

UNA FUGA HACIA LO PICTÓRICO: EL CASO DE  
*NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA*  
DE JOSÉ DONOSO

*Schoennenbeck-Grohnert, Sebastián*

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

sschoenn@uc.cl

ORCID: 0000-0001-8375-725X

RESUMEN / ABSTRACT

La novela corta de José Donoso, *Naturaleza muerta con cachimba* (1990), puede ser considerada como un simulacro pictórico. La brevedad del relato y el limitado conocimiento sobre arte del personaje narrador—cuyo testimonio corresponde a la totalidad de la novela—son análogos a las características de la naturaleza muerta que históricamente ha sido posicionada como género pictórico menor. A través de esta simulación, José Donoso daría lugar a una desterritorialización de la literatura, liberándola de pesos institucionales y expandiendo sus posibilidades de expresión.

PALABRAS CLAVE: novela corta, naturaleza muerta, simulación, desterritorialización, género menor.

A FLIGHT TOWARDS THE PICTORIAL: THE CASE OF *NATURALEZA MUERTA CON CACHIMBA* BY JOSÉ DONOSO

José Donoso's short novel, *Naturaleza muerta con cachimba* (1990), can be considered a pictorial simulacrum. The brevity of the story and the narrator's limited knowledge of art—whose testimony corresponds to the entire novel—are analogous to the characteristics of still life, which has historically been positioned as a minor pictorial genre. Through this simulation, José Donoso would lead to a deterritorialization of literature, freeing it from institutional weights and expanding its possibilities of expression.

KEYWORDS: novella, still life, simulation, deterritorialization, minor genre.

Recepción: 19/08/2022

Aprobación: 19/05/2023

Es sabida la familiaridad de la literatura donosiana con lo pictórico. Ya Jorge Edwards lo había advertido de una manera más o menos general en “La otra casa de José Donoso”, ensayo en el cual, entre varios logros, vincula intertextualmente a José Donoso con Henry James e intermedialmente con el ámbito de lo visual. Si bien Jorge Edwards se refiere a *Casa de Campo* (1978), su observación podría llegar a tener un alcance mayor respecto de la obra completa de Donoso:

Esta nueva casa de Donoso era alegoría, fantasía, arquitectura imaginaria, capricho en el sentido de las cárceles de Piranesi o de algunas pinturas del siglo XVIII. Por lo demás, Donoso fue un narrador eminentemente visual. Las alusiones a la pintura de diferentes épocas son frecuentes en toda su obra, pero sobre todo en el texto de esta novela. (134)

A lo anterior, se suman varios trabajos académicos sobre la obra de José Donoso en los que se lleva a cabo un análisis crítico de las citas pictórica, la *ekphrasis*, los diversos géneros pictóricos visitados por los relatos y los efectos visualizantes de las descripciones<sup>1</sup>. Se podría concluir, tras la lectura de tales trabajos, que lo pictórico se presenta como una metáfora que modula un discurso metaliterario equivalente a una poética donosiana.

Una relación metafórica o comparativa entre la pintura y la narrativa supone una familiaridad entre ambas manifestaciones. En efecto, los rasgos en común o las similitudes están en función de una explicación

<sup>1</sup> Entre los trabajos que han analizado lo visual en la narrativa de José Donoso, destaco los siguientes: Nadine Dejong, “Arte narrativo y arte pictórico en *El jardín de al lado* de José Donoso”; Pilar García, “Alegorías del paisaje petrificado: *Casa de campo* de José Donoso”; Juan D. Cid Hidalgo, “Larco: museo, memoria, *déjà vu*”; Andrés Ferrada, “‘Algo sobre jardines’ en la escritura de José Donoso”; Sebastián Schoennenbeck, *José Donoso: paisajes, rutas y fugas y Ensayos sobre el jardín: Couve-Wacquez-Donoso*.

mutua. Así, la pintura explicaría la narrativa y viceversa. No obstante, la metáfora como analogía y desplazamiento puede ser pensada también en términos de sustitución: se reemplaza un término, una voz o una expresión por otra sin perder el referente original. Los textos de José Donoso en los que la pintura es un motivo grávido no tendrían otra salida, por lo tanto, que la metáfora para dar cuenta del acto del autor: posibilitar una desterritorialización mediante la cual la literatura llega a ser *vista* como pintura. Lo anterior supone, desde luego, pensar las relaciones entre textos e imagen desde la noción de intermedialidad en el sentido de una “referencialidad a otros medios, por ejemplo las referencias en un texto literario a una película o viceversa, o bien la evocación de ciertas técnicas cinematográficas en la literatura (el zoom, los fundidos, los encadenados, el montaje o la edición)” (Cubillo 173). De hecho, este sentido de la intermedialidad corresponde a la tercera de las acepciones del término propuestas por I. Rajewky en su trabajo titulado “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. Es desde la intermedialidad también como comprenderemos el alcance metafórico de la *eckphrasis* tal como se explicará más adelante.

Dado lo anterior, la pintura como metáfora de lo literario en el imaginario donosiano, funciona como un proceder cuyo efecto es el extrañamiento: se extraña o se echa de menos la literatura cuando el narrador donosiano toma la voz de un crítico de artes visuales o, incluso, de un pintor, pero, al mismo tiempo, la literatura también se vuelve extraña, un lenguaje que ya no reconocemos al estar enmascarado de una alteridad. En la pose intermedial, el texto se confirma, pero también deviene, se transforma, se disfraza, se invierte o se pervierte a sí mismo y a lo que toca, pero, sobre todo, pone en crisis el estatuto de la literatura, despojándole de toda posible particularidad que le garantice una identidad esencial. Dado lo anterior, podríamos advertir una desterritorialización de la literatura a través de la cual deviene en otra cosa, accediendo a salidas y nuevas libertades (Deleuze y Guattari 16).

En 1990, José Donoso publicó una novela corta titulada *Naturaleza breve con cachimba* junto a otra novela no más extensa titulada *Taratuta*.

