruyen tanto al sujeto como al paisaje.

4. LA LUZ DEL FARO

Al faro es una novela compuesta de tres partes: “La ventana”, “El tiempo pasa” y “Al faro”. En ella se narran ciertos episodios vinculados a la familia Ramsay y a su casa de veraneo en isla Skye. La primera parte abarca un día de veraneo familiar en la casa donde ellos residen. El día comienza con una escena donde la señora Ramsay prueba en James, su hijo menor, unos calcetines. Éstos los había estado tejiendo para el hijo del guardia del faro de la isla, lugar que, según le había prometido a su hijo, visitarían al día siguiente. Escena que es interrumpida de inmediato por el padre de James, el señor Ramsay, quien aparece de improviso en la habitación y declara que no podrán ir porque no habrá buen tiempo. De ahí en más la narración nos ofrece un acercamiento a los distintos personajes que habitan la casa, a sus impresiones y pensamientos, mientras que la promesa de ir al faro se desplaza como las olas mientras las luces del faro, conforme se hace la noche, van ingresando por las ventanas.

La segunda parte de la novela “El tiempo pasa” abarca el transcurso de diez años. En ellos la casa permanece deshabitada constituyendo un paisaje donde los contrastes entre luz y sombra adquieren protagonismo y tratamiento literario. Mientras ello ocurre, nos vamos enterando de la muerte de algunos de los integrantes de la familia mediante breves pedazos de información que son insertados entre paréntesis como si nada pudiera detener el paso del tiempo: la muerte de la señora Ramsay, la muerte Andrew combatiendo en el frente, y la muerte de Prue intentando dar a luz a un bebé. La tercera parte y final, “Al faro” narra una escena ubicada diez años después de la primera parte, donde el señor Ramsay, viudo y más viejo, cruza la playa en un navío junto a James y Cam para visitar al fin el faro.

Son múltiples las escenas que construyen paisajes que habitan y recorren los personajes, y a través de los cuales nosotros, los lectores, también transitamos: algunos emergen tras una caminata por los alrededores a pleno día, otros surgen en la playa de noche mientras los jóvenes se cortejan y buscan luego el camino de regreso a casa guiados por las luces de la cena en el comedor que les espera. Sin embargo, quisiera partir este análisis relatando una escena de la primera parte de la novela que construye frente a nuestros ojos un paisaje interior, el de una habitación a oscuras con la señora Ramsay sentada al borde de una cama con la labor entre sus manos, mientras a intervalos regulares la luz del faro se desplaza desde su fuente, cruza el océano nocturno, la playa y la isla, y se cuelga por la ventana para impactar en el suelo del dormitorio como un halo. En dicha escena, la señora Ramsay ingresa a la habitación después de un intenso día de trabajo (haber atendido los arreglos de la casa, a sus invitados, a sus hijos y a su esposo) para, ajena al fin de toda solicitud y mirada,

abandonarse. Entonces, sentada al fin en la cama de la habitación repasa uno a uno los sucesos del día hasta que finalmente piensa en James, en cómo podría afectarle en el futuro el recuerdo de la promesa rota de visitar el faro al día siguiente, y mientras lo hace de pronto observa cómo la luz del faro ingresa por la ventana de la habitación iluminándolo todo:

Dejó de tejer; mantuvo la larga media color teja colgando en las manos durante un momento. Vio de nuevo la luz (...) miró la luz estable, implacable, despiadada, que se parecía tanto a ella y a la vez tan poco, de la que siempre estaba a disposición (se despertaba por la noche y la veía doblarse cruzando la cama, acariciando el suelo), a pesar de todo, pensó observándola fascinada, hipnotizada, como si estuviese acariciando con sus dedos plateados algún recipiente sellado en su cerebro que al derramarse la inundaría de placer (104-105).

