



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

VIEJAS, SIRVIENTAS, BRUJAS: SUBVERSIÓN NEOBARROCA EN EL OBSCENO PÁJARO
DE LA NOCHE.

Informe para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en
Literatura.

Estudiante: Natalia Ramírez

Profesora Guía: Luz Ángela Martínez

Ayudante: Megumi Andrade

Marzo 2012, Santiago, Chile.

A mis padres, pero que no se les olvide.

*Doy gracias profusas y profundas a Luz Ángela Martínez y Megumi Andrade
Por toda la paciencia, disposición y ayuda brindada
Doy gracias morales a las amigas y amigos literatos, a las hermosas niñaslandia
A mí querido novio ensimismado
Y a mis padres, las gracias totales.*

Índice

Introducción

Querer decir al Obsceno pájaro.....	5
-------------------------------------	---

Capítulo I

1. La tradición crítica como punto de partida y los complementos para su re - interpretación.....	8
2. El Barroco y el Neobarroco.....	23
a. Panoramas teóricos del Barroco	24
b. Aspectos generales del Barroco Indiano.....	32
c. Barroco latinoamericano del siglo XX	35
d. Aspectos generales del Barroco y Neobarroco de Severo Sarduy.....	37

Capítulo II

1. Barroco y Neobarroco en El obsceno pájaro de la noche.....	44
2. El obsceno pájaro y una lectura neobarroca de sus viejas	47
a. Las viejas de la Casa de Ejercicios de la Encarnación de la Chimba....	50
b. La Conseja maulina.....	63
c. La Peta Ponce.....	74
d. La Brígida y misiá Raquel.....	78
e. Misiá Inés.....	81
3. Consideraciones finales	82
Conclusiones	85
Bibliografía	88

Introducción

Querer decir al Obsceno pájaro...

Leer y escribir acerca de *El Obsceno pájaro de la noche* de José Donoso implica, inevitablemente, la desestabilización esquemática y productiva de su exégeta. Encontrar alguna conjetura, idea, figuración o hipótesis, para asir coherentemente el inmenso delirio que significa la lectura e interpretación de esta obra, parece una tarea de gran complejidad, sobre todo si tomamos en cuenta el gran corpus crítico que posiciona su novelística y la novela aquí tratada como la gran obra de Donoso y como referente en la tradición literaria de nuestro país y continente. Si bien estas constataciones desalentaron varios intentos de lectura, gracias a insistentes búsquedas, exámenes, y discriminaciones de diversas perspectivas críticas, más consecutivas relecturas de la obra, permitieron que esta prematura parálisis productiva pudiese transformarse en una estrategia interpretativa que decide tomar uno de los principales temas considerados por la crítica como fundamentales en el universo donosiano, me refiero al binomio entre patrón y sirviente, relación que se instrumentalizará como filtro que discrimina y establece mi eje de análisis. Pero, además, el desarrollo particular de esta en *El Obsceno...* me permitió asumir su lectura bajo el enfoque interpretativo del *Barroco* y su actual manifestación latinoamericana, el *Neobarroco*.

Tomando en cuenta lo anterior, el objetivo general de este trabajo tiene como fin el desarrollo de una relectura de parte de la tradición que ha interpretado y dilucidado al *El obsceno pájaro de la noche*, reposicionando tanto a algunos aspectos considerados por la crítica como la novela misma, en el Barroco y Neobarroco- aspecto bajo el cual ya ha sido tratada esta novela¹- como una estrategia de lectura crítica válida y riquísima por su complejidad, en la medida que los principios teóricos postulados por esta poética permiten explotar los alcances, cualidades y relaciones de la obra en cuestión, y por lo tanto revalidar su posicionamiento en el corpus nacional de obras neobarrocas, sin alterar su valor y contenido intrínseco. Además, tal reposicionamiento, me permite la posibilidad de vincular

¹ Me refiero específicamente a los trabajos de Sebastián Schoennenbeck, "La bruja y la ruptura de un orden en *El obsceno pájaro de la noche*" en *Anales de la Literatura Chilena*, N° 11, 2009. P. 161-175. Al de Carmen Bustillo en "Barroco y Latinoamérica, un itinerario inconcluso" Caracas: Monte Ávila: Instituto de Altos Estudios de América Latina, 1990 y por último al de Sergio Rojas en "Escritura Neobarroca". Palinodia, 2010.

ciertos aspectos de *El Obsceno...* a una serie de argumentos que exponen la existencia de una racionalidad barroca propiamente americana, que permite fundamentar la especificidad de nuestra escritura como un ejercicio poético ficcional que modula la constitución de nuestra identidad y cultura, de la cual Donoso muestra ser parte al instalar en *El obsceno pájaro de la noche* la problemática identitaria como centro reflexivo y argumental.

Este reposicionamiento se realizará a través de la explicación y aplicación de las características formales del Barroco y Neobarroco tomando en cuenta algunas de las perspectivas teóricas y críticas con relación a la percepción y desarrollo de este concepto y su contenido estético, abarcando su manifestación inicial en la Europa del siglo XVIII hasta su desarrollo actual en el marco de la literatura latinoamericana, estableciendo las respectivas conexiones respecto de su traspaso, proyección, evolución y diferenciación entre este primer Barroco Europeo y sus posteriores manifestaciones en América. Con relación a su tratamiento y encuadre teórico, es importante recalcar que los elementos que atraeré en esta discusión serán discriminados en pos de su utilidad analítica, es decir, serán los necesarios para desarrollar los alcances interpretativos de mi objeto de estudio, que corresponde a una serie de personajes acotados en la novela; las múltiples viejas sirvientas que habitan al *Obsceno pájaro...* - objetos que no estarán exentos de las relaciones que aquéllas establezcan con otros personajes o aspectos de la novela-.

Por otro lado, concentrar el análisis en aquellos personajes, a primeras miras, secundarios, responde a una necesidad de desligue de su tradicional foco de análisis, el enigmático “Mudito”, protagonismo que ha marginado la posibilidad de un examen acabado de una serie de personajes en extremo perturbadores y mejor logrados por Donoso. Esas viejas, que también son sirvientas y brujas, desde este cúmulo de roles lentamente develan y ponen en juego sus intenciones, que en sus discursos, acciones y decrépitos espacios, nos indican el por qué de su fundamental papel dentro de la caótica y delirante sensación que nos produce la lectura del *El obsceno pájaro de la noche*. Por otro lado, la puesta en juego de sus acciones logra la subversión los discursos que han predeterminado sus roles, entendiendo a esto como una venganza subrepticia que apunta al desarme simbólico del poder manifiesto.

Capítulo I

1. La tradición crítica como punto de partida y los complementos para su re - interpretación...

Del inmenso corpus de estudios relacionado con la novelística de Donoso, creo elemental partir por las consideraciones comúnmente aceptadas por la crítica con relación a las características genéricas y temáticas que definen su narrativa, con el fin de establecer las conexiones, reposicionamientos o reinterpretaciones necesarias una vez que adoptemos los lineamientos de la teoría Barroca y Neobarroca.