Su escritura se llevó a cabo durante el año 1988 tal como se indica al final del relato. La *nouvelle Natureza muerta con cachimba* confirma entonces la afición de José Donoso por los relatos breves<sup>2</sup>. Desde luego, podemos pensar en sus cuentos, pero también en otras narraciones cortas como, por ejemplo, *Cuatro para Delfina* (1982) y *Tres novelitas burguesas* (1973). Ya con el título de este último libro, José Donoso se hace cargo del género breve al llamar a la novela por su diminutivo y al vincularlo a un gusto o a un mundo burgués. Al mismo tiempo, el título pone en conexión a su autor con la obra *Novelita lumpen* (2002) con la cual Roberto Bolaño genera una derivación polarizante (ya no se trata de un texto literario burgués, sino lumpen), pero sí conserva la brevedad como rasgo formal. De igual modo, el relato breve pone en diálogo a José Donoso con Adolfo Couve, quien siempre le hizo el quite al gran formato. Sus relatos no son cuentos, pero tampoco alcanzaron el estatus de la novela. En Couve, la brevedad es un gesto contestatario a la gran novela decimonónica del realismo, pero también a la novela total del *boom*<sup>3</sup>. Me pregunto entonces si Donoso también se echa al bolsillo de la misma manera el gran formato tras haberlo dominado concienzudamente en, por ejemplo, *El obscuro pájaro de la noche* (1970) o en *Casa de campo*, una muy extensa novela que, por lo demás, ha sido leída como parodia del gran relato moderno y realista (Morales 87). El cultivo de la novela corta que hace Donoso también es una manera de echarse a sí mismo al bolsillo, un gesto muy visible en *Historia personal del boom*

<sup>2</sup> Considerando los aportes de Walter Pabst expuestos en su obra *La novela corta en la teoría y creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, es posible indicar que la novela breve carece de particularidades, salvo su extensión, que la diferencian de la novela tal como lo demuestra la producción del género a lo largo del tiempo.

<sup>3</sup> Es difícil olvidar la lúcida lectura que Adriana Valdés realizó de *El cumpleaños del señor Balande* (1991), texto muy breve, pero que el autor, Adolfo Couve, insistió en llamar novela: “Por jugar sugiero que se trata de una novela contrahecha, de una novela enana. La miniaturización es un recurso de caricatura, carnavalesco en relación con el género: una forma de volver monstruoso el género de la gran novela burguesa, y sus cuadros de costumbres; una forma también de poder echárselas al bolsillo. Sin olvidar que el miniaturista debe dominar el oficio hasta en sus más mínimos secretos, y que por eso muchos párrafos de este relato entregan una densidad de matices que rara vez se encuentra en la prosa narrativa” (Valdés 184).

(1972). En este ensayo, el autor se deja ver en una voz muy personalizada e incluso autobiográfica para reírse de sí mismo, aunque no sin complejo y sin cierto resentimiento, al no haber ocupado uno de los cuatro grandes puestos del *boom*. Al mismo tiempo, su simulada automarginación le permite tomar distancia de todo, poniendo en duda incluso la existencia del *boom* dada su altísima dificultad para definirlo y, por lo tanto, para identificarlo. Esa distancia se consume, a mi modo de ver, al escoger una vez más el formato breve en la novela *La misteriosa desaparición de Loria* (1980), anunciando con ello una nueva etapa y dando un paso adelante respecto del *boom* hispanoamericano. Tras vivir tantos años en el extranjero y, consecuentemente, no poder reconocer el lenguaje vernáculo de Chile, José Donoso confiesa adoptar el lenguaje del disfraz por medio del formato breve:

Por el momento he adoptado el disfraz como una necesidad, mientras resuelvo otros asuntos. Escribo una serie de *novellas* que, agrupadas, se van a titular *Cuatro novelas experimentales tradicionales*. Serán cuatro *novellas* cortas, sin relación alguna, cada una escrita en forma distinta, que nunca antes he explorado, sin ningún interés o preferencia particular: una *novella* erótica, una política, un *thriller* y una *novella* de ciencia ficción. (Donoso, “Itaca: el regreso imposible” 51)<sup>4</sup>

En suma, el formato de la novela corta —y que Donoso identifica con la voz italiana *novella* tal vez por el uso anglosajón del término— es una buena entrada para proyectar otros recorridos por los que anduvo la narrativa chilena e hispanoamericana. Su forma híbrida (no es cuento, pero tampoco novela convencional) se resiste a fáciles clasificaciones. Es posible que esta sea una de las razones que explicarían una cierta reticencia por parte de la crítica al uso del término. En efecto, parte de la crítica local no reconoció este formato en textos a esta altura canónicos.

---

<sup>4</sup> En esta conferencia dictada en 1980 en Estados Unidos, José Donoso adelanta un proyecto que luego tuvo algunas modificaciones. En efecto, el conjunto de cuatro novelas cortas no recibirá el nombre de *Cuatro experimentos tradicionales*, sino de *Cuatro para Delfina* (1982). Además, la *novella* erótica no formará parte de este conjunto, sino que verá la luz como libro autónomo en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*.

Por ejemplo, Cedomil Goic, en *Los mitos degradados*, propuso *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal como relato inaugural en lo que respecta a la etapa de la narrativa contemporánea, pero no llegó a identificarla como *novella* o novela breve. En el panorama chileno, es importante recordar también algunas novelas miniaturas como *Vidas mínimas* (1923) y *Alhué* (1929) de José Santos González Vera. Con respecto a otras latitudes, pienso también en *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, novela corta con la cual el autor establece una cita intertextual con *Los papeles de Aspern* (1888) de Henry James, maestro que no solo es conocido por sus extensas novelas, sino también por *novellas* tales como *What Maisie knew* (1897). Al resituarlo en su contexto de enunciación, es posible resignificar el cultivo de la novela corta y así encontrar en él alcances estéticos y políticos que, en parte, pretenderían dislocar al texto respecto de un modo de producción más oficial, canónico o institucional.

En el año 2004, Silvio Caiozzi llevó al cine la obra de José Donoso publicado en 1990 con su película *Cachimba*, destacando la cercanía que el relato originalmente establece con la visualidad. En el filme, algunas visiones del protagonista serán congeladas por la cámara, dando lugar imágenes estáticas que se asemejan, la mayoría de las veces, a pinturas de paisajes costeros. La conexión formal del relato con lo pictórico será reproducida por Caiozzi, pero, esta vez, desde el cine. Desde un punto de vista temático, la referencia a lo visual en *Naturaleza muerta con cachimba* ya es evidente en el mismo título. La *nouvelle* es nombrada con el término a través del cual identificamos un género pictórico. Luego la misma obra literaria y la pintura referida son particularizadas gracias a un complemento del nombre, “con cachimba”, desencadenando así múltiples modulaciones de lo pictórico como motivo donosiano. Por lo tanto, la pintura en general, pero también un cuadro en particular titulado “Naturaleza muerta con cachimba” funcionan como unidad estructural del relato. La pintura de Larco que lleva el mismo nombre de la obra literaria en estudio, la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, el museo en Cartagena, la tradición pictórica que la trama cuestiona y las vanguardias, entre otros, responden al mismo principio abstracto o al mismo concepto con el cual José Donoso, paradójicamente,

quiere decirnos algo sobre la literatura. ¿Qué significación o qué sentido podríamos otorgar a este proceder metafórico?

