



LA MOLESTIA DE LOS PAISAJES URBANOS EN *LA SRA. DALLOWAY* DE VIRGINIA WOOLF Y *ESTE DOMINGO* DE JOSÉ DONOSO

*The Burden of Urban Landscapes in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway and José Donoso's
Este Domingo*

*O Peso das Paisagens Urbanas em Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf e Este Domingo,
de José Donoso*

Andrés Ferrada Aguilar^{1,2}  

¹ Universidad de Playa Ancha, CHILE

² Universidad de Chile, CHILE

RESUMEN

El presente artículo aborda la actuación de los paisajes urbanos en *La Sra. Dalloway* (1925) y *Este domingo* (1966), considerando similitudes y diferencias desde una perspectiva comparada que enfatiza una relación recíproca y desjerarquizada entre estas novelas. En particular, se examina el modo en que los paisajes apelan a los sujetos no solo a través de la gratificación, sino principalmente desde un sentido de malestar que se manifiesta en dos espacios críticos asociados a las escrituras de Woolf y Donoso: el de los momentos del ser y el de la obscenidad. Si bien arraigados en poéticas y recursos narrativos distintivos, ambos espacios ensayan la subjetividad fuera del juego de las representaciones y en estrecho vínculo con el despliegue de tramas paisajísticas que revelan, a fin de cuentas, la interdependencia entre la exterioridad del paisaje y la interioridad del sujeto.

Palabras clave: paisajes urbanos; malestar; sujeto; momentos del ser; obscenidad.

ABSTRACT

This article examines the function of urban landscapes in *Mrs Dalloway* (1925) and *Este domingo* (1966), taking into account similitudes and differences from a comparative focus that stresses reciprocal and non-hierarchical relationships between these novels. In particular, the study explores the way in which landscapes appeal to subjects not only through gratification, but most importantly, from a sense of threat expressed in two critical spaces associated to the writings of Woolf and Donoso: moments of being and obscenity. Rooted in distinctive poetics and narrative resources, both spaces place subjectivities on trial outside the realm of representations, closely connected with landscape nets that reveal the interdependence between the exteriority of the landscape and the interiority of the subject.

Keywords: urban landscapes; threat; subject; moments of being; obscenity.

RESUMO

Este artigo examina a função das paisagens urbanas em *Mrs Dalloway* (1925) e *Este domingo* (1966), considerando semelhanças e diferenças a partir de um enfoque comparativo que enfatiza as relações recíprocas e não hierárquicas entre esses romances. Em particular, o estudo explora a maneira como as paisagens apelam aos sujeitos não apenas pela gratificação, mas, principalmente, por uma sensação de ameaça expressa em dois espaços críticos associados aos escritos de Woolf e Donoso: momentos do ser e da obscenidade. Enraizados em poéticas e recursos narrativos distintos, ambos os espaços colocam subjetividades em teste fora do âmbito das representações, intimamente conectados com redes paisagísticas que revelam a interdependência entre a exterioridade da paisagem e a interioridade do sujeito.

Palavras-chave: paisagens urbanas; ameaça; sujeito; momentos do ser; obscenidade.

Fecha de Recepción	2024-11-20
Fecha de Evaluación	2024-12-16
Fecha de Aceptación	2025-03-20

INTRODUCCIÓN

La obra del escritor chileno José Donoso (1924-1996) constituye un espacio literario complejo donde confluyen y se reformulan una serie de estéticas provenientes, entre otras, de la tradición literaria anglosajona. Al respecto, el novelista es consciente de que el acto creativo implica, precisamente, reconocer y rededir los tejidos precedentes que se entrelazan en la propia textura escritural. Uno de estos tejidos es el que ofrece Virginia Woolf (1882-1941), autora a la que Donoso dedica abundantes reflexiones en sus ensayos y diarios personales. Como Teseo, Donoso recoge el hilo de Ariadna, curiosamente no para procurar su salvación, sino para construir, a partir de esta hebra desafiante, su propio laberinto literario. A la luz de estos diálogos, la presente propuesta busca establecer convergencias, pero principalmente divergencias, entre *La Sra. Dalloway* y *Este domingo*, en base a una figura particularmente fascinante para ambos autores: el paisaje urbano.

Abundantes estudios han abordado la obra de Virginia Woolf y José Donoso, en conjunto con el valor autobiográfico de sus diarios personales y ensayos. Al respecto, Hermione Lee (2021) indica que estos últimos sugieren “metamorfosis, fugas imaginativas y transformaciones del yo. Intentando variar formas, sus escritos imaginan nubes, sueños y viajes asociados a la inestabilidad y la extrañeza” (*Oxford Centre for Life-Writing*)¹. Desde la ficción narrativa, la Sra. Dalloway y Chepa también se ensayan y disfrazan, liquidando sus identidades en la solidez del paisaje urbano. Algunas indagaciones acentúan la naturaleza en la obra de Woolf desde vertientes ecológicas y ecocríticas (Scott, 2012). Otras, en tanto, optan por “los jardines públicos como contraparte de la mente inestable, en ‘Kew Gardens’ o *La Sra. Dalloway*, donde sus afligidos paseantes no encuentran orden” (Legarreta, 2023, p. 99). Sin embargo, y debido a sus objetivos, estos estudios no sondan el cariz estético o epistémico del paisaje, o su relación con los “momentos del ser” (Woolf, 1985, p. 70).

Fernando Moreno señala que *Este domingo* metaforiza la complejidad del sujeto “a través de la construcción de un universo desequilibrado, fracturado, fragmentado, hecho de dobles y dobleces, de máscaras, juegos y disfraces” (2024, pp. 289-290). Nos interesa traducir dicho universo bajo la

¹ Las traducciones de las fuentes secundarias en inglés y de la novela de Woolf corresponden al autor de este artículo.

forma y el sentido de un paisaje urbano que reformula la tensión dialectal disfraz/autenticidad. Ahora bien, ante la imposibilidad de conciliar el “ideal donosiano” de una “armonía cósmica” con el curso de la Historia, Grínor Rojo distingue el surgimiento de “un paisaje macabro” en el espacio literario de *Este domingo*, que responde al “arte del esperpento, de la parodia grotesca que genera y se solaza en simetrías retorcidas y sarcásticas” (2011, p. 152). Desde estos ejes críticos sobresalen el enmascaramiento y la deformación. Imprescindibles en la poética de José Donoso, estas figuras se problematizan en contacto con emergencias paisajísticas y sus relaciones comparadas con la novela de Woolf.