La luz, tal y como indica la cita, ejerce un influjo sobre la señora Ramsay que la lleva a intentar salirse de sí misma para tocar con la punta de sus dedos el halo de luz. Dicho movimiento no solo implica un desborde de la forma, sino un devenir objeto que rompe la frontera kantiana entre sujeto y objeto: “A menudo se descubría sentada mirando, sentada mirando con la labor en las manos, hasta que se convertía en lo que miraba: esa luz, por ejemplo” (103). Dicho movimiento admite múltiples lecturas: Primero, la habitación constituye un paisaje interior donde la luz al ingresar por la ventana produce las formas, incluida la de quien observa. Segundo, si la luz es el limo del cual emerge el sujeto, devenir luz es devenir hacia lo informe, hacia el momento previo a la emergencia de las formas. Tercero, que la luz que atraviesa la ventana de la habitación constituye un pasaje hacia el futuro. Justo en el momento previo a que impactara la luz, la señora Ramsay proyectaba su pensamiento hacia el futuro de James. Pero en ese vistazo a través de la luz no solo estaba contenida la escena de James llegando junto a Cam y al señor Ramsay finalmente al faro, sino el saberse observada, el saberse pensada después, cuando deviniera un fantasma de la memoria por su esposo, por sus hijos, y por la propia Lily Briscoe, allá en la tercera parte.

George Didi-Huberman en su libro *Fasmas: ensayos sobre la aparición 1* (2015) ha reflexionado sobre ciertos antecedentes históricos sobre el acto de volcarse hacia la luz. En el capítulo II dedicado al verbo aparecer, Didi-Hubermann nos describe el contenido de la práctica ascética de un hombre: Filoteo de Bastos, quien vivía sometido a un calor extremo en el desierto, en una escarpadura del Monte Sinaí. El contenido de la práctica, según se nos relata, consistía en vivir en completa soledad para someterse a distintas prácticas extremas que le permitieran intentar absorber la luz, “anegar sus ojos en el ardiente flujo solar. Imaginando que se convertía en imagen por someterse a la luz. El único camino, pensaba, para ver y ser visto por algo a lo que llamaba Dios” (54), de modo tal que el contenido de su práctica le permitiera “devenir esa luz que había sabido mirar de frente” (56). El trasunto de esa práctica ascética, y que le sirvió a Didi-Hubermann para comentar el posible origen del verbo fotografiar, “era la llamada de un ascetismo de la visión en la que por fin podrían florecer la equivalencia paradójica del ver y del ser visto, la disolución del

ser que ve en el tiempo de la mirada, la incorporación recíproca de la luz en el ojo y del ojo en la luz” (Ídem).

La simultaneidad del acto de ver y de ser visto es algo que han abordado múltiples pinturas, entre ellas *Las meninas* de Velázquez. Dicha obra, al igual que el paisaje de la habitación, produce, en tanto dispositivo, regímenes de visibilidad donde el acto de mirar y ser visto emergen de la luz y su reparto: Lily Briscoe que observa al fantasma de la señora Ramsay a la distancia mientras no puede desasirse del peso de su mirada inquisitoria; nosotros mismos, los lectores, que somos impactados por la luz del texto que pareciera rebasar los límites mismos de su marco.

De este modo la luz no solo actúa iluminando zonas del paisaje y oscureciendo otras (los personajes al transitar por los paisajes despliegan su atención como una cámara cuyos procesos de enfoque y obturación iluminan, ennegrecen, difuminan y pierden cosas de vista) sino tejiendo a su vez haces de luz como velos a través de los cuales los personajes observan, piensan y perciben. Dichos velos son como transparencias que se interponen entre el sujeto y el paisaje, haces de luz a través de los cuáles aún es posible distinguir las formas de la geografía, pero teñidos por evanescentes transparencias que proyectan la atención hacia el pasado, hacia el conjunto de personajes que hace años habitaron, transitaron y amaron en esos mismos paisajes, y que modifican de manera definitiva, al sujeto y su experiencia:

de su angustia quedó, como antídoto, un alivio que era balsámico en sí mismo y también, aunque más misteriosamente, una sensación de alguien allí, de la señora Ramsay, aliviada por un momento del peso que el mundo había puesto sobre sus hombros, ligera a su lado y luego (...) alzando hasta su frente una corona de flores blancas, con la que se marchó (...) Era extraño lo nítida que la veía, cruzando con su habitual rapidez los campos entre cuyos pliegues, purpúreos y suaves, entre cuyas flores, jacintos o azucenas, se desvaneció (240).

Así, el personaje de la señora Ramsay se vuelve la estela luminosa y evanescente que los personajes intuyen. Finalmente cabe considerar una última cuestión. La luz principal que actúa en el texto, y que orienta las conductas y la disposición de los cuerpos del conjunto de los personajes, es la del faro. Dicha luz proyectada en la tranquilidad de una isla de Escocia sirve como el contrapunto de las estridentes notas de las bombas que explotaban en la trinchera mientras de miles de soldados, entre ellos Andrew, se enfrentaban en una carnicería.