En primer lugar, cabe preguntarse, pese a la obviedad, qué es una naturaleza muerta. Sabemos que es un género en el que se representan objetos en reposo u objetos que carecen de movimiento autónomo. Por lo general, se trata de objetos mundanos que perecen en un tiempo relativamente breve: frutas, verduras, flores, alimentos, conchas, presas de caza o pesca dispuestas para ser faenadas culinariamente. La naturaleza muerta también representa objetos inanimados y en reposo de facturación humana tales como vasijas y otros enseres para la preparación del alimento dispuestos en un interior. Es lo que también se conoce como bodegón. Es destacable el hecho histórico que la naturaleza muerta fue considerada un género menor por las academias de bellas artes en comparación con el retrato, la pintura religiosa, la pintura de acontecimientos históricos memorables y las ilustraciones de mitos clásicos. Al parecer, la naturaleza muerta es un género de menor desafío para el artista; un género con el cual el aprendiz comienza a ejercitar sus competencias de representación pictórica, puesto que el modelo es fácilmente manejable dado su reposo permanente<sup>5</sup>.

La novela breve, en tanto género menor en comparación con una novela de gran extensión, establece entonces cierta similitud con la naturaleza muerta en tanto género pictórico también menor. Un género literario menor dada su extensión; un género pictórico menor, independientemente del

<sup>5</sup> Al respecto, Norman Bryson indica lo siguiente: “Aunque el género del bodegón es un elemento evidente de nuestro mobiliario básico cultural, como la pintura histórica o el paisaje —o las películas del oeste o el cine negro—, su inevitabilidad e indispensabilidad no han contribuido a generar la correspondiente luz (o calor) en la discusión crítica. Siempre ha sido el género del que menos se ha teorizado, y cuando las academias que elaboraron los primeros informes teóricos sobre pintura empezaron a mencionarlo, lo hicieron despectivamente: la naturaleza muerta siempre estaba en el nivel más bajo de la jerarquía, indigna del tipo de atención superior que se reservaba a la pintura histórica o la *grande maniere*. La historia del arte, tal como se enseña en la mayoría de las universidades, perpetúa la indiferencia comparativa de sus antecesores en las academias; la naturaleza muerta aún debe luchar contra el prejuicio de que aunque (por supuesto) sería un tema que merecería investigarse, los verdaderos intereses se hallan en otra parte, en los géneros superiores, donde (por supuesto) las cosas siempre han sido más interesantes” (10).

tamaño y de su formato, dado su estatuto en un sistema de valores dispuesto históricamente por la academia. No obstante, José Donoso, a nivel del habla, también lleva a cabo un simulacro gracias al cual la enunciación no sería otra cosa más que una limitada y chata precariedad, es decir, un discurso menor. En efecto, la *nouvelle* puede leerse literalmente como el relato testimonial de Marcos Ruiz, un bien intencionado oficinista bancario cuyo amor por la pintura lo lleva a revitalizar la vetusta y pobre corporación que intenta, sin mayor éxito, defender el patrimonio artístico de la nación. Esta narración en primera persona no tiene como objetivo divulgar las artes. Por el contrario, Marcos Ruiz, a través de su testimonio, pretende defenderse a sí mismo y limpiar la mala fama que adquirió torpemente durante su gestión como director de la organización cultural: “Antes de asistir a la convocatoria hice varios llamados para inducir a los socios a que me demandaran, para poder defenderme públicamente y así abandonar la Corporación, el banco y Santiago con mi nombre limpio” (Donoso, *Naturaleza* 549). El ejercicio verbal que la novela simula no es finalmente una defensa del arte (como lo pretendía el organismo), sino una defensa con ínfulas judiciales del mismo oficinista. Hay, desde luego, cierto patetismo en la voz del adolorido narrador: llama a la compasión del lector, pero su lenguaje es ridículo. La hipercorrección es una marca constante de su testimonio y los hechos sitúan al personaje narrador en un ambiente laboral gris, burocrático y falto de imaginación. Lo mismo sucede con su relación amorosa. A su novia que llama “Hildita”, él la considera fea y tonta. El acto sexual solo puede ser consumado por ambos en la medida que permanezcan a oscuras en el pobre living de los padres de la novia, mientras ella le exige decirle al oído y en voz baja “cochinadas”. Cuando viajan a Cartagena, al modo de una luna de miel, Hildita no es capaz de llevar a cabo el acto sin la peligrosa amenaza de ser sorprendida por sus padres. La hiperventilación de tal intimidad resulta en cierto modo patética y nos produce risa y compasión simultáneamente, en la medida que es narrada con un lenguaje excesivamente formal y alambicado. Hay en todo ello algo de cierta falsedad que, Severo Sarduy, a raíz de los retratos goyescos y de la Manuela (personaje de la novela de José Donoso, *El lugar sin límites*, publicada en 1966) vincula con

la risa y la piedad: “Si el respeto y la derrisión, la piedad y la risa nos solicitan ante esas imágenes, es porque algo, en panoplia real que las designa, se señala como ‘falso’” (1147). Se trata entonces de una actitud enunciativa que se forja con la precisión tremendamente cuidada de un *petit-bourgeois* o de un burócrata que no debiese entrar en temas como el de la intimidad sexual. El desacomodo o desavenencia entre lenguaje y referente genera un efecto cómico.

Esta falsedad que degrada el relato testimonial guarda relación también con la posición social poco aventajada del narrador, con su limitado horizonte cultural y con la precariedad del contexto. Su fidelidad absoluta a lo local resulta ser un tanto provinciana y obsoleta en comparación con el cosmopolitismo del *verdadero* artista encarnado en Larco. De este modo, el arte es valorado en la media que da cuenta exclusivamente de una identidad nacional totalmente naturalizada en el imaginario de Marcos Ruiz: “¿Qué tiene de malo el azulino? Es un color muy chileno, muy nuestro, el clásico azul de lavar, o azul paquete-de-vela de toda la vida” (Donoso, *Naturaleza* 575). Al mismo tiempo, hay una cruda diferencia social que el texto deja traslucir con crueldad. En efecto, la vida de Larco, el elegante pintor chileno de mundo, quien dilapidó la fortuna de su padre sin mayor pudor, contrasta con el mismo Marcos Ruiz y con los modestos ambientes que frecuenta tales como Cartagena, el museo lleno de goteras, los socios de la corporación, la micro con la cual viajan a la costa y los domésticos y humildes objetos que el narrador describe al modo de una naturaleza muerta:

Antes de darme cuenta de si el *déjà vu* que continuaba alucinándome se situaba dentro o fuera de los cuadros, me pareció reconocer cierto olor a comida tibia sobre un mantel de hule, el aire estancado pese a las corrientes, los anteojos y el periódico junto a una botella que había dejado una redondela morada en el mantel, y una flor deshojándose prosaicamente en un vaso para lavarse los dientes. (565)

Dada su abundancia y posesión, Larco mantuvo una relación libre, frívola y pródiga con el dinero hasta el punto que muere en la pobreza. Este despilfarro aristocrático y aventurero que despoja al dinero de su

importancia resalta, al modo de un claro-oscuro, los escasos recursos pecuniarios con los cuales Marcos cuenta para vivir y para echar a andar la corporación. El préstamo bancario al que accede para arreglar los techos del museo es significativo al respecto.