Considerando estos alcances, proponemos que los paisajes urbanos en *La Sra. Dalloway* y *Este domingo* instan la subjetivación de Clarissa y Chepa, principalmente a través del malestar, convocando dos formas de estar en el mundo, recurrentes en la obra de Virginia Woolf y José Donoso: una epifánica asociada a los “momentos del ser” y otra obscena. Estas formas, que bien podríamos llamar paisajísticas, constituyen, como diría Donoso, “juegos legítimos” o ensayos de la subjetividad bajo el signo de paisajes que convocan no solo placer, sino también molestia. A fin de cuentas, tanto la desnudez como el disfraz constituyen poéticas de subjetivación que se arraigan en el devenir estético-narrativo de los paisajes urbanos.

Tanto en el modernismo de Woolf que explora la mente equívoca de los personajes como en la “desconstrucción ininterrumpida” (Morales, 2008, p. 21) de la identidad en la obra de Donoso, el sujeto ocupa un lugar disidente respecto del pensamiento cartesiano. Nos interesa señalar dónde se ubica y cuán crítica es esta posición. Al respecto, Jean-Luc Nancy sugiere una ruta interesante al constatar que el “*subjectum* está supuesto, está puesto abajo, debajo, por debajo” (2014, p. 14). En primera instancia, habríamos de aceptar que el sujeto se encuentra, indeclinablemente, bajo el influjo de un poder. Sin embargo, Nancy también advierte al sujeto como “soporte” (p. 21) de sí mismo, opuesto a la sujeción. Si el espacio filosófico esgrime sujetos voluntariosos, los espacios literarios de Woolf y Donoso convocan sujetos de paisaje, en el siguiente sentido. Ampliando el juego etimológico que plantea Nancy en la primera parte de su ensayo, los sujetos en *La Sra. Dalloway* y *Este domingo* “soportan”, es decir, sobrellevan y sujetan, no solo la acción del poder, sino una experiencia paisajística que resulta, en momentos, particularmente áspera y hostil.

Que el poder o el dominio inciten padecimiento es evidente. Ahora bien, ¿es posible argumentar que el paisaje constituya malestar y genere, desde aquí, una visión más compleja de ‘su’ realidad y ‘la’ realidad? Creemos que sí. El deleite del paisaje es solo una parte de sus afectaciones

sobre la subjetividad, circunscrito en gran medida a la historia de su “artealización” (Roger, 2007)². Otra afectación recuerda el tedio *blasée* (Simmel, 1988, p. 51) hacia los paisajes citadinos, actitud generalizada en el contexto de una sobremodernidad contemporánea como la que indaga Marc Augé (2000, p. 36). No obstante, la aproximación al malestar en el contexto de este estudio no expresa el desgano de la indiferencia, sino una inflexión existencial vinculada a una conciencia de muerte. En este sentido, los paisajes molestan porque evocan y encarnan finitud. Al respecto, la interpretación de Byung-Chul Han sobre el espacio y la morada en el pensamiento de Emmanuel Lévinas resulta pertinente: “La exterioridad de la naturaleza o del paisaje amenaza la intimidad del interior. Lo externo no irradia ninguna ternura, sino solo amenaza” (2020, p. 214).

A partir de los valiosos aportes de Lévinas, el pensamiento de Han adquiere relevancia a medida que aquilata una visión contemporánea del paisaje, problematizando así el sentido de la morada. En efecto, una conceptualización del paisaje compromete, quizás antes que una consideración de una morada robusta y resguardada, una aproximación a la naturaleza en tanto otredad. “Solo el conocimiento de que no se es solo rehén del otro, sino también rehén de la naturaleza”, resalta Han, “el conocimiento de que no solo el otro me ‘acusa’, sino que también la naturaleza me ‘acusa’, liberará el pensamiento de las abrazaderas del yo” (2020, p. 215). El paisaje se torna presencia que, en tanto reflejo de nuestra subjetividad, nos interpela e interroga. En el contexto de nuestro estudio, los paisajes, especialmente los urbanos, acusan la parálisis que sobreviene cuando el sujeto es incapaz de advertir la molestia que ellos suscitan. Esta amenaza no equivale simplemente a una aniquilación, sino más bien, y bajo un matiz que resignifica la relación del sujeto con los paisajes, a una acción transformadora. Los paisajes se vuelven onerosos y acuciantes; molestan al sujeto con el gravoso impuesto de la muerte. Y para aquellos dispuestos a pagarlo, ella aparece fascinante e indeseable, a la vez.

Los paisajes de Woolf y Donoso afectan en esta doble dirección; gratificando la identidad del sujeto y, sobre todo, despojándolo de sus disfraces. Así, uno de los objetivos de este trabajo será determinar cómo el espacio literario aborda esta molestia. Si bien las obras imaginan ciudades que sintetizan “el mito, la invención y la realidad” (García Jambrina como se cita en Pillet, 2015, p. 286), observamos el predominio de paisajes urbanos que asedian la existencia moderna, cuestionando, de paso, las modernidades que circulan en ambas narraciones. Varios estudios concuerdan en que el paisaje urbano emerge como resultado de traducciones subjetivas de la ciudad. Esta subjetividad, sin

² Esta historia se inscribe en el siglo XVIII, que contribuye a consolidar “la conciencia de una determinada situación cultural: la promoción del paisaje a ideal del arte y de la vida estética” (Milani, 2008, p. 45).

embargo, no remite a una invención fantasiosa, “sino a una interpretación sobre una realidad, el territorio [...] y sus elementos físicos”, donde intervienen condiciones estéticas y emocionales “que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan” (Maderuelo, 2010, pp. 575-576). A partir de esta conceptualización intentaremos determinar la “morfología” narrativa y estética que los paisajes urbanos adquieren en las novelas de Woolf y Donoso.