5. LA OPACIDAD DEL CATALEJO

La novela *El mocho* transcurre en Lota, un pueblo que vive de la explotación del carbón y de la pesca. A diferencia de la isla Skye, lugar de veraneo de los Ramsay, Lota es una comunidad que se agrupa visiblemente en torno al régimen del trabajo donde la relación entre luz y oscuridad se vincula a partir de la explotación y usufructo de elementos ígneos y

minerales. Desde un punto de vista poscolonial, puede leerse en la luz del faro que observa la señora Ramsay desde la habitación de su casa, las trazas del conjunto de contradicciones de la modernización europea, y que se hacen carne en los pueblos y ciudades de la periferia donde la explotación de materias primas como el carbón resultó fundamental para encender allá en Europa las calderas del progreso. Los propios Urizar, radicados al otro lado del atlántico, mandaron a construir una mansión en Lota que nunca terminó de edificarse, y de la que solo queda un pabellón como un cascarón vacío y un parque que debe ser cuidado por un celador como objeto de museo, y que representa el hito fundacional de la empresa extractiva que conectó al pueblo con el mundo.

La novela nos relata un conjunto de episodios de la vida de dos grupos de personajes, el grupo de la Elba, su esposo Antonio, su hijo Toño y su suegro, y el grupo de Don Aristides, alias el Mocho, su ascendencia familiar como presunta rama oculta del árbol genealógico de los Urizar, y la Bambina, dueña del circo donde éste se va de gira, y con termina montando un bar y un prostíbulo. Ambos grupos están conectados por un catalejo, mediante el cual, el Mocho observa a la Elba como si fuera la protagonista de un paisaje costero.

La novela inicia presentándonos el conflicto que atraviesa al pueblo: por un lado, el derrumbe del pique en la mina que mató a varios trabajadores, accidente por el que se está organizando una romería, y que al mismo tiempo implica la persecución de la Elba, quien por descender al pique, es culpada de ser la causante de la tragedia; y por otro, la historia familiar de los Urizar, el principal clan de la zona, dueños de la mina, del pabellón y del parque, y cuyo proyecto de asentamiento definitivo en el pueblo se vio truncado por la muerte prematura de la esposa de don Leónidas, quien, especula el Mocho, antes de darle un portazo a su proyecto dejó a un vástago oprobioso en el pueblo, un muchacho cuyo nombre es relegado y olvidado de la mayoría de los documentos familiares, y de quien, presume el propio Mocho, descende. Ambos personajes, tanto la Elba como el Mocho, son los ejes en torno a los cuales se articulan los claros oscuros que dan forma al paisaje.

El catalejo, al igual que el faro, es un dispositivo central que sirve como bisagra entre la Elba y el Mocho conectándolos en la superación de las barreras del tiempo y del espacio. La diferencia entre ambos dispositivos está en su carácter simbólico: mientras la luz del faro guía, el catalejo vigila; mientras la luz del faro atrae, el lente del catalejo acerca el ojo a aquello que observa. La producción de un régimen de visibilidad con relación al catalejo en la novela opera de manera similar que con la luz del faro: el Mocho, desde la distancia del parque de los Urizar, observa a la Elba en secreto, pero la luz del atardecer impacta en el lente delatándolo por su brillo. Así, la Elba intuye la mirada vigilante del Mocho, que la anhela: “En el parque seguía prendido el reflejo del sol en la lente del catalejo. Era don Aristides, el mocho; yo lo sabía” (Donoso 21).

Este hecho es de suyo importante para el conjunto de características que adquiere el paisaje en el transitar de la Elba por el pueblo: La mirada deseante del Mocho produce en ella un devenir de su subjetividad distinto del que experimenta con Antonio: un devenir atravesado por el mandato hétero-patriarcal que subsume a la mujer, en el marco del matrimonio, a los roles de cuidados despojándola de su ser deseante:

Anoche, cuando con el amor de Antonio mi cuerpo comenzó a desentumecerse para esbozar una réplica, alcancé a vislumbrar la silueta de mi placer, bosquejada apenas en mi horizonte. Para alcanzarlo abandoné, agitándome bajo él, que me pegó un bofetón: que no me moviera, me mandó. No te quejes. No me manosees. No goces. Yo soy el que estoy culeando, no tú. Tú no eres una puta para que te revuelques en busca de tu placer. Recibe mi placer: eso tiene que bastarte (84).