Por otro lado, el contraste sentimental entre ambos personajes es notorio desde un punto de vista de clase. El narrador compara a su novia Hilda con la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, amante del Larco, el pintor. Esta comparación desde luego no es constructiva y lo desalienta en lo que respecta a su relación amorosa:

¿cómo no comparar todo lo mío con lo suyo, el trabajo del banco con el trabajo del artista, Santiago con París, ahora con entonces, mi vida con la suya, a la Hildita Botto, por último, con la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, la sugestiva danesa que fue el gran amor de Larco y que del brazo del opulento chileno se lucía por los bulevares de París con su melena adornada con latas de sardina para escandalizar a los burgueses? (552)

Un placer exacerbado, un anhelo y, por lo tanto, una carencia, caracterizan a Marcos Ruiz cuando pronuncia con fruición el nombre extranjero y lejano de la baronesa: “—¿cómo me gustaba paladear ese nombre al pronunciarlo, como un abracadabra que me abría las puertas a tiempos más prodigiosos que el presente!—, cuyo amor, estaba convencido, había inspirado la gran obra de Larco” (584).

Pese a todas sus buenas intenciones y a su muy correcto comportamiento, Marcos Ruiz es un *snob*, figura que se presenta con frecuencia en la narrativa de José Donoso<sup>6</sup>. No se trata de alguien que camina sobre cadáveres para escalar o ascender socialmente. En estricto rigor, Marcos Ruiz no es un arribista o un siútico, sino más bien tiene una sensibilidad que, tras el descubrimiento de la obra y vida de Larco, vislumbra un mundo de alta cultura, glamour y elegancia que dista mucho de su propia

<sup>6</sup> Pensemos, por ejemplo, en Humberto Peñaloza, personaje de *El obsceno pájaro de la noche*. Al respecto, sugiero revisar el capítulo de Grínor Rojo dedicado a esta novela de José Donoso en *La novela chilena*, donde, el profesor Rojo establece relaciones entre este texto y Sorel, el personaje de *Rojo y negro* de Stendhal.

realidad. Seducido por aquel lejano referente, Marcos Ruiz llevará a cabo un profundo aprendizaje a través del cual desarrolla las competencias culturales del gusto y amplía sus horizontes culturales. El estudioso Juan Cid atribuye este cambio a un *dejá vu* experimentado por el mismo personaje: “Los *dejá vu* que sufre Marcos Ruiz en el Museo Larco tienen una especial importancia en el relato puesto que desencadenan la notable transformación del personaje, quien pasa de ser un ignorante y tradicional gestor cultural a un gallardo y progresista crítico de arte” (225). De manera complementaria, también podemos advertir un aprendizaje racional (el narrador investiga sobre Larco a partir de las escasas fuentes que encuentra) con el que modifica sus gustos y referencias. También es posible aludir a una experiencia estética gracias a la que se aprecia un arte que en un principio se rechazó:

Recorrí morosamente la sala llena de cuadros preguntándome por qué un gran artista pinta deformaciones. ¿No dijo el mismo Larco que la vida es bella? ¿Por qué no pintar esa belleza? Feos, sí, inexplicables también, esos cuadros. Pero la verdad era que jamás en mi vida se había sentido mi imaginación tan *poseída* por algo. ¿Existía, entonces, la emoción estética, que yo experimentaba solo intermitentemente y en una forma tan enclenque? Me paré frente a mi *Naturaleza muerta con cachimba* para desgranar en mi memoria todo lo que había leído. (580-81)

En todo caso, sea como sea, la formación de Marcos como crítico y “curador” (Cid 225) está gatillada por una realidad hasta entonces desconocida para él y que es capaz de develar gracias a cierta intuición o conciencia de clase.

¿Cómo es la naturaleza muerta que el relato expone? La pintura de Larco será descrita básicamente a través de tres modos. En primer lugar, una *eckphrasis* cuyo discurso está sujeto a la mirada de Marcos Ruiz. En este punto es importante destacar que la *eckphrasis* será definida por W. J. T. Mitchell como “la representación verbal de una representación visual” (138). Esta definición sitúa la imagen en un territorio ambiguo, ya que “no es algo propio de un determinado medio, sino de un complejo

juego entre la visualidad y sus aparatos, donde la visión y la mirada se yuxtaponen a los procesos de decodificación y lectura” (Alberdi Soto 18). Recordemos también que, para W. T. Mitechell, la *eckphrasis* está vinculada a la metáfora como recurso con la que supera la imposibilidad de que una representación verbal pueda producir un objeto visual propiamente tal (Gerdes 88). Desde luego, la *eckphrasis* genera solo un efecto visual: “las palabras pueden citar, pero nunca pueden ver su objeto” (138).

En segundo lugar, la imagen pictórica, gran protagonista del relato donosiano, es proyectada a partir de los comentarios y diálogos establecidos por el personaje principal y por el mismo Larco, quien figurará como el cuidador del museo. Finalmente, es la misma *novella* la que, a través de su propio lenguaje, imita, simula y describe la pintura en cuestión. De este modo, se produce a sí misma como reflejo del original pictórico o, si quiere pensar al revés, la pintura sería una puesta en abismo del mismo texto narrativo. La *eckprasis* aludida tiene lugar en el capítulo VIII y corresponde a la observación que Marcos Ruiz realiza de la pintura durante su segunda visita al museo:

Me detuve ante *Naturaleza muerta con Cachimba*: era el resumen de esta casa y por extensión de toda Cartagena, aunque nada fuera una representación real de nada. La guitarra más parecía una sierra, la botella estaba ladeada, unas cuantas letras del periódico magnificadas eran proyecciones de las gafas, la cachimba era como de plasticina, y a la derecha, arriba, había una ventana abierta sobre una usina que colmaba el cielo sin aire con sus chimeneas estilizadas... no era aire respirable: era pardo, gris, negruzco, ahogante como el resto del espacio plástico, más denso que los objetos que lo ocupaban, que el guante de la mujer, que la botella, que la cachimba, relacionados entre sí pero independientes de una perspectiva real. (575)

Cabe destacar, en primer lugar, la distancia de la pintura respecto de una mimesis o una representación fiel de la realidad de manera tal que pueda ser reconocida en la obra artística. Marcos indica, de hecho, que en ella nada es “una representación real de nada” (575). La superación, aunque parcial, de un realismo en el sentido de un arte figurativo ya

había sido adelantada en la impresión de Marcos Ruiz durante su primera visita al museo:

Todo me pareció de un feísmo atroz, grises y pardos sucios y volúmenes descompuestos que yo debía rearmar, todo muy distante de los preceptos de belleza que propiciaba nuestra Corporación. Jirones de arpillera o de periódico, un dominó, el veteadado de falso mármol de un zócalo, un damero, una botella sin transparencia, letras, notas, números volando: entonces no sabía, pero ahora lo sé, que el propósito de esta pintura no es retratar la realidad ni las emociones, sino que consiste en una serie de intrincadas propuestas formales. (565-66)

Las “deformaciones” pictóricas, que ya habían sido advertidas por el narrador al recordar su experiencia estética inicial, equivalen a una experimentación del dibujo muy vinculada a la superación vanguardista de la pintura académica. La alteración de una representación figurativa es, al mismo tiempo, comprendida lúcidamente por el personaje, quien la atribuye a una perversión de la perspectiva y, por ende, a una desfamiliarización respecto de los objetos en reposo que Larco ha representado, que, en disonancia con la perspectiva oficial o punto de vista del sujeto, generan nuevas e inquietantes relaciones, induciendo a que Marcos Ruiz comience a considerar el arte de un modo diferente:

¿Eran importantes esas relaciones o eran un juego que no debía atraer la atención de una persona seria? ¿O era, en verdad, una mierda el arte...? ¿Cómo iba a ser una mierda si la realidad artificial de este cuadro tenía fuerza para absorber la realidad de toda esta habitación e incorporarla, y a mí, como uno de sus tantos trastos? ¿Cómo explicarme esa dependencia, mi atención conquistada, mis cánones de belleza –¿era belleza?– anulados por este cuadro cuya fuerza me retenía? (575)

Estas preguntas indican una revisión que el personaje hace de sí mismo. Sus antiguas convicciones comienzan a tambalear tras una experiencia estética inolvidable. Es interesante notar también que el momento de enunciación de tal discurso es posterior al momento de los hechos,

momentos en los que tal vez el lenguaje racional, es decir, esta serie de preguntas, no tuvo cabida en la boca de un Marcos dislocado. De manera diferente, el espacio de la enunciación corresponde al de la experiencia estética. En efecto, el adjetivo presente en la frase “esta habitación”, hace suponer que la enunciación del testimonio tiene lugar en la misma casa de Larco, que, tras la muerte del artista, ha sido heredada a Marcos. En el momento de la narración el empleado bancario e Hildita viven en Cartagena, residiendo en la casa/museo.

Este último comentario guarda relación con el poder de la pintura *Naturaleza muerta con cachimba* respecto de los espacios reales. Pese a cuestionar el realismo, la pintura en cuestión tiene la potencia de contener el espacio en el que se encuentra y ser, al mismo tiempo, una prolongación de la vida de la casa e incluso de Cartagena. La obra, según Marcos Ruiz, era el resumen de todo ello. La mimesis de la naturaleza muerta tiene entonces un alcance mayor: no representa una realidad material idealizada, pero tampoco la representa como, al menos, Marcos Ruiz la ve y comprende. Para él, tal como indicamos, se trata de objetos deformes, es decir, que han perdido la apariencia que proyectan en el mundo real. Esta nueva visión explícita sobre la tela ilumina, de pronto, la precariedad de un balneario decante y pobre, pero, al mismo tiempo, redime o transfigura dicha pobreza. Bajo el legado de Larco, es decir, desde los nuevos horizontes de visión que *Naturaleza muerta con cachimba* nos ofrece, la apariencia de la pobre realidad tiene su oportunidad de lucirse deslumbrantemente antes de morir. Una visión gracias a la cual las cosas gozan, no por sí mismas ni por su propia naturaleza, de un estado transitorio de belleza. De este modo, la realidad material y quieta es representada testimonialmente por Marcos Ruiz al modo con el que Larco pintó también aquellos objetos que acompañan a la cachimba. Ejemplo de lo anterior es el conjunto de los objetos que, al haber pertenecido a Larco, es expuesto como reliquia en el museo: “Contenía una pipa vieja, un dominó incompleto, una baraja, un periódico francés de fecha pretérita, un guante lila desteñido, una botella de Pernord vacía, y varias fotos tomadas con técnicas anticuadas de un grupo de alegres muchachos con la Torre Eiffel detrás, o un puente, o una terraza de café” (568). Algunas

de las pertenencias de Larco figuran también en *Naturaleza muerta con cachimba* (la pipa, la botella, el periódico). De igual modo, algunas de ellas se ven afectadas por el paso del tiempo, mostrando su caducidad. Así, la botella está vacía y el guante, desteñado. Las convenciones del género pictórico de la naturaleza muerta operan en esta descripción que cultiva la forma del inventario<sup>7</sup>. Todas ellas padecen de un reposo perpetuo y señalan la caducidad de las glorias mundanas: Larco ya no es el joven elegante vestido con traje de casimir en el centro de París, sino un viejo con juanetes y dientes teñidos por el tabaco en una Cartagena que, según el mismo anciano, es el destino de los pobres.

El diálogo entre ambos personajes, el anciano y el joven, el maestro y el discípulo, alude, entre muchos otros motivos artísticos, al color deslucido de *Naturaleza muerta con cachimba*. Si el autor defiende un cromatismo opaco que le hace el quite a los tonos brillantes, el joven, en primera instancia, se queja de lo que él comprende como una triste interpretación de la luz y del color:

–Parece que le quedó gustando –dijo una voz detrás de mí.

[...]

–Más o menos.

–¿Por qué más o menos no más?

–Es pobre de color.

El cuidador lanzó una carcajada que terminó en una tos que lo sacudió entero.

–¿Color? –me preguntó sarcástico, todavía riendo y tosiendo– ¿Azulino y rosado como en las tapas de las cajas de bombones?

Me dio rabia:

–¿Qué tiene de malo el azulino? Es un color muy chileno, muy nuestro, el clásico azul de lavar, o azul paquete-de-vela de toda la vida...

–¿Y eso qué importancia tiene? El arte no es eso.

–¿Qué es entonces?

Dejó de toser y, mirándome, comentó antes de salir:

–¡Paquete de vela! (575-76)

<sup>7</sup> Para profundizar en el modelo del inventario y los sistemas descriptivos, consultar el texto de Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*.