Miguel Náter² realiza un buen seguimiento de la crítica Donosiana. Entre los aspectos que destaca por su gran acuerdo crítico es la evolución y ruptura que marca Donoso en la tradición literaria chilena, que aún en las primeras décadas del siglo XX seguía anclada a la tradición decimonónica criollista. Su narrativa resulta significativa porque marca el paso para la adopción de una novelística contemporánea, pero al mismo tiempo implica la crisis de las formas anteriores, fenómeno que no es exclusivo de nuestra literatura, sino que parte del general ímpetu de renovación que animó las letras latinoamericanas, en términos de una apertura universal que se volcó hacia las nuevas tendencias de la novela europea y norteamericana. Búsquedas que en su gestación poseen vínculos con los movimientos de vanguardia europeos, filiación que no apunta a una falta de tradición, sino que responde a lo que estas tendencias significaban al oponerse a la tradición de la novela moderna respecto de su criollismo y costumbrismo.

En el marco crítico chileno, Cedomil Goic³ explicita los aspectos que definen a la narrativa de Donoso como “contemporánea”, estableciéndolo como el contrario comparativo de la tradición moderna. Este insiste en la transformación que sufre el narrador, cambio que incide en la evolución formal del mundo representado, lo que, según Goic, determina la construcción de un nuevo género novelístico, marcado por el ingreso de lo irracional y la conciencia mítica, en oposición a los sustentos de la novela tradicional, el realismo, el cientificismo y la razón. Para Goic, la novela contemporánea se dirige hacia el

² Náter Miguel Ángel: *José Donoso entre la Esfinge y la Quimera*. Editorial Cuarto Propio. Chile, 2007.

³ Citado por Miguel Ángel Nate . P. 40

“irrealismo”, caracterizado por negar la representación en la dispersión de su narrador, provocando la multiplicación de las situaciones narrativas. A este también puede entenderse desde “la óptica de una realidad inestable que eternamente está metamorfoseándose y que se transfigura por la visión del personaje que la crea”⁴. Además, manifiesta un distanciamiento “mediante lo extraño, lo fantástico, lo grotesco, por el conocimiento irracional de la realidad (relación con lo mítico mágico...)”⁵ y por la desarticulación y desintegración del yo, en resumen, por una actitud irracional que produce el desligue y crisis del realismo tradicional.

El desligue propuesto por Goic es retomado por Jose Promis, quien asume las transformaciones narrativas de Donoso como parte del cambio general que sufre la narrativa hispanoamericana (como la decantación de un proceso evolutivo comenzado por la generación del 97 a través de una continua y gradual innovación de los rasgos del narrador decimonónico), un cambio de foco que “muestra al objeto observador y no el objeto observado”.⁶ El legado de la vanguardia europea, el mundo exterior y lo fenoménico queda relegado por el “mundo interno y las posibilidades de una existencia que depende de la conciencia, y de la relatividad que ésta le impone al cosmos”.⁷ Sin embargo, esta obvia ruptura para Goic y Promis para otros no lo es tanto. Hay algunos críticos que consideran que las novelas iniciales de Donoso muestran una obvia tendencia al realismo, en cambio otros reconocen en aquéllas los primeros atisbos de aquella irrealidad mencionada por Goic. Unos y otros tienden a reconocer una o sino ambas corrientes que suelen clasificar sus obras, llegando a establecer ciclos a partir de tales, pero que son en todo caso problemáticos. También se suelen considerar que en ciertas obras existe una de las tendencias o bien la combinación de ambas. Pero, a pesar de las divergencias entre tales posturas, para Náter es posible entender el aparente realismo de Donoso en la medida que sus obras aluden a una coordenada espacio temporal acotada, la que alude constantemente a una “segunda dimensión” en la medida que sus novelas presentan un entrecruzamiento de los planos de la realidad con una visión surrealista. Por otro lado, María Celia Darré, declara que esta aparente presentación realista articula la posibilidad de una lectura

⁴ Ibídem.p. 124.

⁵ Ibídem.p. 124

⁶ Ibídem.p. 124

⁷ Náter Miguel: Op.Cit.p.144.

alegórica, ya que es la atención en la sugestión de los espacios y personajes lo que permite extenderse a tal carácter: “el jardín abandonado, los barrios pobres, y de los rasgos grotescos de ciertos personajes, rasgos que a medida que avanza la reflexión sobre la novela pueden extenderse a casi todos ellos y los transforman en tipos alegóricos, se hace aparente la presencia de una realidad onírica que asoma tras la cotidianidad superficial”⁸. Más aún, la tendencia realista suele asociársela con una mirada sociológica, conexión ampliamente sostenida y discutida por la crítica, pero que provoca el descontento de Donoso, al considerar que este tipo de lectura minimiza los alcances de sus obras cuando se sostiene que su representación la guía un afán retratista y crítico del declive de la clase alta chilena. A pesar que el escritor niega el contenido social como único horizonte de su narrativa, Hugo Achugar rescata este contenido al considerar que toda obra lo posee a pesar de las intenciones de su autor, y que tal se encuentra determinado por lo grotesco, ya que “la representación del mundo normal o real distanciado, (...) implica ya una visión sociológica y una concepción jerárquica del cosmos, que en el caso de Donoso, refleja un microcosmos social grotesco y detestable que se extiende a la subjetividad, a la humanidad y al mundo en general”⁹.

Más que definir esencialismos o coexistencias respecto de lo realista o irrealista que pueda tener la obra de Donoso, me parece más productivo prestar atención a la extraña conjunción evolutiva de sus temáticas, que con el correr del tiempo se convierten en obsesiones que apuntan a la puesta en jaque de una realidad unívoca, con relación a las apariencias y su obvia ambigüedad. En este sentido, la constante presencia de ciertos temas fundamentales en la obra de Donoso, produce, según Leónidas Morales, la formulación de un modelo narrativo básico a través de “un proceso de constante diversificación y expansión regulada”¹⁰. Esto construye una marca distintiva que permite la formulación de “universo narrativo” gracias a la reiteración expansiva de sus temáticas. Morales esboza este modelo a través de ciertas líneas generales que se estructuran como una red de correspondencias que logran un sistema móvil en constante transfiguración y expansión,

⁸ Náter Miguel: Op.Cit.127.

⁹ Náter Miguel: Op.Cit. p. 129.

¹⁰ Morales, Leónidas: Conferencia, “Introducción a la obra de José Donoso” en *Coloquio internacional de escritores y académicos, Donoso 70 años*. Ministerio de educación, Dpto. De programas culturales, división de Cultura, Octubre, 1997. Chile. P. 40.

constituido en pos de un principio de variación que gira en torno a una temática base, la identidad de los sujetos.