El enfoque comparado que proponemos acentúa dos nociones fundamentales. Primero, la apreciación crítica de las obras implica considerar que “ningún poeta, o artista, alcanza significación por sí mismo. [...]. Su trabajo debe situarse, para su contraste y comparación, entre los muertos” (Eliot, 1920, p. 44). Donoso es consciente de este cometido cuando en 1963, afanado con *El obsceno pájaro de la noche* y *Este domingo*, anota que “Virginia Woolf se me presenta como ejemplo y competencia, como amor y odio: agenda e impide. Y estoy aquí con la imaginación muda y el corazón doloroso” (2016, p. 63). En el transcurso de este artículo intentaré relevar la forma en que Woolf no solamente agenda la obra de Donoso, sino, y sobre todo, la agencia, es decir, la incentiva hacia sus propios fines expresivos y estéticos. Desde aquí derivamos una segunda noción que orienta el comparatismo en este estudio: el “aura de superioridad” (Coutinho, 2018, p. 16) que se pudiese adscribir a cualquiera de las obras en términos jerárquicos se sustituye por vínculos de complementariedad no exentos de fricciones y diferencias.

CLARISSA Y CHEPA: SUJETAS AL PAISAJE

Varios trabajos modernistas en habla inglesa movilizan sus conflictos en la calle. Pienso en “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (2021) de T. S. Eliot y *Ulysses* (2000) de James Joyce. Leopold Bloom, la Sra. Dalloway y Chepa, en ciudades y tiempos distintos, salen de compras: riñones para el desayuno; flores para una fiesta; carteras para obsequiar. Son, en este sentido, sujetos de consumo. Al respecto, el recorrido de la Sra. Dalloway —Clarissa de aquí en adelante— resulta particularmente oneroso. Las calles londinenses no solo la conectan con el deleitoso paisaje sonoro de “una pausa indescriptible; una suspensión [...] antes de que el Big Ben resuene. Primero, una advertencia, musical; después la hora, irrevocable” (1996, p. 6). También sugieren una dimensión mortal que el espectáculo urbano pospone y dilata: “¿Acaso importa, se preguntó, camino a Bond Street, importa que su existencia cese por completo; todo esto continuará sin ella; lo resiente; o no era un consuelo pensar que la muerte termina todo absolutamente?” (1996, p. 11).

En una reflexión sobre la idea de la verdad, Giorgio Agamben anota que “[s]ería de veras desconsolador que el conocimiento último tuviera todavía la forma de la objetualidad” (2015, p. 44). No existiría, en principio, oportunidad de que el sujeto se libre radicalmente de las cosas. Entre otras, el paisaje, o incluso, las filias paisajísticas del sujeto. Para la Sra. Dalloway, entonces, la ausencia de este “último objeto del conocimiento”, o el encanto y pesar que transmite el paisaje, significaría una obliteración deseada. La contundente verdad de la muerte, para ser tal, exige el silencio estético del paisaje y la subjetividad. Sin embargo, y en ausencia de sus formas sensibles, ¿bajo qué signo perviviría el paisaje? ¿Supeditado a la fantasmagoría de discursos y memorias *postmortem*?

Un poco antes, el narrador ha dicho que Clarissa “tenía la sensación permanente, cuando miraba los taxis, de estar lejos, muy lejos, en el mar y sola; siempre tenía la idea de lo peligroso que es vivir, incluso un solo día” (1996, pp. 10-11). Se despliegan así fragmentos del paisaje citadino que acosan la introspección del sujeto, en tándem con la emergencia de un “momento del ser”. Woolf ahonda sobre esta vivencia en *A Sketch of The Past* [*Un bosquejo del pasado*], ensayo autobiográfico publicado en 1939. “Lo siento como un golpe,” escribe, “pero no es, como pensaba de niña, simplemente el golpe de un enemigo oculto tras la tela de la vida cotidiana; es o será una cierta revelación; es el signo de algo real tras las apariencias; y se vuelve real cuando lo escribo” (1985, p. 72). Escindida de la textura sonora y visual del paisaje urbano, la muerte, en tanto cifra de lo real, asume su propia forma y sensualidad en la corriente de consciencia. Así, la muerte deviene fuerza que transforma al sujeto sintiente y, a la vez, nodo articulatorio donde comparecen el paisaje urbano, la otredad de la naturaleza y la autopercepción. No es accidental, entonces, que Clarissa se perciba parte

de los árboles de su casa; [...]; parte de personas que nunca ha conocido; suspendida como una niebla entre sus seres queridos, que la levantaban sobre las ramas, cada vez más distanciada de todo, de su vida, y de ella misma. (1996, pp. 11-12)

El momento del ser plasma imágenes nubosas que le confieren sentido y consistencia estética. Para Woolf, esta traducción del contenido mental es clave, permitiendo su coherencia en el espacio escritural: “Sólo al escribirlo logro completarlo. [...]. Tal vez este es el mayor placer que conozco. El goce de escribir y descubrir conexiones; haciendo que aparezca una escena, un personaje” (1985, p. 72). A partir de aquí surge

una filosofía; en todo caso es una idea mía; que tras la tela se esconde un diseño; que nosotros — todos los seres humanos— estamos conectados; que todo el mundo es una obra de arte; y que somos parte de esa obra de arte. (1985, p. 72)

En el pasaje de la novela, el momento del ser confirma, además de un conocimiento, una poética de asociaciones que entrelaza la densidad del paisaje con la transitoriedad del pensamiento.

A medida que Clarissa recorre el paisaje urbano, este se vuelve fluido, y “de algún modo, en las calles de Londres, en el ir y venir de las cosas, aquí, allí, ella sobrevivía” (1996, p. 11). En el original, este movimiento continuo es un “ebb and flow” que remite al flujo de las olas, imagen rítmica con la que Woolf describe el ajetreo urbano y, con mayor énfasis, la disolución de las señas de identidad:

Tenía la extraña sensación de ser invisible; desconocida; sin matrimonio; sin hijos, sólo quedaba esta marcha asombrosa y solemne con el resto de los transeúntes, rumbo a Bond Street, esto de ser la Sra. Dalloway; ni siquiera Clarissa; la señora de Richard Dalloway. (1996, p. 13)

A diferencia del *flâneur* parisino en la poética de Charles Baudelaire, apegado modernamente a la escena urbana, es decir, fiel a una erótica de la novedad, el sujeto en la novela de Woolf transita escéptico en medio de apariencias ciudadinas, afectado y desafectado a la vez. Percibidas en el monólogo interior, las calles londinenses anuncian una pérdida, la identificación nominal, e introducen una nueva forma de comprender la urbanidad y la subjetividad: como contrapartes de un imaginario marítimo que se filtra discretamente a través de metáforas y alusiones³. Si el “*flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa” (Benjamin, 2005, p. 45), Clarissa ya lo ha traspasado, experimentando ahora la molestia existencial que infringe el paisaje. Desde aquí nos preguntamos hasta qué punto el sujeto en la narrativa de Woolf se siente a sus anchas en una ciudad que “tan pronto es paisaje como habitación” (Benjamin, 2005, p. 45). Bajo este cuestionamiento, apreciamos que Clarissa soporta el espacio menos delectable del paisaje, pero también el más estimulante para la diseminación de la identidad.