Este diálogo es relevante en cuanto señala una poética de Larco: el arte o, al menos, su arte no tiene la función de reflejar o imaginar una identidad nacional que Marcos reconoce en el azul de los paquetes de vela que se comercializan en Chile. Por otro lado, su arte tampoco es una mercancía. Por ello, carece de los colores que, al modo de un lugar común, adornan las cajas de chocolates. Tanto la producción artística de Larco como su propia vida desacralizan las artes en general y de la pintura en particular, para llevar a cabo una crítica a un campo artístico local altamente precarizado y al gusto de un público no especialista que consume cultura. En este sentido, el relato genera una trama y un sistema de referencias culturales de interés para una sociología del arte y, de paso, pone sobre el tapete diferentes tipos de arte, algo que ya habíamos visto en *El jardín de al lado* (1981), novela cuyo valor metaliterario o metaartístico es indiscutible, por cuanto se trata del proceso de escritura de una novela sobre el golpe de Estado chileno que asume el autoexiliado personaje Julio Méndez. Con respecto a este título de Donoso, Pablo Catalán indica lo siguiente:

[e]l problema de la escritura –lo que puede o debe producir el escritor– aparece primero de manera anecdótica para figurar más adelante en toda su amplitud y convertirse en una amplia red de preguntas. Tal problema se plantea, por un lado, como una oposición entre lo que es la escritura directa de denotación de las desgracias de los hombres y de la sociedad y, por otro lado, lo que es una escritura indirecta o connotativa. La primera pretende contribuir a solucionar los problemas denunciados; la segunda quiere en primer lugar y, antes que nada, ser obra de arte y abrir múltiples perspectivas. Esta oposición entre dos tipos de arte (literario) está representada por dos artistas pintores que por caminos diferentes obtienen, a pesar de todo, el éxito que Julio Méndez no logra alcanzar. La desgracia para Méndez nace de su desgarro entre estas dos estéticas. (131-32)

En el caso de *Naturaleza muerta con Cachimba*, el relato también pone sobre el tapete el arte de masas que Larco desecha por principio para así defender un arte de élite. Cuando Marcos Ruiz confiesa la dificultad que supone observar la *Naturaleza muerta con cachimba*, ya que “uno

está acostumbrado a ver pintura de otra clase” (569), el anciano cuidador contesta: “—¡Claro que es difícil! [...] Ésa es su gracia: pintura de élite, para entendidos, no para las masas incultas” (569). La difícil recepción y decodificación del cuadro vincula la obra de Larco con las vanguardias. Junto con la reacción contra el realismo, las artes se defienden del consumo masivo<sup>8</sup>. Su extrañeza y hermetismo alejan a un público no especialista familiarizado con una representación del mundo que solo confirma su propia, segura y bien conocida realidad<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> El relato no nos permite identificar el movimiento o el estilo vanguardista del cual la pintura de Larco estaría dando cuenta, aunque sí es tentador pensar que se trata de una obra cubista si consideramos las alteraciones de la perspectiva y las consecuentes deformaciones de los objetos representados. En este sentido es necesario aclarar que la disputa entre vanguardias e industria cultural, para utilizar la expresión de T. Adorno, no es una generalidad histórica, sino más bien una apreciación de Larco, el personaje, que sí es posible reconocerla en algunos casos de la historia de las vanguardias que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX. La tensión entre vanguardias y el consumo masivo de una cultura se desprende, desde luego, de las propuestas de T. Adorno. Por otro lado, en un ámbito latinoamericano, Ana María Amar Sánchez ha llegado a hablar de “utopías vanguardistas” (43) que desde luego hoy ya no tienen lugar tras la ruptura de la oposición jerárquica entre ambas manifestaciones culturales, es decir, entre experimentación y consumo. No obstante, otras investigaciones han indicado la cooperación entre, por ejemplo, la pintura surrealista y la producción gráfica que tuvo lugar en la prensa, tal como lo indica Gonzalo Abril: “Un primer vistazo a las poéticas y las prácticas surrealistas [...] situarían a los surrealistas en un espacio cultural orgullosamente extraño a los discursos masivos; y sin embargo es indudable que las prácticas y las poéticas surrealistas han favorecido una interacción mucho mayor con los discursos masivos contemporáneos que la de ninguna otra corriente de la ‘alta cultura’ modernista” (17).

<sup>9</sup> Es interesante destacar que, en un contexto local, Juan Emar ya había establecido la equivalencia entre un arte resistente a las vanguardias y un sujeto que gusta de un arte como medio para confirmar su propia y centrada identidad: “¿Qué pide del arte cada buen señor que después de sus desvelos diarios, visita una exposición, escucha una sonata, hojea un libro? Podría responderse con mil frases hechas y otros mil lugares comunes: ‘Pido una evocación de la belleza que me haga sentir que no todo es miseria en esta tierra’. ‘Pido la representación de los altos sentimientos de la humanidad’. ‘Pido pureza, armonía, tonos delicados, acordes hondos, párrafos vibrantes’. Y etcétera... Mas todo ello es mentira. Cada cual va en busca de un halago, va a recibir un pipopo, va a ver su propia imagen reflejada en el óleo, notas o palabras. Sus ideas acostumbradas, sus emociones pasadas, sus preocupaciones constantes quiere contemplarlas fuera de sí y de este modo confirmarse. Y si el pintor le presenta un paisaje como él distraídamente los ve en sus días de campo, y si el músico le recuerda sus amores de los quince años, y si el literato le describe la situación a que tanto aspira... entonces pintor, músico y literato tienen a sus ojos muchísimo talento. El arte, para el público, debe ser un cómplice de sus deseos y sobre todo asegurarle que puede seguir tranquilo en la existencia, pues como él es, así todo es y nada va a cambiar y nada hay más cierto ni más profundo” (Emar 26).

Si bien la *nouvelle* no alude a naturalezas muertas en la cuales se añade una calavera al conjunto de objetos en reposo, el tópico del *vanitas* se deja traslucir a lo largo del relato: las artes, al igual que la literatura, perderán paulatinamente su estatus y se revelarán como cosa pasajera y vana. Desde la perspectiva de Larco (¿alter ego del autor José Donoso?), podríamos indicar que las artes ya no desempeñan una función laica y civil, así como lo hicieron durante el siglo XIX respecto de los procesos fundacionales del imaginario nacional. Tampoco darían lugar a aquellas subjetividades que hasta principios del siglo XX no habían sido representadas como parte de la nación. Sin fundar ni integrar, el arte, en suma, no garantiza la construcción o conservación de una identidad comunitaria sea esta nacional o no. Su incidencia en la sociedad es, por lo tanto, nula o casi nula. Por ende, la *nouvelle* deja más o menos claro que el arte y, por ende, ella misma, es vanidad, o sea, una creación vana, pasajera y perecedera. El arte, según la escala de valores que la obra propone, es *vanitas*, vanidad de vanidades, una mundanidad que tampoco es útil para quienes quieran vivir mejor. De este modo, Donoso no solo despoja el arte de una investidura metafísica, sino también libera al artista de su posición en un campo cultural relativamente autónomo pese a su precariedad. En este sentido, la *nouvelle* relata no solo la libertad creativa de un pintor, sino también una libertad respecto de un campo cultural en el cual sus actores luchan por la apropiación de un valor o de un capital (Amparán 180). Si el arte o la literatura ya no importan (o al menos ya no importan tanto), el artista hace lo que quiere libremente, incluso escribe novelitas o novelas cortas; al fin y al cabo, el arte es una mierda tal como lo expresa el cuidador/Larco:

—Pero no vayan a creer que Larco era como esos chascones cochinos que dicen que el arte es lo único que importa. No. ¡Vieran sus pañuelos de seda, sus polainas de gamuza! Es la vida lo que tiene que ser una obra de arte, decía: el arte es una mierda. (570)

Al renunciar a una posición en el campo, Larco literalmente desaparece, puesto que se hace pasar por el empleado del mismo pintor, revelando

su verdadera identidad solo momentos antes de su muerte. Además, renuncia a los concursos para criticar duramente a los artistas que toman ventaja de las iniciativas y beneficios de una escena cultural reacia a la experimentación formal de las artes visuales. En definitiva, Larco descalifica a los pintores que no han hecho de sus propias vidas un arte de refinada mundanidad, la que, para él, está icónicamente representada en la exclusividad y exquisitez del Pernord, una marca francesa de un licor derivado de la destilación del anís:

¿Qué sabían los pedestres pintores de hoy a los que solo les interesaban sus innobles pugnas por figurar, peleándose premios oscuros y distinciones ridículas? No eran capaces de darse cuenta de que *Naturaleza muerta con cachimba*, de Larco, por ejemplo, era una de las obras maestras de la pintura de este siglo. (569)

Una relación especular entre *Naturaleza muerta con cachimba* de José Donoso y la *Naturaleza muerta con cachimba* de Larco, podría tal vez sintetizar el simulacro del relato como una pintura. En el simulacro, lo inerte aparece como lo orgánico, vivo o existente: “Esta construcción artificial, carente a veces de modelo, se presenta con una existencia propia. Ya no copia necesariamente un objeto del mundo, sino que se proyecta en el mundo. Existe” (Stoichita, *Simulacros* 12). En el intento de simular ser una imagen en el mundo real, el relato donosiano figuraría como una pintura que está entre nosotros y que el lector puede ver e incluso tocar, así como toca el libro, en tanto objeto, al sostenerlo en sus manos. Paradójicamente, la novela breve simula una naturaleza todavía existente, pero pronto a morir. No se trata entonces de una simulada realidad orgánica, sino más bien de una naturaleza caída. La falta de color en el lenguaje, es decir, la novela corta equivalente a un discurso testimonial limitado en cuanto a cultura pictórica se refiere y que Marcos Ruiz logra superar solo parcialmente tras su conversión estética, es equivalente a esa naturaleza muerta plomiza que se resiste a ser comprendida por un empleado bancario. No es la única vez en que Donoso proyecta especularmente una novela corta en un objeto: la gran

metáfora de *Jolie Madame*<sup>10</sup>, novela corta, ligera y aparentemente frívola que narra las vicisitudes de elegantes mujeres en el balneario no de Cartagena, sino de Cachagua, es el mismo frasco de perfume marca Jolie Madame que los personajes femeninos arrojarán al mar. Ambos relatos cortos, *Naturaleza muerta con cachimba* y *Jolie Madame*, encuentran su máxima metáfora justamente en lo que no son, una pintura y un frasco de perfume caro y sofisticado. Y con ello, ambas obras literarias corren el riesgo de desaparecer.

La aparente frivolidad donosiana que se deja ver en *Jolie Mdame* es análoga a la brevedad de la novela que el autor cultiva y, en el caso de *Naturaleza muerta con cachimba*, análoga también al simulacro pictórico de un género menor como lo es la naturaleza muerta. La brevedad y liviandad que José Donoso quiere alcanzar encuentra su gran expresión en *El jardín de al lado*. Tratándose de una novela no precisamente corta, la obra se presenta como un relato de tono menor que, no obstante, es capaz de dar cuenta de la dictadura chilena. En efecto, la obra es algo así como un *trompe l'oeil*: engañando al lector, se presenta como un relato autobiográfico de un escritor fracasado cuando, en realidad, es la novela que su mujer escribe exitosamente. El triunfo editorial del relato se debe justamente al tono menor —la expresión está dada por la misma obra— que Gloria, la mujer del escritor que termina siendo la real escritora, ha elegido para narrar una historia de autoexilio y tristeza. Imbuida en el ambiente festivo y frívolo de un aristocrático jardín e impactada por la muerte de una joven condesa, Gloria abandona el tono mayor y grandilocuente de las grandes novelas del *boom* para componer un relato personal, original y altamente metafórico en el que la aparente frivolidad del tono menor es la única manera para dar cuenta de un trauma político y violento.

*Naturaleza muerta con cachimba* también se desterritorializa en otros géneros pictóricos como, por ejemplo, el paisaje. Algunos pasajes describen el litoral central con un lenguaje icónico en el sentido que el texto genera efectos o ilusiones visualizantes. Al comienzo del capítulo

<sup>10</sup> *Jolie Madame* corresponde a uno de los cuatro relatos que componen *Cuatro para Delfina*.

V, por ejemplo, se construye un paisaje marino: “Las nubes estaban bajas sobre el mar sin horizonte cuando llegamos, y todo tenía un aire desteñido, como una vieja acuarela vista a través de un vidrio que no se limpia hace años” (559). La indistinción entre el mar y el cielo, es decir, la borradura de la línea de horizonte constatada por Marcos es el resultado de una jornada nublada y también de la luz que, pese a su escasez, posibilita la mirada y, por ende, el paisaje. Al mismo tiempo, el objeto descrito, el mar, es comparado con una acuarela. Es como si el texto descriptivo lograra su estatus de paisaje solo si, finalmente, es comparado con una técnica pictórica. Por otro lado, una ventana ha enmarcado la mirada del narrador/pintor, generándose otra vez una analogía con la pintura. La suciedad de los vidrios ha entorpecido la mirada afectando la tintura y distinción de los planos. No obstante, los colores de estos cuadros/visiones/descripciones han perdido su nitidez no solo por las condiciones meteorológicas de la jornada costera o por el sucio vidrio de la ventana, sino también por la condición del sujeto. No es casualidad que los colores desteñidos del paisaje vuelvan a repetirse en la naturaleza muerta de Larco. Ambos, la marina y la pintura propiamente tal tienen en común el predominio de un cromatismo plomizo que carece de resplandor. “Era plomizo y feo” (572), así recuerda Marcos Ruiz el cuadro de la casa de Larco durante su viaje de regreso a Santiago en bus. Más tarde, tras haber investigado algo sobre Larco, indica lo siguiente:

“Mundano”, “aventurero”, “frívolo”, “con encanto personal”, eran los adjetivos que le tributaban, despachándolo brevemente en notas a pie de página en que se destacaba que sin estas características que lo perdieron hubiera llegado lejos, ya que fue “uno de los más dotados de su brillante generación”. ¿Brillante? ¿Larco? Sus cuadros no tenían nada de brillante. Al contrario, eran nublados, desordenados, feos. (573).