Con relación a esta temática base, los rasgos identitarios de los personajes de sus novelas, suelen enmarcarse en la idiosincrasia característica de la sociedad chilena: “conformada inicialmente en el siglo XIX, con materiales coloniales, sobre un molde de modernidad burguesa de carácter oligárquico (...) una sociedad estructurada jerárquicamente, que le asigna a sus miembros funciones y roles definitivos, identidades claras y distintas”¹¹, estructura que se mantiene sin mayores cambios en el siglo XX, a pesar de la modernización. Situación que exponen la mayoría de sus personajes, al encarnar ellos la desaparición de lo estos creían representar : “la certeza de una identidad incuestionable y que ha entrado a la vez en un determinado rol social, jerárquico, definido desde siempre y para siempre. Es la concepción con que ha crecido la sociedad burguesa en todas partes”¹². Es decir, nos enfrentamos al cuestionamiento de una identidad supuestamente inalienable, el que seguirá desarrollándose en las obras de Donoso apuntando a las incertezas, a la crisis del sujeto respecto de la constitución limitada y centrada de su identidad, o bien, al espacio material como cómplice en el derrumbamiento de sus creencias. Las novelas de Donoso nos sugieren que ese principio identitario tan férreo, en realidad nunca lo fue, y que su firme apariencia viene dada por el mito, por un discurso fundador a través de “una concepción ideológica naturalizada”.¹³ Los sujetos, en el desarrollo de su historia evidencian los signos del derrumbe de su identidad, en desechos materiales o como sujetos que en sí son ya desechos, como lo es la Casa de Ejercicios o las propias viejas del *El obsceno pájaro de la noche*. Por otro lado, la puesta en crisis del mito identitario deja al descubierto a la máscara como herramienta constructora de las identidades gracias a la cual se adquiere el carácter natural de las mismas. Todo lo anterior produce que los sujetos creados por Donoso estén en una permanente lucha con los otros y consigo mismos, respecto de sus máscaras y transfiguraciones, dando cuenta del conflicto existente entre la designación y aprehensión de una identidad, y al mismo tiempo su revelación como un impedimento tortuoso que impide la adopción de otras máscaras.

¹¹ Ibídem. P. 41-42.

¹² Ibídem. P. 42

¹³ Ibídem.p. 42

Es importante notar que la temática de la identidad se asocia íntimamente al tema del poder, ya que “el mito de la identidad así como oculta su condición de máscara naturalizada, también oculta la complicidad de la identidad con el poder. El mito oculta el acto mediante el cual la identidad se funda y naturaliza en un acto de poder”¹⁴, aspecto que se pone en juego a través de las implicancias de la relación entre patrón y sirviente. El mito funda y naturaliza estas identidades con una clara diferenciación a través una distancia insalvable entre uno y otro, empero, lo que aquí importa es la segregación que produce la identidad del patrón sobre el sirviente. En este sentido, la posibilidad de existencia de la identidad del patrón es posible sólo en virtud de la existencia de la identidad del sirviente, éste es su reverso, su contrafigura; y en la omisión que de él hace el patrón, éste adquiere, protagonismo y visibilidad, en tanto se adueña de aquello que silencia el sirviente al omitírsele su participación en el discurso histórico oficial que configura el mundo en el que ambos conviven, a pesar de que es el sirviente quien está a cargo de su construcción material.

Las relaciones que establecen los personajes de Donoso suelen estructurarse por estos polos, los que al parecer dominan el desarrollo de nuestra historia social, los que pese al camuflaje que brinda la variación de sus nombres, siguen presentando, según Morales, la rígida estructuración de su origen colonial. En la medida que estos roles manifiestan un modo de ser que es dado y perpetuado históricamente gracias a la concepción de una sociedad tradicional originada en la Colonia en donde “las relaciones son jerárquicas y con poca movilidad social; señoriales, porque las relaciones humanas son muy personales y paternalistas, porque las estructuras de esas relaciones provienen de los modelos del dominio doméstico al mando de un jefe o *pater familia* al cual deben respeto y obediencia los miembros bajo su cargo y dominio”¹⁵. La familia colonial, patriarcal, estructuró las relaciones sociales a partir de un modelo de subordinación e integración. Los señores conquistadores y su descendencia criolla reprodujeron en las tierras americanas los anhelos de una vida de señores, en pos de un poder que provenía de su ejercicio en cargos públicos administrativos o políticos, o bien, por estar a cargo de asuntos comerciales, lo que junto a

¹⁴ Morales, Leonidas: Op. Cit. P. 43-44.

¹⁵ Araya, Alejandra: “Sirvientes contra amos: Las heridas en lo íntimo propio” En *Historia de la vida privada en Chile” Tomo I, El Chile tradicional de la conquista a 1840*. Aguilar chilena de ediciones. Santiago, 2005.p.161

su patrimonio cultural, les permitió actuar como acreedores del derecho de dominio y subordinación, el que no era tal si no se ejercía sobre otros: “Tener gente de servicio o dependiente era parte de un estatus superior, un indicador de prestigio, riqueza, y poder”.¹⁶

El tipo de relación que convertía a un sujeto como sirviente de un poderoso era la noción de “pacto”, una especie de contrato de honor en donde el poderoso amo prometía oficiar de benefactor material y moral del desprotegido sirviente a cambio de su sujeción y servicios, y que se hacían efectivos, como símbolo del poder ejercido, en la actitud y gestualidad del dominado: respeto, fidelidad, obediencia, sumisión y agradecimiento. Como vemos, desde su constitución inicial es perceptible la complejidad de una relación ejercida en el dominio de lo doméstico, de lo privado, íntimo, teniendo en cuenta los conflictos que la sumisión, la intimidación diaria, los afectos, la subordinación y el deber producían en sus integrantes. Para Araya “Las relaciones entre sirvientes y sus amos, es la historia del encuentro y la tensión, de la armonía y del conflicto; es la historia de los ritos, gestos y símbolos que construían cotidianamente – en un mundo con difusos límites entre lo público y lo privado- los vínculos personales que sustentaban la cara visible de la ideología social”¹⁷.

Por otro lado, la sublevación ante el deber de respeto y obediencia por parte de un sirviente, o bien, la denuncia pública de abuso o incumplimiento del pacto por parte del protector, constituía una herida directa en “lo íntimo propio” en tanto amenaza al orden social establecido, basado en jerarquía del poderoso benefactor sobre el desposeído inferior, aceptado por ambas partes en la medida que daba cuenta de un pretexto moral que era legítimo para la sociedad, ya que “si el que protege es poderoso; entonces se debe retribuir sirviendo con agradecimiento. Por un lado, los finos hilos del poder y la subordinación; por otro los límites de la resistencia a ese poder conflictivo en el mundo privado”¹⁸. Que se hiciesen públicos los conflictos producidos en alero íntimo de la convivencia cotidiana, ponía en jaque las bases sobre las cuales se constituían las identidades que debían representarse en la esfera privada y pública. A su vez, tales papeles eran codificados por estructuras mentales y culturales, que otorgaban una serie de símbolos

¹⁶ *Ibidem*. p. 161.

¹⁷ *Ibidem*. 162.

¹⁸ *Ibidem*. 163

de estatus o sumisión, transmitidos generacionalmente y practicados bajo la rígida observancia de las exigencias morales que traía consigo este pacto.