José Donoso piensa que el impresionismo de Virginia Woolf “no perdona nada, lo disuelve todo, dando la sensación de que nada tiene consistencia, que todo es desmenuzable, ingrátido, todo está suspendido en el aire, todo es pura luz que se mueve” (2009, p. 268). *Este domingo*, en cambio, sigue una estética de concreción. En la *redoma*, introducción a la novela, el nieto recuerda que la casa —“extensión del cuerpo de mi abuela” (1996, p. 27)—

se transformaba en permanencia y solidez [...]. Era la confianza, el orden: un trazado que reconocer como propio, un saber dónde encontrar los objetos, un calzar de dimensiones, un reconocer el significado de los olores, de los colores en este sector del universo que era mío. (1996, p. 15).

Esta consistencia dialoga con la importancia que Donoso otorga a la “forma”, a su juicio, piedra angular de la creación literaria. En efecto, en una entrada de diario de julio de 1962, y en medio de la

³ Este paisaje se complementa, creemos, con la convergencia de imágenes provenientes de la metrópolis modernista y la naturaleza inmemorial, y su expresión lírica, en *The Waves* (1931). Una de las primeras traducciones de esta novela en Latinoamérica corresponde al trabajo de Lenka Franulic, *Las olas*, publicada por editorial Zig-Zag en 1940.

composición de *El obsceno pájaro de la noche*, considera “una novela completamente distinta a la novela santiaguina y al Azcoitía. Me ha nacido como una ‘forma’, una ‘arquitectura’ hoy en la mañana” (2016, p. 382).

A partir de la casa de los Vives se proyectan las relaciones de las subjetividades con el paisaje que, para el niño y Chepa, resultan frustrantes. El río que atraviesa la ciudad, en el relato del nieto, “ruge encerrado en su cajón de piedras como una fiera enjaulada” (1996, p. 14), encarnando “lo desconocido y lo confuso” (1996, p. 15). La molestia del paisaje surge aquí de una amenaza al orden, la “anarquía” como “misión del quehacer novelístico” de acuerdo con Donoso (Godoy, 1971, p. 26). En principio, el paisaje antagoniza con el deleite, si bien anodino, de la casa y lo que ella representa. Otras novelas del autor también profundizan este conflicto, en específico *Coronación* (1957), *El jardín de al lado* (1981) y *La desesperanza* (1986). Sin embargo, cabe destacar que casa y paisaje no son entidades autónomas, sino ejes permeables al interior de la composición paisajista. En este sentido, el “paisaje se entrama consigo mismo, y con otros discursos y dispositivos que tensan su ontología” (Ferrada, 2023, p. 145). Así, la casa es parte del paisaje y, por lo tanto, añade su propia cuota de molestia desde el espacio doméstico.

Para Álvaro, esposo de Chepa, este espacio recuerda el caos de la muerte, una “metástasis” (2006, p. 37) que anulará este domingo y los restantes. El acento de Clarissa en el presente del paisaje —“este instante de junio” (1996, p. 6); “este día” (1996, p. 11)— provoca un momento del ser en sintonía con los versos que lee en una vitrina: “Ya no temas el abrazo del sol/ Ni la tormentosa furia del invierno” (1996, p. 12)⁴. Corresponden a Shakespeare en *Cymbeline* y reflejan el alivio de la muerte ante el asedio de ocupaciones mundanas. Álvaro, en cambio, percibe “este domingo” como una finitud inalterable, “leyendo *On Heroes and Hero Worship*, que al fin y al cabo no es mala preparación para la muerte” (2006, p. 36). La casa también alienta las fobias sexuales de los Vives, que la Chepa sublima en la urbe periférica rodeada de “sus pobres” (2006, p. 41). “¿Cuántos años hacía que no dormían en el mismo cuarto, ambos muy tranquilos y conformes?” (2006, p. 41), se pregunta Álvaro. Tampoco Clarissa y su esposo Richard comparten dormitorio.

Los “cuartos propios” que habitan Clarissa y Chepa encarecen aspectos afectivo-sexuales relevantes. Las reflexiones homoeróticas ocupan un lugar importante en la habitación de Clarissa, especialmente “este asunto del amor (pensó, sacándose el abrigo), esto de enamorarse de mujeres. Sally Seton, por ejemplo; su relación años atrás con Sally Seton. ¿Acaso no había sido amor?” (1996,

⁴ “Fear no more the heat o’ the sun/ Nor the furious winter’s rages”.

p. 37). Chepa, por su parte, “con la llegada de la menopausia [...], la jubilación, la coartada metabólica” (2006, p. 41), dona su cuerpo nutricio y protector, “tendida en cama la mañana del domingo con sus cinco nietos en pijama saltando, tomando mamadera, ella inventando historias, leyéndoles cuentos, acurrucados en su tibieza de perra parida” (2006, p. 41). A partir de estos espacios íntimos y domésticos se elucida una trama paisajística que congrega conflictos aportados por la casa/habitación y la ciudad.

Al igual que su contraparte en *La Sra. Dalloway*, un primer contacto de Chepa con la ciudad está motivado por un asunto aparentemente banal: salir de compras. Este encuentro se relata en la segunda parte de la novela, junto con la figura de un otro deseado, Maya. Mientras Clarissa recorre un panorama abierto y expansivo, Chepa intenta comprar carteras de cuero a los reos en el mezquino patio de una penitenciaría. El lugar se describe de manera obscena, sin artilugios de ninguna clase, como “un cuadro de sol polvoriento limitado por muros lisos y una escuadra de sombra” (2006, p. 128). A diferencia de los paisajes impresionistas de Woolf, luminosos y constantes, el paisaje urbano en *Este domingo* emerge intermitente y parpadeante. Las imágenes del río, la casa y la penitenciaría donde Maya cumple condena van conformando un tejido paisajístico que alcanza densidad en los pensamientos de Chepa.