Resulta curioso cómo el proceso de reflexión de la Elba se espacializa, volviéndose el bosquejo de un paisaje bajo la forma de una sintaxis interrumpida, devorada por los diálogos de Antonio, hasta que desaparece. Palabras como silueta, horizonte y réplica ligan no solo al sujeto con la sombra de su deseo, sino con los contornos emborronados de una geografía mineral y telúrica. Desde una lectura de género acerca de los paisajes, esto es muy importante. Según nos plantean autores como Schoennenbeck (2013), el paisaje y la experiencia paisajística emergen a razón de un horizonte de posibilidad que lo permite: la existencia de un sujeto que puede desligarse del trabajo de la tierra para experimentarla estéticamente. Si seguimos la tesis de Silvia Federici sostenida en *El Calibán y la bruja* (2014) acerca de que la modernidad europea se sostuvo sobre la base de la producción de “una nueva división sexual del trabajo que somete el trabajo femenino y la función reproductiva de las mujeres a la reproducción de la fuerza de trabajo” (20), las experiencias paisajísticas de los sujetos masculinos y las labores de reproducción y cuidados desarrolladas por sujetos femeninos forman parte de un mismo abanico que excluyó aquello que tradicionalmente se consideró como un paisaje: ambientes exteriores, grandes montañas, playas inmensas. De allí que, para autoras como María Ángeles Durán, los paisajes hayan sido producidos arquetípicamente con relación a un “varavo” (30), es decir, un sujeto varón que correspondiendo “a una edad, un género y unas condiciones físicas particulares” (Ídem).

En ambas novelas, tanto *Al faro* como *El Mocho*, la subjetividad de los personajes femeninos está tensionada por mandatos sexo-genéricos. En el caso de la novela de Woolf, la señora Ramsay anhela transfigurarse en la luz que observa, mas no sale, por más que la inviten, de la casa donde debe cumplir su papel de “ángel del hogar”. En el caso de Donoso, el personaje femenino de la Elba contraviene el mandato patriarcal, sale finalmente de casa, y alentada por el Mocho y la Bambina, se adentra en la mina vestida de minero para descender al pique allí donde la oscuridad desdibuja los contornos del sujeto femenino y el paisaje emerge como fríos y húmedos recovecos donde son otros los sentidos que se aguzan en lugar de la vista, y donde la subjetividad se agazapa a su vez en lo informe:

Tengo que avanzar por la galería D, que es donde él trabaja, seguir por la oscuridad hasta que lo encuentre y decirle... pero ya no recuerdo qué le vengo a decir, ya no importa, importa la proeza de mi cuerpo incandescente que va avanzando por el interior nervado de las fortificaciones que ciñen el túnel como los anillos de una víscera viva que me engulle, se contrae y estira, tragándome para luego excretar lo que quede: eso que queda soy yo (Donoso 96-97).

En ambos casos, tanto la luz para la señora Ramsay como la oscuridad para la Elba, constituyen un movimiento de fuga. Sin embargo, a diferencia de la obra de Woolf, el papel que cumple la oscuridad en la obra de Donoso es intestina: una galería viva que traga y revela todo lo que la superficie oculta. La oscuridad de este modo no solo sirve como vía de autodeterminación y de autoconocimiento para la Elba, sino que actúa como contrapunto y reverso de la plaza de los Urizar y su excesivo brillo, que ciega al sujeto a una verdad familiar al mismo tiempo que la oculta. Así, lo que execra el intestino vivo de la mina es un hollín que tiñe y opaca el paisaje del brillo que los Urizar tanto se esfuerzan por mantener.

El pliegue entre ambos personajes cobra sentido con relación a la inversión de los valores epistémicos de la luz y la oscuridad que la modernidad ha construido, y que se expresa en la fijación que siente el Mocho por la negrura del cabello de la Elba que liga metonímicamente su cuerpo con el paisaje: “Es indecente que mi mamá se suelte el pelo, que se exhiba así (...) Sólo nosotros, los de la casa, conocemos su alboroto. Y don Arístides, claro. Cuando ella se lava y se seca el pelo en la playa, él la espía con su catalejo desde el promontorio del parque” (20). Fijación que lo hace reconocer tanto en el cabello de la chinchorrera como en el paisaje un paisaje epistémico:

¿Por qué tenía olor a vidrio la chinchorrera? ¿Era posible que le hubiera robado el catalejo, su pobre catalejo que ya no veía, su catalejo ciego que ya no veía, su catalejo ciego que ya no sirve para nada, ni para observar desde lejos a las mujeres de pechos y nalgas abundantes?