Por otro lado, el espacio de la casa constituye el escenario ideal para hacer efectiva la jerarquía, entendiéndosela como el “símbolo material de las relaciones públicas y privadas de dominio”¹⁹ ejercidas en el marco institucional de la familia, que para el caso de la sociedad colonial se constituía tanto por los sujetos que poseían lazos consanguíneos con su el señor como por el grupo de sirvientes y domésticos bajo su protección. Tanto este espacio como sus integrantes se encontraban al mando del señor o *pater*, constituyendo un conjunto que le permitía a su amo la posibilidad y visibilidad efectiva del poder.

Dentro de esta misma línea, el código moral que trae consigo esta relación hace de sus comportamientos un teatro de representaciones en la medida que la gestualidad de sus papeles poseían una dependencia recíproca. El benefactor se presentaba como un sujeto superior por poseer un comportamiento, una conducta corporal específica que lo identificaba y definía y así también lo era para el sirviente como individuo “inferior”. El benefactor tenía asignado un modo de ser aristocrático, noble y distinguido, “era el comportamiento que ponía en evidencia las capacidades adecuadas para gobernar y mandar sobre otros: medida, control de las emociones, generosidad”²⁰. Medida que se identifica con la racionalidad o bien la ilustración dada por las letras, lo noble civilizado, lo menos animal. Los gobernados, los débiles, eran los plebeyos, su polo opuesto, lo bajo, lo inferior, en razón de “no poseer capacidad para controlar lo que el cuerpo significaba, el vicio, los excesos, el desorden”²¹. El sirviente poseía una moral viciosa, por lo que constituía un grupo de obvia desconfianza para el establecimiento del equilibrio social, por lo tanto, era deber moral de los ilustrados poderosos contener esta amenaza y mantener la armonía, manejando y sujetando los cuerpos a través del reforzamiento de las jerarquías, ímpetu que se concretaba en el control y deber ser de la gestualidad corporal. El sirviente debía mostrarse sumiso y respetuoso, comportarse como lo que era, sin embargo, la posibilidad de rebelarse al deber ser corporal y mental, era “la constatación que el inferior podía quebrar las barreras y los espejos, pero también era otra prueba para los dominadores, ya

¹⁹ Araya Alejandra. Op. Cit.p. 177

²⁰ Ibídem.p. 178.

²¹ Ibídem .p. 179.

que los dominados eran seres deficientes moralmente, llevados al sentimiento ligero y a la incomprensión, traicioneros y desagradecidos”.²²

La complejidad de la convivencia íntima, unida al respeto o mantención de los códigos morales que traía consigo este pacto jerárquico, más los correspondientes abusos que el benefactor usufructuaba amparado en los derechos de su posición; y en el mismo orden, la sublevación en el revelamiento público del incumplimiento de las promesas o abusos del benefactor, ponen en juego las exigencias del poder y las consecuencias de éste sobre los dominados. ¿Hasta qué punto le es posible exigir al sirviente el cumplimiento de las promesas?, ¿de qué forma los afectos cultivados en la convivencia íntima de sirviente y patrón intervienen en el cumplimiento de las máximas éticas de su relación?, ¿cómo se mantienen las jerarquías en el dominio de lo privado y de los afectos?, ¿qué produce la desconsideración, abuso y olvido de estos últimos? Estas preguntas, en consonancia con la opinión de Morales, apuntan a las implicancias de la rígida jerarquía social que está tras la constitución de este binomio tanto en su aspecto público como privado, vector histórico tratado con una rica complejidad estética en *El Obsceno pájaro de la noche*. Para finalizar este aspecto, quisiera notar que la consideración del análisis propuesto por Araya en torno a la constitución inicial de este binomio en la historia social de nuestro país, tiene la intención de iluminar los alcances estéticos comprometidos en esta novela, complemento que puede explicar el por qué de las implicancias comprometidas en esta dialéctica.

De acuerdo a lo anterior, el énfasis hecho en esta relación se justifica al constituir el punto de partida de mi análisis que tiene como fin aventurar una relectura de la misma. Tarea que en mi perspectiva porta la necesidad de ahondar en cómo este binomio se manifiesta en la obra de Donoso, con el fin de guiar y complementar el análisis de las viejas como sirvientas. Por eso me resulta útil la propuesta Leonidas Morales en *La mirada del Testigo*²³, quien junto con insistir en esta relación, le agrega un segundo aspecto significativo, el papel de testigo ejercido en la mirada cómplice del patrón hacia su sirviente o viceversa, mirada que sería “el canal, por donde circulan, y no en una sola

²² *Ibidem* .p. 181.

²³ Morales, Leonidas: “La mirada del testigo” en *Novela chilena contemporánea José Donoso y Diamela Eltit*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2004.

dirección, las relaciones de poder”²⁴. Su análisis de *El Obsceno pájaro de la noche* a partir de esta idea contiene el germen de mi propuesta, gracias a que las conclusiones de los aspectos aquí tratados son aplicables a las viejas sirvientas del *Obsceno...*, análisis inicial que desprende otras posibilidades de lectura, complementarias a las ya propuestas por esta crítica.

Para Morales, en *El Obsceno pájaro de la noche* existen momentos donde los personajes que asumen la identidad de sirvientes son conscientes de su posición, de cómo influyen en la constitución identitaria de su contrario, el patrón, reconociendo la ligazón existente entre ambos, hecho que produce “la visibilidad de una posición comprometida como estructura”²⁵. Donoso, según Morales, se hace cargo de una de las propuestas fundamentales de Hegel: “El << señor>> y el <<siervo>> (...) no son polos independientes o autónomos, o implicados en una sola dirección, sino que mantienen entre sí una relación de implicación recíproca. O sea, sin “señor” no hay “siervo”, y al revés, sin “siervo” no hay señor.”²⁶ Tales polos en el *Obsceno* están representados por sus protagonistas Humberto Peñaloza y Jerónimo de Azcoítia, su relación se estructura como un juego espejeante que les otorga imágenes simétricas en apariencia, pero que en el ejercicio de su relación muestra un principio constitutivo diferenciador que impide su asimilación. A su vez, el sentido que se desprende de la relación patrón/sirviente está marcado por la complicidad, en la medida que ambos logran vislumbrar y ser conscientes de los alcances que tal tiene en la constitución de sus identidades. Este aspecto es constatable en el episodio en que Jerónimo roba la propiedad de la herida de Humberto, este como patrón actúa sobre el cuerpo de Humberto anulando un acto de heroísmo que dentro de lógicas de poder no le corresponde por su condición de sirviente, por lo tanto toma la herida y el suceso que la produce para él ya que como titular del poder es este quien tiene derecho a visibilizar y registrar tales actos. Hecho ante el cual Humberto se muestra sumiso pero también consciente de las implicancias de este robo en tanto sabe que su herida es la que le permite a Humberto convertirse en héroe. La complicidad descrita antes, es aún más evidente en el ejercicio de la mirada cómplice que el testigo realiza en el espacio íntimo y donde, además, tiene lugar

²⁴ Ibídem. P. 59.

²⁵ . Ibídem. P. 65

²⁶ Ibídem. P. 66

la desacralización de la institucionalidad lumínica del poder, al develar la estructura íntima de su funcionamiento, apuntando a la trastienda, a los aspectos ocultos que posibilitan esta relación.