Su preocupación por Maya combina curiosidad y deseo. Cuando lo visita por segunda vez lo encuentra en la enfermería. Le informan que se queda “acostado mirando el techo, no come ninguna cosa y se queda mudo” (2006, p. 133). Reflexiona cómo podría protegerlo: “Con la miseria puedo vérmelas [...]. Eso está a mi alcance porque yo soy una pobre mujer ignorante: la institutriz no me enseñó más que a leer y a escribir y a sacar cuentas” (2006, p. 134). Sin embargo, es diestra ayudando a los “pobres de la población”, “eso nada más, porque no entiendo de política ni de historia” (2006, p. 134). Clarissa piensa de modo similar, de “cómo pudo valerse con la poca instrucción que le dio Fräulein Daniels. No sabía nada; ni idiomas ni historia; apenas leía, excepto memorias en su cama” (1996, p. 11). Observamos que el paisaje urbano y una consciencia de clase ‘sujetan’ a las protagonistas a sus propios pensamientos y, sobre todo, a una imagen precarizada de ellas mismas. Ambas soportan⁵, además, una habitación al interior de un diseño falogocéntrico, privadas de independencia económica e intelectual.

Chepa, no obstante, encuentra en Maya un recurso y un decurso ante esta sujeción:

⁵ Uso el término en su acepción más común, la de tolerar o sobrellevar, pero también siguiendo a Jean-Luc Nancy (2014) cuando piensa al sujeto como “soporte” o piedra angular de un dominio determinado.

¿Por qué su violencia es idéntica a su indefensión, esto que sugiere un mundo de contradicciones terribles al que me obliga a asomarme? Miedo. Pero no miedo. También hay miseria en Maya y cuando hay miseria hay una puerta abierta para que yo entre. Quisiera tocarlo. (2006, p. 135)

Lo toca, limpiando su cara “inmunda. Al enjugar sus ojos sudados notó que cerraba los párpados para protegerse. Buen signo” (2006, p. 135). Oficiando de enfermera, la extrañeza deviene otredad. Sin embargo, el deseo de tocarlo no constituye solo un gesto caritativo, es también energía erótica —“Maya está enamorado de ti, sí, sí, no me vengas con cuentos” (2006, p. 143), bromea una amiga. Ahora bien, ¿cómo se asoma Chepa, desde su sujeción civil —Josefina Rosas *de Vives* (énfasis nuestro)— al cuerpo desapasionado⁶ de Maya? ¿De qué otra forma lo toca y lo palpa?

Nos parece que la novela metaforiza este deseo, desplazándolo a un espacio tan ambivalente como el cuerpo de Maya: el paisaje. “La metáfora desafía, vence a la muerte [...], lo mismo que trasciende el tiempo y el espacio” (Steiner, 2012, p. 34). Por cierto: el potencial metafórico del paisaje, y a medida que Chepa lo narra a Maya, sustituye, provisoriamente, la sujeción de los personajes a sus propios deseos y miedos, circunscritos a la habitación y la penitenciaría:

sentados en la escuadra de sombra junto al surtidor, él pregunta. Las tiendas, cómo son, quiero saber, que le cuente todo. Que le cuente más para saciar su sed de esas luces imaginadas, de esas vitrinas brillantes de muebles dorados. (2006, p. 154)

La narración del paisaje, en tanto palpación, toca y trastoca a Maya, anteponiéndose a la ciudad como matriz referencial y estructurante de la verdad. Lo real-sensible, fuente de una adhesión empírica con el mundo, cede su lugar a lo real-imaginado.

A medida que el relato de Chepa continúa, leemos:

Y las calles con árboles. Maya ha visto muy pocos, unos cuantos achaparrados por el viento de Tocopilla. No conoce los de acá, los del sur, con sus ramas que se unen por encima de las calzadas y por debajo, en la sombra, circulan los autos y los camiones: camiones, miren no más, cómo va a ser, tan grandes, usted se está riendo de mí. (2006, p. 155)

Donoso crea un artificio interesante: el texto no provee un relato directo del paisaje, el cual se infiere a través de las reacciones del oyente y su interpelación a la narradora. Esta omisión posiciona a Maya en el centro de la narración, permitiendo la emergencia acústica del paisaje, filtrado por la escucha e imaginación del sujeto. “Era, a veces, como hablarle a un ciego” (2006, p. 155), piensa Chepa; una ceguera que da paso a una ansia auditiva entrelazada con la voz que lo toca.

⁶ Otros reos son “pasionales”, “están por celos o por amor o por cosas así” (2006, p. 136), explica Maya a Chepa. Él, en cambio, es un homicida.

Hemos dicho que el paisaje no surge unívoco, sino complejo y texturizado. Molesta y gratifica. Como la sed de Maya, ahora trastocado con el relato ciudadano de Chepa. O “ese remezón de placer, como si Maya fuera su guagua y ella le diera su seno repleto de leche y él chupara porque su hambre era inagotable” (2006, p. 155). Percibimos aquí una nueva inflexión de la metáfora: en su habitación, Chepa irradia a sus nietos una “tibia de perra parida” (2006, p. 41); en la penitenciaría, en cambio, es madre y nodriza. Estos deslizamientos espaciales y metafóricos entraman el paisaje, y también la subjetividad, enfatizando la imagen nutricia de Chepa en una triada mítica (“cornucopia”), animal (“perra”) y humana. Cada uno de estos planos, y sus relaciones de sentido, emergen en estrecha asociación con el paisaje.

PAISAJES Y SUJETOS: ENTRE MOMENTOS DEL SER Y OBSCENIDADES

Si Maya representa el otro deseado para Chepa, Septimus Warren Smith encarna la otredad indeseada, una figuración de la muerte ante la cual su esposa, Rezia, y también Clarissa, se debaten dolorosamente. Al trauma de la Gran Guerra, se suma el malestar existencial que se enuncia con el paisaje: “Puede ser, pensó Septimus, observando a Inglaterra desde la ventana del tren, y a medida que dejaban Newhaven, puede ser que el mundo no tenga significado” (1996, p. 98). Con Rezia recorre los jardines de Regent’s Park, hito paisajístico de Londres, y visitan doctores que puedan aliviar su condición. Como Maya, Septimus sufre crisis nerviosas: “Me lancé al mar. Estuve muerto, pero ahora estoy vivo, déjenme descansar en paz, suplicaba”. El contraste con el paisaje jardinero es evidente, cuando “contemplar una hoja meciéndose al aire era un júbilo exquisito” (1996, p. 77).