La ventana mencionada en el paisaje tiene un gran alcance metaliterario en el relato de José Donoso si es que pensamos, tal como lo hemos afirmado, que el autor reflexiona sobre literatura, hablando sobre pintura. Al estudiar la pintura europea del siglo XVII, Victor Stoichita afirmará

que la ventana, entre otras enmarcaciones, densifica las relaciones entre el contexto de producción y el producto pictórico mismo, alterando así la impermeabilidad entre la realidad y la representación. Esta referencia anacrónica a la historia del arte se vuelve significativa en la obra de un autor del siglo XX que tiene a explicitar sus procesos de composición:

Hornacinas, ventanas y puertas son fragmentos de realidad que se distinguen por su capacidad de delimitar un campo visual. Las tres son, al mismo tiempo, negación de la pared y afirmación de otro espacio. La representación pictórica de la hornacina, de la ventana o de la puerta denota un mecanismo meta-artístico que activa un diálogo entre el corte existencial y el corte imaginario. Los cuadros analizados anteriormente tienen, pese a sus diferencias intrínsecas, al menos un rasgo en común: representan en imagen una parte del contexto de su génesis. Esta parte no está tomada al azar, sino que es precisamente la que, al ser encuadrada, permite la definición de la imagen. Transformando el contexto (o parte del contexto) en pintura, los artistas del siglo XVII dejan constancia de sus búsquedas y experiencias sobre el límite de la imagen y la relación de este límite con el mundo real. (*La invención* 106-07)

No es casualidad que el nombre del narrador testigo y protagonista de esta historia sea precisamente Marcos, significante cuya sonoridad se deja oír con mayor fuerza cuando advertimos su coincidencia vocal con “Larco”. En efecto, los marcos de una ventana o de una pintura delimitan el plano visual para así transformarlo en un cuadro. Los marcos, por lo tanto, son los soportes de aquello que vemos. A su vez, quien se llama Marcos cumple un rol más o menos similar al de aquellos que enmarcan un bastidor: su relato testimonial enmarca o contextualiza una obra pictórica (la naturaleza muerta de Larco) y le da un soporte verbal para que lector pueda verla/leerla. Así como el contexto de una pintura también es pintado en ella misma según los casos de los artistas del siglo XVII expuestos por Stoichita, el contexto de la naturaleza muerta de Larco es representado con recursos similares a los usados para describir verbalmente la pintura en cuestión. Vuelve a llamar la atención, por lo tanto, las observaciones del protagonista al afirmar que la pintura de Larco

contenía todo el espacio circundante: “¿Cómo iba a ser una mierda si la realidad artificial de este cuadro tenía fuerza para absorber la realidad de toda esta habitación e incorporarla, y a mí, como uno de sus tantos trastos?” (575). Es decir, el texto y la pintura se (con)funden porque figuran con un lenguaje verbal muy contaminado de experiencia y de objeto visual. De lo verbal a lo pictórico y de lo pictórico a lo verbal, el texto de José Donoso no puede desatender el llamado de lo visual. Es así que traiciona o, al menos, relativiza su esencia narrativa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, GONZALO. “Vanguardia consumada, vanguardia consumida: notas sobre surrealismo y cultura de masas”. *Cuadernos de Información y Comunicación* 9 (2004): 15-39.
- ALBERDI SOTO, BEGOÑA. “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y Lingüística* 33 (2016): 17-38.
- AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA. “Canon y traición. Literatura v/s cultura de masas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23.45 (1997): 43-53.
- AMPARÁN, AQUILES CHIHU. “La Teoría de los campos de Pierre Bordieu”. *Revista Polis* 1.2 (1998): 179-98.
- BRYSON, NORMAN. *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2007.
- CATALÁN, PABLO. “El jardín de al lado: la obra como problema”. *Cartografía de José Donoso. Un juego de espacios. Un arte de los límites*. Chile: Frasis, 2004. 130-42.
- CID HIDALGO, JUAN D. “Larco: museo, memoria, *déjà vu*”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 21.1 (2019): 225-52.
- DELEUZE, GILLES, Y FELIX GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1978.
- CUBILLO PANIAGIA, RUTH. “La intermedialidad en el siglo XXI”. *Diálogos: Revista Electrónica de Historia* 14.2 (2013): 169-79.
- DEJONG, NADINE. “Arte narrativo y arte pictórico en *El jardín de al lado de José Donoso*”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV. Madrid: Castalia, 2000; 309-17.
- DONOSO, JOSÉ. “Itaca: el regreso imposible”. *Los novelistas como críticos*. Comp. Norma Klahn y Wilfredo H. Corral. Vol. II. México: Ediciones del Norte/Fondo de Cultura Económica, 1991.
- \_. *Naturaleza muerta con cachimba. Nueve novelas breves*. Santiago: Alfaguara, 1997.

- EDWARDS, JORGE. “La otra casa de José Donoso”. *La otra casa: ensayos sobre escritores chilenos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- EMAR, JUAN. *Escritos de arte (1923-1925)*. Recopilación, selección e introducción Patricio Lizama. Santiago: DIBAM, 1992.
- FERRADA, ANDRÉS. “‘Algo sobre jardines’ en la escritura de José Donoso”. *Aisthesis* 61 (2017): 119-43.
- GARCÍA, PILAR. “Alegorías del paisaje petrificado: *Casa de campo* de José Donoso”. *Una geografía imaginada: diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago: Metales Pesados, 2014; 213-50.
- GERDES PALOMINOS, MICHELLE. “Écfrasis como análisis visual según W. J. T. Mitchell: Still Life / Style Leaf de Mónica Bengoa”. *Revista de Investigación en Artes Visuales* 10 (2022): 85-97.
- GOIC, CEDOMIL. “VII La última niebla”. *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1997. 167-186.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- MORALES, LEONIDAS. “Máscara y enunciación”. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004. 83-96.
- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid: Gredos, 1972.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*. México: Siglo XXI, 2001.
- RAJEWKY, IRINA O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermediality* 6 (2005): 43-64.
- ROJO, GRINOR. “*El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso, ha cumplido cincuenta años”. *La novela chilena: literatura y sociedad*. Santiago: UAH Ediciones, 2022; XX-XX.
- SARDUY, SEVERO. “Escrito sobre un cuerpo”. *Obra completa*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 1119-94.
- SCHOENNENBECK, SEBASTIÁN. *Ensayos sobre el jardín: Couve-Wacquez-Donoso*. Santiago: Orjikh, 2020.
- . *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*. Santiago: Orjikh, 2015.
- STOICHITA, VICTOR. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Trad. Ana María Cordech. Madrid: Cátedra, 2011.
- . *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Trad. Ana María Cordech. Madrid: Siruela: 2006.
- VALDÉS, ADRIANA. “Un duende y una novela: sobre una obra de Adolfo Couve”. *Composición de lugar: escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria 1996. 181-84.