La estructura adoptada por este binomio en el *Obsceno...* nos devuelve la imagen de un patrón posicionado en un extremo superior, adoptando una imagen heráldica gracias a la transmisión de un código emblematizado, actitudes prescritas signadas por la tradición, pautas preestablecidas desde la lógica de los poderosos, otorgadoras de roles fijos. De acuerdo a esto los sirvientes estarán al inverso de sus patrones, serán invisibles, en un ocultamiento que la construcción ideológica concibe como necesario. Además, de acuerdo a este discurso los sirvientes serán grotescos, deformes en comparación con luminosidad y armonía que proyectan sus patrones, pero que a su vez constituyen características necesarias para exaltar la visibilidad límpida de sus contrarios. En este sentido, todo lo grandioso que puedan tener los patrones se destaca y sostiene, invisiblemente, por la sombra grotesca de sus sirvientes. En este sentido, el patrón construye su identidad a partir del sometimiento que su necesidad le impone a la presencia del sirviente como testigo, acto que “metaforiza el sentido de la relación en que se funda la estructura del poder”²⁷ al basarse en la apropiación identitaria de un otro. Además, el sostenimiento simétrico de la luminosidad por lo oscuro grotesco de los sirvientes, destaca la igualdad existente entre tales binomios- específicamente entre el medallón Jerónimo-Inés y Humberto –Peta, aspecto que por lo demás también es atribuible a las viejas sirvientas-, esta equiparación postula la dependencia entre tales polos, ya que “donde irrumpe y se configura uno, en el mismo instante irrumpe y se configura el otro (...) cada uno es condición del otro”²⁸, y que por lo demás, tiene la particularidad de no anular las diferencias al configurarlas como contrarios que posibilitan la constitución de su reverso. Por otro lado, y terminado la revisión de este ensayo, Morales atribuye a ambas identidades la condición de alienación, supuestamente privativa de la identidad del sirviente al concebirse como un sujeto imposibilitado de construir libremente su identidad, pero como éste expone en el caso del *Obsceno...* la identidad del patrón también se encuentra alienada al depender sin mayor auto reflexión de las tareas que para él produce el sirviente. En la escenificación de estos

²⁷ *Ibíd.* P. 71.

²⁸ *Ibíd.* P. 72

aspectos, el patrón al gozar de la autoridad del poder manifiesto, se autoconstruye discursivamente como ejemplaridad histórica, mas este aspecto, sólo es posible gracias a lo que este usurpa de su sirviente, situación que provoca en este último el desarrollo de un resentimiento que desemboca en un deseo de venganza que consiste en “asumir conscientemente la condición servil de su mirada como testigo (...) y gozar con el “desprecio”, la “humillación” y el “castigo” que significa para el patrón”²⁹, la conciencia de que en realidad, son ellos, los sirvientes, quienes le otorgan la posibilidad del poder.

La insistencia respecto de todas las posibles implicancias entrometidas en este binomio tiene como fin abarcar las posibilidades de sentido presentes en *El Obsceno pájaro de la noche*, sentidos que en su configuración estructural obedecen, a mi modo de ver, a características propias de las poéticas Barrocas y Neobarrocas,³⁰ observables también en los roles que asumen estas sirvientas como complementarios a esta primera identidad, me refiero a su característica más notoria, la de ser viejas, ancianas decrepitas, particularidad que se conjuga con su papel de bruja. Los espacios que habitan estas mujeres, sus características y las acciones que ellas realizan poseen íntima concordancia y retroalimentación respecto de la significancia de sus roles. Pero más aún, son características que se conjugan en pos de un objetivo común: el flujo discursivo de estas mujeres penetrado por la particularidad de sus roles, se nos presenta como un delirio continuo, sin origen identificable, datable, que junto a la tradición oral de la conseja maulina en sus anónimas voces, pretenden situarse como contrapunto deconstructivo del discurso lumínico que sostiene la imagen de sus patrones. En este sentido, la compleja relación que establecen con sus patrones en tanto sirvientas, el abuso de poder, los desagravios, y todo aquello que se compromete una vez que se ponen en juego los afectos y la identidad del individuo en la esfera íntima del poder, conduce a estas mujeres ya en su última decrepita y delirante condición a desarrollar una venganza subrepticia. Desde su anonimato y gracias al poder que les confiere la conciencia de ser las guardadoras de los secretos y por lo tanto, de la verdadera identidad de sus patrones, alteran sigilosamente la imagen heroica de sus patrones a través de un opuesto discursivo que descentra el

²⁹ *Ibíd.* P. 75.

³⁰ La aplicación de conceptos provenientes del barroco y neobarroco, nociones, históricamente separadas tiene su justificación, pero ésta será vista más tarde, una vez que se entre de lleno a la teoría neobarroca.

fundamento histórico que a tal sustenta. En definitiva, su acción tiene como fin subvertir y perturbar el logocentrismo que impera en el discurso del poder manifiesto a través de los ardidés del lenguaje en tanto poder fáctico que transforma la realidad. Tal objetivo y su proceso se realiza gracias a artificios discursivos que obedecen a los recursos de las poéticas Barrocas y Neobarrocas, y que nos permite leer al *Obsceno*... como un universo narrativo descentrado, elíptico, en constante expansión y proliferación, que subvierte, revierte, contradice y revoluciona el orden establecido, ejercicio que remite al puro goce y gasto del lenguaje, ímpetu neobarroco según Sarduy.

De acuerdo a los roles anteriormente planteados, daré cuenta de estos papeles en tanto símbolos culturales, tomando en cuenta las propiedades presentes en nuestras viejas. En primer lugar, al anciano se le otorga un carácter antiguo y sagrado, su vejez evoca la acción de fuerzas supranaturales de conservación, en ellos “se exhiben las profundidades misteriosas de lo que está en la fuente de la existencia, y este participa de manera privilegiada de aquella”³¹, el anciano indica lo persistente, participa del ritmo de lo eterno, y en él está la presencia del más allá por su cercanía a la muerte. Además, por su larga experiencia, son vistos como fuente de sabiduría, conocedores de los rituales de la vida y la muerte, se les atribuye el conocimiento de las cosas naturales y de los espíritus, poseen la capacidad interpretativa de sueños y señales de lo cotidiano, son transmisores por excelencia de la tradición cultural en las comunidades ancestrales, sobre todo en lo que respecta al patrimonio oral. Empero, esta imagen también linda con su opuesto grotesco, el viejo es también correlato de la degradación física y mental, del viejo chocho que ha perdido las coordenadas de la realidad, confundiendo el pasado con el presente, el viejo que desvaría, que no sabe lo que dice, del viejo como estorbo, como ente inservible, inútil en la anulación de su capacidad productiva.