Así como el nexo físico entre Chepa y Maya es indirecto, sustituido por una narración del paisaje que toca y trastoca la imaginación, la relación entre Clarissa y Septimus está, como dirían Donoso y Woolf, “suspendida en el aire” de las calles de Londres. Nunca se dirigen palabras ni miradas. Sin embargo, estas subjetividades se imbrican y dialogan sincrónicamente a través de la trama paisajística y argumental de la novela. El siguiente pasaje es decidor:

Era justo mediodía, las doce del Big Ben; un tañido que flotaba por el norte de Londres; confundido con otros relojes, navegando etéreamente entre nubes y hebras de humo y disuelto entre las gaviotas —eran las doce en punto cuando Clarissa Dalloway dejó su vestido verde sobre la cama y los Warren Smiths caminaban hacia Harley Street. Su cita era a las doce. Tal vez, pensó Rezia, esa era la casa de Sir William Bradshaw con el auto gris en frente (Los pesados círculos se disolvían en el aire). (1996, p. 104)

Clarissa se prepara para la fiesta que dará en su casa; Septimus visita doctores que puedan curarlo. Ocupaciones distintas con un mismo propósito: aplazar la muerte. También Chepa, afanada

con sus nietos y en sacar a Maya de la cárcel, evade el colapso. Las ondas que se disuelven en el aire son una iteración exacta de la primera vez que el Big Ben marca la hora, temprano en la mañana. Así, el tiempo y la muerte circulan apremiantes a través del paisaje en ambas novelas⁷. Ello explica la acentuación del presente y sus delecticos —“este domingo”; “este momento de junio”— con los que los sujetos sobrellevan el malestar de la finitud.

De regreso a la pensión en Bloomsbury, Septimus recuerda versos de Shakespeare en *Cymbeline*, una continuación de aquellos que Clarissa leyerá en un escaparate del centro de la ciudad. “Ya no temas, le dice el corazón al cuerpo; ya no temas” (1996, p. 154). Sus doctores, Holmes y Bradshaw, deciden internarlo:

Exaltando el equilibrio, no sólo Sir William prosperaba, sino que hacía que Inglaterra prosperara, recluyendo a sus lunáticos, prohibiendo nacimientos, castigando la desesperación, impidiendo que los enfermos propagasen sus puntos de vista hasta que ellos, también, adoptaran su sentido de equilibrio. (1996, p. 110)

Ante esta tiranía, e inmerso en desesperación, Septimus, sentado al borde de la ventana, se deja caer y muere. En seguida, adviene una contundente imagen de progreso. Similar al Angelus Novus impulsado “hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras [las] ruinas crecen ante él hasta el cielo” (Benjamin, 1989, p. 183), el paisaje urbano persevera implacable, liderado por el tiempo: “El reloj anunciaba —uno, dos, tres: qué razonable era el sonido; comparado con el ajetreo y los susurros. [Rezía] se estaba quedando dormida. Pero el reloj seguía anunciando, cuatro, cinco, seis” (1996, p. 165).

Clarissa explica la conexión entre dos sujetos con una teoría: “Para conocerse, o a cualquiera, uno tiene que buscar a la gente que lo complementa; incluso lugares. Ella se sentía afín con personas con las que nunca había conversado” (1996, p. 168). Como recurso literario, y más allá de las afinidades, el nexo entre Clarissa y Septimus encarece subjetividades que figuran el tiempo y la finitud en la trama del paisaje urbano. Septimus se hace presente en la fiesta de Clarissa a través de un comentario de la esposa del doctor Bradshaw. “¡Oh!, pensó Clarissa, aquí está la muerte, en medio de mi fiesta” (1996, p. 201).

Luego, mientras Clarissa observa desde la ventana de su habitación, concurren imágenes que acentúan su complicidad con el paisaje y Septimus:

El cielo, por extraño que pareciera, absorbía parte de ella, este cielo del campo, este cielo sobre Westminster. [...]. Será un cielo solemne, pensó, un cielo sombrío que esconde su hermosa

⁷ Un título tentativo que Woolf piensa para la novela es *The Hours*.

mejilla. Pero ahí estaba —pálido ceniciento, perseguido velozmente por vastas y finas nubes. (1996, p. 204)

El paisaje retoma la textura con la que sobresale inicialmente en el pensamiento de Clarissa, consolidando ahora, al anochecer, una estética de disolución. Sus formas nubosas dialogan con la figuración de la muerte:

Recordó las palabras, Ya no temas el abrazo del sol. Debe reunirse con sus invitados. ¡Qué noche más extraordinaria! De algún modo se sentía muy próxima a él —al joven que se había matado. Se sentía contenta de que lo hubiera hecho; que hubiera desistido de la vida mientras ellos seguían viviendo. (1996, p. 204)

Entendemos esta satisfacción si retomamos la teoría de las afinidades de Clarissa, que deriva en una idea “trascendental”⁸: “nuestra presencia, la parte que aparece, es tan momentánea en comparación con lo otro, nuestra parte invisible, que se esparce ampliamente, que puede que lo invisible sobreviva, integrándose a tal o cual persona” (1996, p. 168). Bajo este signo, Clarissa se (re)conoce y pervive en la otredad del suicidio y la locura, entendida como discernimiento que problematiza la espesura de lo real. No solo eso. En Septimus se manifiesta la muerte que, desde un principio, ha anhelado para sí misma. Y desde aquí apreciamos el cometido de “congregar” en su fiesta —“She must assemble” (1996, p. 205)— a sujetos dispares que, quizás como ella, perviven unidos no solo a sus seres queridos, sino a otros semejantes que transitan anónimos el paisaje londinense.

Los semejantes de Chepa, los de la población a quienes ayuda, y el mismo Maya, habitan un paisaje diametralmente distinto, donde la pobreza y la abyección se mantienen a raya por un río que divide dos espacios, el anómico y el modernizado. Gracias a las gestiones de Chepa, Maya sale en libertad. En consecuencia, sus relatos ya no serán necesarios, “ella dejaría de ser todo el paisaje y toda la ciudad, para ser sólo otro individuo en la ciudad y otra mancha en el paisaje” (2006, p. 175). Y, añadimos, una sombra en el tiempo:

tan larga la tarde, tan vacía... tan largo todo. No se puede hacer nada para evitarlo. Cerrar los ojos un poco y tratar de dormir para que el tiempo no se alargue así sin tener nada que poner en él (2006, p. 187).