(...) Arístides fijó un minuto su vista sobre ella. Fue como si la mujer, mágicamente, le hubiera transferido la posesión de su cristal a él, y esto lo hizo verla enorme de repente:

-¡Eres la Elba! ¡Elba! (152-153).

El catalejo produce visibilidades donde sujeto y objeto coinciden. Dicho movimiento es posible mediante la articulación de una relación metonímica entre el carbón y el cristal que deposita en la oscuridad de la tierra la capacidad refleja de devolver la mirada a quien la observa. Así, el paisaje que emerge en la novela articula inversiones y matices entre luz y oscuridad, donde las opacidades, los brillos y los reflejos constituyen la materialidad de la geografía del pueblo, y los pasajes por donde la subjetividad de los personajes transita y se auto percibe.

6. EL BRILLO DEL CARTEL

Lumpérica (1983) es la primera novela de Diamela Eltit. Escrita y publicada en Chile, ha sido considerada por la crítica representativa de cómo la literatura hizo frente al régimen de la dictadura cívico-militar y sus efectos, que, mediante el ejercicio del terrorismo de estado, se diseminaron a lo largo y ancho del tejido social “obligando a los cuerpos y a

la ciudad a regirse por los dictámenes de la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo” (Richard citado en Eltit 2020: 7).

El contenido de la novela y su lectura en un prostíbulo de la calle Maipú en Santiago, dieron cuenta según nos comenta Nelly Richard en el prólogo del libro de la edición publicada por Planeta:

del afiebrado proceso de desensamblaje de los géneros artísticos y literarios, a través del cual Eltit fue modelando un trayecto de escrituras móviles que cambian de soportes (la página, el cuerpo, la ciudad, la pantalla, la biografía, la tradición, el margen, etcétera) para experimentar roces desconocidos entre diversas y dispersas trazas de inscripción, materialidades significantes, voluntades de forma, aconteceres privados, modelajes estéticos y rupturas político-culturales (Richard citado en Eltit 2020: 7-8).

Dicho carácter plantea el desafío de leer el paisaje que en la novela emerge a partir de la ruptura con todos los presupuestos del género que a su vez ella misma propone. Por lo pronto, construyamos la imagen: *Lumpérica* nos sitúa en una plaza aterida de frío transitada de día por los distintos habitantes de esa zona de Santiago, y morada de noche por el lumperío que duerme sobre las bancas, refugiado bajo diarios y frazadas, en pleno toque de queda. Dicha plaza, iluminada por el alambrado eléctrico, es coronada por una luz principal que cae de manera perpendicular desde un cartel hacia el cemento.

Diamela Eltit, ha señalado en diversas entrevistas cuando se le pregunta por aquello que motivó la escritura de la novela, la extrañeza que le causaba observar esa plaza iluminada como si se tratase de la teatralización de una escena. La luz que cae de manera perpendicular coincide con aquella comentada por Foucault en la obra *El pífano* de Manet, luz que le permite postular en la obra la revelación de un artificio: aquel que rompe la ilusión mimética de la obra, relevando su carácter performático. De allí la táctica de la protagonista, la sujeto L. Iluminada, quien se sitúa al centro de la plaza, justo debajo de donde cae la luz del cartel, para acometer su acción de arte:

La luz del luminoso, que está instalado sobre el edificio cae en la plaza. Es una proposición de insania para recubrir a los pálidos de Santiago que se han agrupado en torno a L. Iluminada nada más que como complemento visual para sus formas (17).