Por otro lado, el conocimiento ritual, de lo natural y la transmisión de tradiciones atribuidas a los viejos, son coincidentes con ciertas características de las brujas, mas no las únicas: de acuerdo con Jung la bruja correspondería a “la proyección del ánima masculina (...) el aspecto femenino que subsiste en el inconsciente del hombre (...) materializa esta sombra rencorosa; de la que ellos no pueden apenas librarse y se invisten al mismo tiempo

³¹ Diccionario de Símbolos, bajo la dirección de Jean Chevalier. Herber editorial, Barcelona, 1986. P. 94

de una potencia terrible (...) la bruja es el <<cabrón emisario>> sobre los cuales transfieren los elementos oscuros de las pulsaciones”³². Por otro lado, la versión masculina entregada por Chevalier encarna ciertas perspectivas de las brujas de *El obsceno...* al encarnar “las energías instintivas, no disciplinadas, no domésticas y que pueden desencadenarse sobre los intereses del yo, de la familia, del clan, (...) se encuentra cargado de las energías de las potencias sombrías del inconsciente, sabe cómo utilizarlas y asegurarse de este modo poderes sobre los otros”³³. Por otro lado, la construcción popular de la bruja nos entrega la imagen de una mujer vieja, fea y zarrapastrosa con poderes sobrenaturales, dados por oscuros pactos con malignas entidades, que realiza terribles conjuros, una mujer horrible que vuela por el cielo, bajo el amparo de la lúgubre noche. Representación presente en algunos diccionarios de símbolos: “Las brujas son - en la exaltada imaginación popular - hechiceras que realizan acciones extraordinarias merced a su pacto con el diablo”, pudiendo incluso metamorfosearse en una forma animal.³⁴ En esta misma línea, Udo Becker expone: “La creencia en brujas y brujos deriva parcialmente de un complejo de arraigadas supersticiones populares, como la creencia en hechizos y demonios (...) son individuos que han establecido un pacto con el demonio y por ello disponen de poderes sobrenaturales.”³⁵ Además, en sus representaciones plásticas se las suele retratar acorde a esta imagen, como una mujer vieja, fea, de expresión hosca y desaliñada y con extraños objetos a su alrededor.

Continuando con lo anterior, la íntima vinculación histórica entre la brujería y la mujer obedece a la construcción discursiva de su << debilidad natural>>: “por su naturaleza rebelde y su debilidad congénita, la mujer resulta sensible a la tentación demoníaca y al maleficio”³⁶. Ellas se suponen más afines a la superstición porque poseen una credibilidad mayor a la de los hombres, de una naturaleza más impresionable que las hace caer más rápido ante las señales del diablo. Además, son en extremo charlatanas, no

³² Ibídem. P. 200- 201.

³³ Ibídem. P. 201.

³⁴ Pérez Rioja, José Antonio: *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Las ciencias y las artes en su expresión figurada. Madrid. 1998. p. 99.

³⁵ Becker Udo: *Enciclopedia de los símbolos*. Traducción de J. A. Barvo. Ediciones RobinBook. Barcelona, 1996.p. 56.

³⁶ Sallman, Jean Michel: “La bruja” en: *Historia de las mujeres*. Vol. 3, Del renacimiento a la edad moderna. Dirección George DUBY, Michelle Perrot. Editorial Taurus. España 1993. P. 496.

pueden evitar hablar entre sí y transmitirse sus conocimientos, y por último “su debilidad las constriñe a utilizar secretos para vengarse de los hombres por medio del maleficio”³⁷, culpándoselas de arrastrar a los hombres a la perdición por medio de encantamientos.

Una de las tesis que explican el surgimiento, el temor y la persecución de esta figura, fuerte en el imaginario cultural de occidente medieval es la obvia miseria que caracterizó a la época de su manifestación, causante de una “represión que estuvo a la altura de las calamidades naturales que agobiaban a las gentes”.³⁸ El hombre se mostraba incapaz de dominar y entender la naturaleza así que por medio de la elucubración sobrenatural daba explicación a las circunstancias cotidianas que le superaban; epidemias, muertes, malas cosechas, entre diversas desgracias, eran todas atribuidas a la acción del diablo a través de sus agentes del mal, las brujas. Nos encontramos frente a la vieja tesis antropológica del chivo expiatorio, la sufriente sociedad europea requería de culpables, hallándolos en los elementos marginales, “las mujeres, las más viejas, las más feas, las más pobres, las más agresivas, las que daban miedo”³⁹. El marginal es asumido como el sospechoso, por lo tanto una mujer vieja y sola, una bruja, era obviamente culpable de todos los posibles males naturales que asolaban a la aldea.

Pero brujas también lo eran aquellas que manifestaban el conocimiento de sabidurías ancestrales con relación al uso de ciertas hierbas medicinales. Según Jules Michelet, la mujer detentadora de los secretos de medicina empírica, se convirtió en uno de los principales estereotipos de la bruja. Si la mujer posee el poder de curar por medios simbólicos o gracias al uso de plantas ¿es posible imaginar que no sea capaz de dañar mediante procedimientos similares a quienes la rodean? La vejez de aquéllas las hacía blanco de sospechas en tanto traían consigo el conocimiento acumulativo de la experiencia.

Por último, la elaboración mitológica de la bruja presenta a una mujer capaz de penetrar en el porvenir, de evocar al pasado, manejar el tiempo, de curar, ella “predecía, adivinaba, (...) sabía echar la suerte (...) hacernos amar... poder terrible que reunía a todos los otros”.⁴⁰ Estas capacidades hacían de la bruja un alma frecuentemente atacada por los temerosos, volviéndose perversa transformando a sus habilidades para el placer malicioso

³⁷ *Ibíd.* P. 497

³⁸ *Ibíd.* P. 498

³⁹ *Ibíd.* P. 498

⁴⁰ Michelet, Jules: *La bruja*. Traducción de Estela Canto. P. 52.

de la venganza. Ella utiliza los secretos que se le confiesan, “se le dice no sólo los pecados cometidos, sino aquellos que se quisiera cometer, la bruja tiene atrapado a cada uno por un secreto vergonzoso, por el reconocimiento de los más fantasiosos deseos. Se le confían a la vez los males físicos y los del alma, (...) deseos apremiantes, furiosos, finas agujas que pican y vuelven a picar”.⁴¹

Para finalizar este aspecto, sabemos que dentro del contexto latinoamericano existen variadas versiones de la mujer bruja, todas enraizadas en la tradición popular y que comparten los rasgos generales del modelo europeo, pero en el caso chileno, y específicamente dentro de las tradiciones campesinas del centro sur del país, encontramos a la “Meica”⁴², nombre con que se designa a la curandera que realiza prácticas populares de sanación amparada en el conocimiento curativo de las hierbas, “ungüentos o bien artes de brujería”,⁴³ mujer que posee un “saber otro, y que no goza del estatuto de verdad reconocida por el saber científico oficial”⁴⁴, su actividad y efectividad se basa sobre todo en factores sobrenaturales que comúnmente deambulan entre el saber mágico y un saber religioso, habitualmente deformado.