⁸ William James y Henri Bergson juegan un papel relevante —aunque “difícil de evaluar” (Steiner, 2012, p. 132)— en la articulación de la corriente de la conciencia en la narrativa modernista. Es probable que mientras escribía *Mrs Dalloway* Woolf haya sopesado las nociones de trascendencia que Bergson (1920) plantea: “Aprehendemos algo mucho más extenso que el cuerpo en el espacio y que resiste el paso del tiempo”, anota el filósofo. “Este algo que sobrepasa al cuerpo, en todas direcciones, y que genera acciones recreándose a sí mismo, es el ‘Yo’, el ‘espíritu’, la ‘mente’ [...]. Esto es lo que creo ver. Tal es la apariencia” (p. 39). Otra vía de acceso al pensamiento bergsoniano puede haber sido el ensayo *The Misuse of Mind. A Study of Bergson’s Attack on Intellectualism* (1922), de Karin Stephen, cuñada de Virginia Woolf.

Cuando Maya desaparece, Chepa sale a buscarlo, abandonando su “¡Bendito limbo!”, el “refugio de lo cotidiano y maquinal” (2006, p. 201). Si Clarissa transita un paisaje acompasado por las horas, Chepa recorre un “laberinto de adobes y piedras y escombros” donde el único orden preciso y predecible es el de las animitas: “Una... dos... tres... cuatro...” (2006, p. 213). En este paisaje los disfraces y juegos que escenifica con sus nietos dan un giro hacia lo obsceno, un tipo de realidad que no está excusada ni mediada por un sistema de representaciones. Un fundamento para esta desviación se encuentra en el epígrafe a *El obsceno pájaro de la noche*, donde Henry James Sr. reconoce que “la vida no es una farsa; tampoco una refinada comedia”. Es, en cambio, un fruto amargo que brota en “las más profundas capas trágicas” de un “bosque indómito” (2008, p. 10) que hace germinar su áspera desnudez.

En el epígrafe la obscenidad remite a una “escasez esencial” (2008, p. 10), a la precariedad espiritual y racional del sujeto y, por extensión, a su incapacidad de representarse, volviendo sobre sí mismo. Chepa transita esta escasez —antes ha experimentado la vaciedad del tiempo— en un paisaje periférico, una “población del basural: entre el ferrocarril al puerto y el río” (2006, p. 201). La obscenidad, arraigada a la etimología latina *obscenus*, remite a lo “inmundo” y “sucio” (de Miguel, 1867, p. 624), y desciende por esta vía una capa más, esta vez a lo escatológico. Aquí,

la casualidad de la construcción no presupuesta perspectivas ni calles, de modo que no hay más que una inmediatez de paredes y boquetes por los que la Chepa avanza —o retrocede o circula, no sabe porque en la oscuridad todos los muros son idénticos. En todas partes el barro se pega a sus zapatos. (2006, p. 214)

La inmediatez expuesta de los espacios, contrapuesta a los artificios, y la ubicuidad del barro sitúan a Chepa claramente en una configuración obscena del paisaje. Lo anterior pareciera contradictorio, toda vez que la emergencia del paisaje, al menos en su dimensión artística, exige mediaciones y técnicas. Recordemos, sin embargo, que dicha configuración ocurre en y desde el espacio novelesco y, en consecuencia, la desnudez del paisaje, o su irrupción obscena, han sido deliberadamente dispuestas.

Desprovista de su imaginación lúdica y disfraces, Chepa da vueltas desorientada, inmersa en su propia desnudez y rodeada de una “maraña de chozas que crecen hacinadas, unas como excrecencias de las otras” (2006, p. 215). El malestar del paisaje hace que la subjetividad se tambalee sobre sus cimientos, sin apelación a enmascaramientos o representaciones lúdicas. Al respecto, la subjetivación, y la emergencia misma del paisaje, quedan a la intemperie en un espacio de ‘obscenificación’ que, gradualmente, erradica juegos y puestas en escena. Incluso Maya, a los ojos de

Chepa, deja de ser el otro deseado y salvífico que ha de sacarla de su limbo. Ahora siente que los niños que la rodean para robarle sus mamas “son voraces, quieren devorarla, sacarle pedazos de carne para alimentarse de ellos” (2006, p. 224).

Esta imagen feral es una inversión del gozo de Chepa con sus nietos cada domingo, y alcanza un paroxismo escatológico en “las siluetas de los gasógenos con luces que se prenden y se apagan [...]. Es imposible caminar en este cerro blando y fétido en que sus pies se entierran” (2006, p. 230). Sin ofrecer resistencia,

Chepa se tiende en esa cama blanda y hedionda tratando de respirar. Sus manos tocan cosas resbalosas que se deshacen al apretarlas y no puede respirar. Ni ver. Se alcanza a dar cuenta de que un niño con su perro salta encima de ella como si no fuera más que otra basura. Respirar...(p. 230).

Finalmente, confluyen aquí los sentidos interrelacionados de la obscenidad. Uno asociado a la incapacidad de poner en juego la subjetividad frente al desvanecimiento de la palabra y el paisaje — como le ocurre a Mudito imbunchado en *El obsceno pájaro de la noche*—, y otro que releva la inmundicia, no necesariamente en tanto suciedad corporal, sino como un extravío del mundo “cotidiano y maquinal”.

CONCLUSIONES

Clarissa, contraparte literaria de Chepa en el marco de este estudio, esclarece su sentido de realidad a través de momentos del ser que acentúan su relación con la muerte. No es un nexo abstracto, sino unido a imágenes paisajísticas y la presencia de Septimus. El paisaje sobresale con los lustres de una modernidad urbana y su traducción modernista, es decir, su interiorización en el pensamiento de Clarissa. Paradojalmente, la absorción impresionista del paisaje deriva en una añoranza por el mar y la neblina, motivos que Woolf vuelve a problematizar en *Hacia el faro* (1927) y *Las olas* (1931). Este carácter disolutivo del paisaje da cuenta de su transformación en la corriente de la conciencia a fin de sobrellevar la molestia que produce. En *La Sra. Dalloway*, el paisaje molesta y desafía el letargo de los “momentos del no ser”, o las apariencias vividas inconscientemente (Woolf, 1985, p. 70). Surge así no solo un anhelo de muerte opuesto al frenesí de la ciudad, sino una conciencia del modo en que otros, como Septimus, comparecen ante la finitud.