La luz del cartel, y del alumbrado eléctrico, en su agenciamiento con la plaza pública constituyen un dispositivo que produce un régimen de visibilidades. La plaza en la historia de occidente ha desempeñado un papel simbólico a la vez que productivo: reúne a la comunidad al tiempo que representa e instituye el contrato social que la funda. La vigilancia de la plaza, espacio que concita el interés de los agentes del Estado a lo largo del texto, da cuenta de una mecánica de producción del nuevo orden social que en el contexto de la dictadura es cuidada con celo. Desde el punto de vista de la teoría política postulada

por Rancière, puede decirse que aquello que produce la plaza es un “reparto de lo sensible” que establece modos de circulación y compartimentación de los cuerpos y de la comunidad. En ese contexto, el frío insoslayable que siente el lumperío, símbolo tal vez de la permanente vigilancia de la dictadura, contrasta con la luz de un cartel que no abriga, y que en su lugar produce y promueve identidades fetichizadas y relaciones de consumo. Del mismo modo, las sombras proyectadas en el recorte de la plaza como un lienzo de cemento son las trazas de ese reordenamiento social de los cuerpos que la protagonista se propone intervenir. Así, el paisaje que emerge producto de su intervención es el de la sobresaturación del signo, la sobreproducción de sombras mediante movimientos de cuerpos que proyectan múltiples formas e identidades.

Al igual que la novela de Woolf, y la de Donoso, el sujeto femenino irrumpe en el reparto de la luz no solo para desbordar el límite entre sujeto y objeto, sino para producir nuevas visibilidades que devienen en nuevas formas de paisaje. Dicha irrupción se produce a razón de una táctica de prometeica usurpación: L. Iluminada se bautiza bajo el halo de luz, y entonces, deviniendo la propia luz acomete diversas prácticas de automutilación que, como si se tratase de un sol que produce órbitas a su alrededor, concitan el interés y la reunión de los cuerpos, quienes, bajo la multiplicidad de las luces, proyectan a su vez multiplicidades y fragmentaciones que desbordan todo reparto:

Luz del luminoso, herida, grito y atentado, se convierten sólo en un eco del lumperío que sufre transformaciones hasta que sus pieles se tornen fosforescentes y la imagen de la literatura aborde y condicione unos cuantos escritos. Encarnados en el brillo que se le saca a esos cuerpos marchitos, despreciados. Porque tendidos en la plaza sus mentes serán cuerpos para que L. Iluminada -como material de observación- reviente en la letra la pesadilla de estas noches (47).

La performance de L. Iluminada, de este modo, produce al interior del dispositivo del cartel y de la plaza, el encuentro con el lumperío de la zona que multiplica los ángulos y las perspectivas. El eje trazado entre ambos ya no va desde la casa al faro, o desde el promontorio a la bahía, sino que se repliega sobre sí mismo en un acto que contiene tanto a L. Iluminada como al lumperío, y que se produce y reproduce multitud de veces en multitud de inscripciones: la narración, el poema, el guion, su inscripción fílmica, su descripción en el contexto de un interrogatorio. Todas ellas desarrollan su sintaxis en un soporte cuya materialidad polisensorial, la de los cuerpos y la del espacio, actúan como una geografía accidentada que impide el despliegue de la linealidad del trazo.

Si el texto es un paisaje, texto y plaza coinciden como marco en un eje donde la luz impacta produciendo pliegues, recodos, claro oscuros que habitan entre las palabras, que asaltan la vista e interrumpen la sintaxis de la novela. Así, el orden mismo del paisaje es desintegrado para hacer asomar en el limo de la luz y la oscuridad, la materialidad de unos cuerpos que se resisten a significar, a ser capturados dentro de cualquier tipo de orden, entre ellos el dictatorial y el neoliberal.