⁴¹ *Ibíd.* p. 52

⁴² Según el Diccionario de Chilenismos Ejemplificados (Ediciones Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 1986) El vocablo Meica, deriva de sustantivo Meico, a. Que sufre la caída de su intervocálica fricativa sonora, y que en ciertos casos puede conservarse, sin embargo, Menéndez Pidal en su Manual de Gramática Histórica Española, registra este vocablo como derivado del Latín “magicus” que deriva a “meiga” y posteriormente a “Meica”, usado en algunas variedades regionales del español peninsular como sinónimo de bruja (en el gallego es corriente este dicho “no creo en meigas, pero de haberlas, haylas”). Lo anterior, nos indicaría que Meica desde su comienzo estaría cargado con un saber mágico, y que en el uso chileno, es posible aceptar la posibilidad de una tesis combinatoria que conviva con la carga semántica que porta consigo el vocablo “Medico, a”.

⁴³ Meico, a: Diccionario de Americanismos. Asociación de academias de la lengua española. Santillana, Perú, 2010.p. 1415.

⁴⁴ Geraldo Álvarez: “La construcción discursiva de los imaginarios sociales: El caso de la medicina popular chilena”. *Onomazein* V. VII. 2007. p. 156.

2. El Barroco y el Neobarroco...

Una vez examinada la principal perspectiva crítica que origina mi análisis y propuesto parte de sus complementos analíticos, es hora de exponer los parámetros contextuales del Barroco y Neobarroco, tarea no exenta de dificultades, ya que explicar una estética que enmarca al contradictorio siglo XVII europeo y americano, y que actualmente pretende definir la características estéticas- identitarias de nuestro continente, nos arroja al encuentro de diversas y singulares visiones que pretenden solucionar la diversidad de fenómenos a los que alude esta palabra, perspectivas que la abarcan como la manifestación de una constante cíclica del espíritu humano, o bien, como un concepto que delimita al siglo XVII como una época histórica estética clara y precisa, mientras que por otro lado, se le concibe como un movimiento recurrente del arte que privilegia la evolución interior de las formas, entre otras muchas concepciones más. Además, en el contexto latinoamericano la cosa no dista de ser diferente, las opiniones del Barroco Indiano son múltiples, recordemos las discusiones respecto del trasplante realizado por la conquista española de una estética específicamente Europea a una geografía otra, diferente, siendo su resultado “una mala copia” del modelo original. Sin embargo, en una opinión contraria a la anterior, hay quienes sostienen que el carácter esencialmente barroco de América explica lo exitoso de este traspaso, argumentándose en el ritmo propio que va tomando en tierras americanas al incluir en sus expresiones las problemáticas de esta coyuntura, lo indígena, el mestizaje, y lo criollo. Además, a diferencia de las tesis basadas en el esencialismo exótico, hay quienes sostienen que es posible entender al barroco Indiano desde la desmantelización de su sumisión estética y el “mal entendimiento del modelo”, en pro de una manifestación barroca americana que basa su diferencia específica en la búsqueda de una realización histórica-poética- estética de la cultura y el sujeto americano, caracterizada por la subversiva insolencia ante los principios dogmáticos y jerárquicos del logocentrismo occidental que impone y traslada sus dictámenes del mundo empírico y espiritual, su realidad, a nuestra América, a todos luces, un lugar otro.

En el marco de la reflexión actual, desde principios del siglo XX, el barroco vuelve a manifestarse con las propuestas teórico poéticas de Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier, entre otros más, reactualizándose en las contingencias históricas, estéticas y literarias de nuestro continente, retomando las discusiones anteriores, proponiendo nuevas

perspectivas explicativas a partir de aquéllas. En unas se insiste en la naturaleza barroca de nuestro continente a raíz de la pluralidad de los sustratos histórico culturales que en él conviven, además se insiste en el abigarramiento de su naturaleza, su singularidad y exotismo “afín” al espíritu barroco, elementos que, sin embargo, requieren una lectura más atenta, en tanto tales manifestaciones contienen un germen de doble lectura ya que cifran contradicciones culturales referidas a problemáticas en torno al conocimiento, la historia y la estética, entre otros ámbitos en los que se desarrolló la resistencia intelectual del sujeto americano ante la imposición-proyección de la hegemonía material y simbólica de la cultura europea.

A pesar de las diferencias y similitudes que pueda tener las diversas manifestaciones históricas del barroco americano, en todas ellas parece subyacer la pulsión identitaria, ya que en ellas tiene lugar la reflexión respecto de la especificidad de nuestro ímpetu artístico, que parece encontrar en el Barroco, su genuino lugar, en tanto desterrados de la historia, de las ligas mayores del arte, pareciéramos sentirnos cómodos en ese barroquismo inicialmente rechazado por el racionalismo del occidente. ¿Es que acaso buscamos la misma suerte revalorativa? o bien ¿el Barroco nos es próximo en tanto los medios y motivos que caracterizaron su manifestación inicial, y su posterior asimilación en América nos sirvieron como vehículo estratégico para asentar nuestra diferencia específica? Si bien, no es parte mis objetivos, resolver el nutritivo desarrollo que tuvo el barroco en nuestro continente en términos de identidad, si considero necesario atraer este aspecto de forma general, en la medida que constituye una de las principales reflexiones histórico-poéticas con relación al desarrollo cultural de Latinoamérica en tanto la actual recuperación del Barroco, según Martínez, está marcada por la “identificación de lo distintivo americano en oposición al flujo occidental”.⁴⁵

a. Panoramas Teóricos del Barroco.

Al tratar de referirnos al Barroco, en tanto vocablo que conlleva una historicidad y define estética que en su fundamento, funcionamiento, y manifestación nos es complejamente elusiva, pareciera que la única conclusión posible sería la de una

⁴⁵ Martínez, Luz Ángela: “Barroco y Neobarroco. Del descentramiento del Mundo a la carnavalización del *enigma*”. Editorial Universitaria. Santiago, 2011. p. 15

“diversidad (que) obstaculiza cualquier intento de encuadrarla en parámetros fijos”.⁴⁶ Sin embargo, a pesar de su esquivia “esencia”, es imposible no preguntarme acerca de un posible fundamento, algún parámetro definitorio que pueda servirnos en su abordaje. ¿Qué es lo realmente específico y fundamental en esta estética? , ¿se encuentra acaso en su contingencia sociocultural e histórica, o se define más bien en su supuesto carácter de esencia intemporal y cíclica del espíritu humano, o quizás se da en la manifestación de sus formas, en las categorías formales en las que se traduce su acontecer artístico? . Según Carmen Bustillo, son estas las explicaciones teóricas que han tratado académicamente de formular y delimitar al Barroco para encontrar lo que hay de esencial en él, mas mi examen no comulgará - en esta primera fase introductoria- con ninguna en especial, sino que transitará entre lo que ellas nos ofrecen de útil para explicar las perspectivas históricas de esta estética, ya que me parece conveniente para evitar confusiones posteriores en el estudio de *El Obsceno Pájaro de la Noche*, establecer a grandes rasgos el correlato histórico y crítico del Barroco, encuadrando así los sentidos y categorías específicas utilizables en mi futuro análisis, con relación a dos autores fundamentales, Heinrich Wölfflin, Jean Roussett y Severo Sarduy .