En *Este domingo*, la trama paisajística se completa con la inhumación en vida de Chepa y la exacerbación de la obscenidad en los sentidos que hemos propuesto. Pareciera una muerte que lo termina todo, absolutamente, como diría Clarissa. Pero no. Al igual que en la conclusión de *La Sra.*

Dalloway, la finitud ocasiona paisajes y sujetos incongruentes con las aspiraciones del orden burgués. Ejemplo de ello son los “niños vagabundos” que, después de la muerte de Chepa, ocupan la casa de los Vives: “Sus cuerpos harapientos, mezclados en el suelo con los cuerpos de sus perros sarnosos, forman un solo animal extraño, como inventado por nuestras fantasías de entonces” (2006, p. 243). Junto a esta estética monstruosa pervive la imagen de una casa en llamas: “me gustaría más que terminara incendiada por esos niños” indica el nieto narrador, “una animita gigantesca encendida en su memoria” (2006, p. 244). El posesivo es ambiguo, y con justa razón. Sugiere en memoria de Chepa, de la casa y de los niños, los de este lado del río y los de más allá: la infancia marginal que complementa la trama paisajística.

Si bien los momentos del ser y la obscenidad corresponden a poéticas narrativas que se despliegan de modo distintivo en las novelas, en ambas formas de subjetivación subyace una expresión consciente de la realidad, una realización de la conciencia que, remitiendo a lo psíquico, e incluso a lo fenoménico, se traduce y convence a través de la vehemencia escritural. El paisaje, específicamente el urbano, permite que esta conciencia oscile entre el pensamiento y la ciudad, convirtiéndose esta última en el índice que refleja sensiblemente el malestar y el placer implicados en la emergencia de realidades despojadas de representación. Finalmente, destacamos que, en efecto, desde la tradición narrativa inglesa, la obra de Woolf actúa como un estímulo, una agenda a partir de la cual Donoso agencia un desvío estético y narrativo respecto de su predecesora. Su novela no solo enfatiza la obscenificación como un dispositivo que tensiona los nexos entre la subjetividad y el paisaje urbano, también posiciona la obscenidad como un modo de reconfigurar la realidad fuera del “limbo” de las representaciones.

RECONOCIMIENTOS

Este estudio se basa en resultados inéditos del proyecto financiado por ANID/FONDECYT/Regular N° 1210533, “*Diálogos paisajistas entre las escrituras de Nathaniel Hawthorne, Virginia Woolf y José Donoso*” (2021–2023), en el cual el autor de este artículo se desempeñó como investigador responsable.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2015). *Idea de la prosa*. Adriana Hidalgo.

Augé, M. (2000). *Los no lugares*. Gedisa.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.

- Benjamin, W. (2005). París, capital del siglo XIX. *Libro de los pasajes* (pp. 37-49). Akal.
- Bergson, H. (1920). II. The Soul and The Body. *Mind-Energy* (pp. 37-73). Holt & Co.
- Coutinho, E. (2018). Literatura comparada en América Latina: una disciplina transcultural. *Cuadernos del CILHA*, 19(2), 15-24. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1666>
- De Miguel, R. (1867). *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. F. A. Brockhouse.
- Donoso, J. (2009). *Diarios, ensayos, crónicas*. RIL Editores.
- Donoso, J. (2016). *Diarios tempranos. Donoso in progress, 1950-1965*. Ediciones UDP.
- Donoso, J. (2006). *Este domingo*. Punto de Lectura.
- Donoso, J. (2008). *El obsceno pájaro de la noche*. Punto de Lectura.
- Eliot, T. S. (1920). Tradition and The Individual Talent. *The Sacred Wood* (pp. 42-53). Methuen & Co.
- Eliot, T. S. (2021). The Love Song of J. Alfred Prufrock. *The Waste Land* (pp. 5-10). Signet Classic.
- Ferrada Aguilar, A. (2023). Regímenes visuales y derivas acústicas del paisaje: un dialogo entre *Coronación* de José Donoso y *Al faro* de Virginia Woolf. *Taller de Letras*, (72), 142-65. <https://doi.org/10.7764/TL.72.142-165>
- Franulic, L. (1940). *Las olas*. Zig-Zag.
- Godoy, E. (1971). Diálogo con José Donoso. *Revista Signos*, (2), 23-32.
- Han, B-Ch. (2020). *Caras de la muerte*. Herder.
- Joyce, J. (2000). *Ulysses*. Penguin Books.
- Legarreta, A. (2023). The Wild Garden of Modernism: Intermedial Woolf. *Letras*, 73, 91-118. <https://doi.org/10.15359/rl.2-73.4>
- Lee, H. (2021). Virginia Woolf, Eccentricity, and the Essay. *Oxford Centre for Life-Writing*. <https://oclw.web.ox.ac.uk/article/in-sickness-and-in-health-writing-life-through-the-essay>.
- Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*, 71(269), 575-600. <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201019>
- Milani, R. (2008). Estética y crítica del paisaje en J. Nogué (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 45-66). Biblioteca Nueva.
- Morales, L. (2008). *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Cuarto Propio.
- Moreno, F. (2024). De un género a otro: los domingos de José Donoso. *Anales De Literatura Chilena*, (41), 287-298. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.41.17>
- Nancy, J-L. (2014). *¿Un sujeto?* Ediciones La Cebra.
- Pillet, F. (2015). La evolución de la imagen literaria del paisaje urbano: de la ciudad moderna a la ciudad actual. *Estudios Geográficos*, 76(278), 285-307. <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201510>

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.

Rojo, G. (2011). "IV. *Este domingo*". *Las novelas de la oligarquía chilena* (pp. 125-60). Sangría Editora.

Scott, B. (2012). *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*. University of Virginia Press.

Simmel, G. (1988). *Antología de sociología urbana*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Steiner, G. (2012). *La poesía del pensamiento*. Ediciones Siruela.

Stephen, K. (1922). *The Misuse of Mind. A Study of Bergson's Attack on Intellectualism*. Harcourt, Brace & Co.

Woolf, V. (1985). *Moments of Being*. Harcourt Brace.

Woolf, V. (1996). *Mrs. Dalloway*. Penguin.

Woolf, V. (1992). *To the Lighthouse*. Penguin.

Woolf, V. (1978). *The Waves*. Harcourt, Brace & Co.