7. CONCLUSIONES

Las novelas *Al faro* de Virginia Woolf, *El mocho* de José Donoso, y *Lumpérica* de Diamela Eltit construyen dispositivos que, mediante la puesta en circulación de la luz, producen visibilidades, entre ellas al propio sujeto que observa. Las tres novelas, mediante diferentes estrategias, hacen de la luz y la oscuridad los materiales a través de los cuáles se deconstruye al sujeto y al paisaje. En el caso de *Al faro*, esto ocurre mediante un movimiento de devenir hacia la luz de parte de la señora Ramsay, quien, por intermedio del faro, se pliega en una misma serie que atraviesa el tiempo con el señor Ramsay, Cam, James y Lily Briscoe, de modo tal que su presencia a través de las reminiscencias de la memoria de quienes le sobrevivieron se transfiguran en transparencias que no impiden distinguir la geografía del espacio, pero que actúan superponiendo velos completando así el paisaje por la fantasmagoría de los personajes que ya no están. En el caso de *El mocho*, esto ocurre mediante una inversión de los valores epistemológicos tradicionalmente asociados a la luz y a la oscuridad, siendo los elementos minerales como el carbón aquellos que revelan verdades al tiempo que producen opacidades en el conjunto del paisaje que atentan con el cegador brillo del parque y el pabellón de los Urizar que éstos tanto se esfuerzan por mantener. Dicho así, son los personajes de la Elba y el Mocho quienes, transitando por la geografía del pueblo, experimentan experiencias paisajísticas que deconstruyen los valores de la luz y la oscuridad asociados a la modernidad que la empresa minera de los Urizar instaló en el pueblo mediante una estética de la explotación y el aprovechamiento colonial. En el caso de *Lumpérica*, esto ocurre mediante la deconstrucción del dispositivo de la plaza, símil de un teatro que, al estar iluminado por el alumbrado eléctrico y un cartel, produce las formas de los cuerpos, sus identidades y un reparto social determinado por el contexto de la dictadura chilena y su creciente neoliberalización. Así, el personaje de L. Iluminada ejecuta una acción de arte donde, situándose bajo de la luz del cartel, acomete distintas prácticas de automutilación que congrega al lumpen de la zona, produciendo claro oscuros que hacen proliferar las identidades en un movimiento vertiginoso e incesante que es inscrito en multiplicidad de soportes y archivos que, en su desborde y su nomadismo, se resiste a ser capturado.

Como parte del conjunto de perspectivas que se abren para futuras y posibles investigaciones, queda por resolver cómo las escrituras de los respectivos autores articulan, desde un punto de vista intraliterario, poéticas sobre la luz y el paisaje, sobre la base del diálogo entre novelas y textos referenciales. Esto último resulta muy importante si se tiene en cuenta la posibilidad de establecer la existencia de reflexiones críticas en sus obras que permitan desprender de la deconstrucción del sujeto que ellas desarrollan, una sostenida y sistemática deconstrucción de los paisajes que abra nuevos ángulos de comprensión y lectura.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. 2014. *¿Qué es un dispositivo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Buksdorf, Daniela y Sebastián Schoennenbeck. 2017. "Jardines y paisajes para un desencuentro literario: El mocho de José Donoso". *Cuadernos de Literatura* 21.41: 248-267.
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Deleuze, Gilles. 1995. "¿Qué es un dispositivo?" *Michel Foucault, filósofo*. E Balbier, G. Deleuze, H. L. Dreyfus, M. Frank, A. Glücksmann y otros. España: Editorial Gedisa.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Sangrila textos aparte.
- Donoso, José. 2021 [1997]. *El mocho*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Durán, María Ángeles. 2007. "Paisajes del cuerpo". *La construcción social del paisaje*. Joan Nogué (ed). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Eltit, Diamela. 2020 [1983]. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A.
- Featherston, Cristina. 2019. "Casas en ruinas, catástrofe de un orden social jerárquico en dos novelas de las posguerras; *Al faro* de Virginia Woolf (1927) y *Regreso a Brideshead* de Evelyn Waugh (1946)". XIII Jornadas de Estudios e Investigaciones.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficante de sueños.
- Foucault, Michel. 2008. *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI editores, digital.
- _____. 2015. *La pintura de Manet*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2011. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Goethe, Johann Wolfgang. 2019. *Teoría de los colores: las láminas comentadas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Maderuelo, Javier (dir). 2007. *Paisaje y arte*. España: Abada Editores.
- Nogué, Joan (ed.). 2007. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Panigua, José. 2014. "La frontera y la herida: Lumpérica de Diamela Eltit". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 4: 71-83.
- Pratt, Mary Louise. 2011. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Reber, Dierdra. 2005. "Lumpérica: el ars teórica de Diamela Eltit". *Revista Iberoamericana* 211: 449-470.
- Richard, Nelly. 2020. "Prólogo". *Lumpérica*. Diamela Eltit. Editorial Planeta Chilena S.A: 7-11.

- Roger, Alain. 2014. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Schoennenbeck, Sebastián. 2013. “Paisaje, nación y representación del sujeto popular: Visiones de un Chile imaginado”. *Aisthesis*, 73-94.
- _____. 2015. *José Donoso, paisajes, rutas y fugas*. Santiago de Chile: Orjikh Editores.
- Woolf, Virginia. 2020 [1927]. *Al faro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Akal, digital.