Como ya sabemos, el Barroco se utiliza para denominar a “un conjunto de complejos acontecimientos culturales artísticos acaecidos en Europa durante el siglo XVII”⁴⁷, fenómeno que abarca casi la totalidad de este continente pero presentando importantes diferencias en sus diversas naciones. Sin embargo, cuando nos referimos a esta palabra, más allá de su localización histórica, ¿a qué nos referimos? El examen de su etimología nos conduce, nuevamente, a múltiples posibilidades significativas, aspecto que Sarduy justifica en tanto “Lo Barroco estaba destinado desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica”.⁴⁸ Las opciones refieren a una “gruesa perla irregular, a la densidad y nudoso del material rocoso”⁴⁹, o bien a “la excrecencia”, la protuberancia que altera las superficies. Por otro lado, “para el catálogo denotativo de los diccionarios (...) lo barroco equivale a “bizarrería chocante (...) a “lo estrambótico, la extravagancia, el

⁴⁶ Bustillo, Carmen: *Barroco y Latinoamérica, un itinerario inconcluso* .Instituto de altos estudios de América Latina, Monte Ávila Editores. Venezuela, 1988. P. 24

⁴⁷ Barroco, Visual Encyclopedia of Art. 2009 SCALA Group S. p. A. Florence Italy. P. 4

⁴⁸ Sarduy, Severo: “ El barroco y el neobarroco” en *Rupturas de la tradición..* P. 167.

⁴⁹ *Ibidem* 167

mal gusto”.⁵⁰ Siendo esta última definición la que dominó su inicial recepción crítica, ya que el barroco sufrió en la contemporaneidad de su manifestación una conceptualización negativa al comparársele con los valores renacentistas, se lo consideró como un estilo rebelde, sinónimo de imperfección y recargamiento, con un alto sentido peyorativo, ya que acorde a los preceptos del estilo clásico, “el juicio de los siglos prefería la imagen de un arte << perfecto >>, expresión de un hombre triunfador y dueño de su mundo, contraria a la imagen de << imperfección >> y desequilibrio de un hombre lleno de dudas y contradicciones ante sí mismo y el mundo que le rodeaba”.⁵¹ Una pésima imagen que evoluciona favorablemente a inicios del siglo XX gracias al surgimiento de estudios que proponen revalorar al barroco en torno a lo fundamental de su “diferencia”. Uno de ellos es el realizado por Heinrich Wölfflin, quien a través de un ejercicio comparativo entre Renacimiento y Barroco, posibilita el derecho de existencia y apreciación de un “modo de percepción que se halla en la raíz de las artes de todos los siglos”.⁵² Para Wölfflin el Barroco no es la involución del Renacimiento, sino la manifestación de una visión, de una forma distinta de concebir el arte, que al igual que su contraparte posee su propio orden.

Si bien, dentro de los trabajos que tratan acerca del barroco, ya se ha hecho regla la revisión histórica de su concepto, para Martínez, estos continuos ejercicios no logran explicar el por qué esta palabra vacía de certezas logró convertirse en una edad de la cultura, a lo que debe sumarse la interrogante por el gran influjo hipnótico que ejerce en el pensamiento contemporáneo. En la búsqueda de una explicación a su actual interés cabría aceptar que aquél viene dado por el rasgo en común que poseen ambas épocas, en tanto el Barroco rompe el estatuto referencial de la palabra y trabaja sobre la entrega caprichosa de conjeturas, propiciando una suma de teorías basadas en un principio de incertidumbre, en este sentido, el Barroco refiere “un término ensimismado que no se dice a sí mismo (...) en esa mudez exhibe la tachadura histórica que lo erigió para designar por repudio lo tachado-operante en la cultura: “lo barroco”,⁵³ carácter que explica la afinidad con el pensamiento contemporáneo en tanto ambos trabajan desde el vacío significativo, todo parece pasar a

⁵⁰ *Ibidem.* p. 146

⁵¹ Bustillo, Carmen: *Op. Cit.* P. 30.

⁵² *Ibidem.* p. 31.

⁵³ Martínez, Luz Ángela: P.13.

partir del reconocimiento de “una cultura que se habla y señala a sí misma desde el vacío de su procedencia”.⁵⁴

Tomando en cuenta lo anterior, y al parecer, actuando en contra del horror al vacío significativo, dentro del abanico de tesis que pretende explicar lo barroco, encontramos en primer lugar aquella que se fundamenta en el contexto originario de su referente, el siglo XVII y sus contingencias socioculturales: una época caracterizada por la crisis del optimismo y la seguridad del hombre renacentista; un siglo en el que advienen las contradicciones internas del hombre ante una realidad que ha perdido su equilibrio, en tanto sus bases empíricas y espirituales han perdido su fundamento. De acuerdo a esto, al Barroco, según José Antonio Maravall, puede entenderse bajo el estatuto de “cultura” o “concepto de época”, al configurarse como una respuesta dada por una sociedad en crisis históricamente situada, de acuerdo a esto al Barroco puede tomarse bajo la noción de “estructura histórica”⁵⁵ gracias a la articulación interna que posee este periodo, en la medida que sus componentes ofrecen “un esquema de interpretación del cultura barroca, bajo la historia social de las mentalidades”⁵⁶, desde esta configuración Maravall recalca que:

“La conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres la primera mitad del siglo XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentalidades de esa época se sienten anegadas (...) bástenos aquí tomar en consideración el hecho de que la serie de violentas tensiones en que las sociedades de la época se ven sumidas trastorna la ordenada visión de las cosas y de la sociedad misma”.⁵⁷

Aquellas violentas tensiones de las que es testigo el sujeto histórico del XVII, remiten al resquebrajamiento de los fundamentos culturales, teológicos y filosóficos de su mundo material y divino, sucesos que tensionan las bases epistemológicas de Europa al derogar la imagen de mundo que tal cultura poseía. Entre los acontecimientos que repercuten a tal estado de cosas, se encuentra el Giro Copernicano, responsable de

⁵⁴ *Ibidem*. P. 13

⁵⁵ Maravall entiende por concepto de “Estructura Histórica” a la “figura o construcción mental en que se nos muestran un conjunto de hechos dotados de articulación interna, en la cual se sistematiza la compleja red de relaciones que entre ellos se da (con la necesaria observación e interpretación del historiador). P. 18.

⁵⁶ Maravall, José Antonio: La cultura del barroco, análisis de un estructura interna”. Ariel, Barcelona, 1986.p. 310.

⁵⁷ Maravall, José Antonio: Op. Cit. p. 310.

derrumbar la conciencia de la tierra como centro configurador del universo como también al hombre en tanto fundamento de la creación divina, echando abajo el geo y antropocentrismo. Continuando con las desacralizaciones, en el ámbito de lo celeste, Kepler desplazará la órbita terrestre desde la perfección divina del círculo a la corruptibilidad de su descentramiento elíptico. Por otro lado, en el ámbito religioso, la Reforma y la Contrarreforma exponen los conflictos en torno a la fe que ponen en jaque las verdades heredadas por la teología medieval. El hombre se hace consciente de sus limitaciones y es más, ya no puede acogerse en la idea de un Dios compensador sin conflicto alguno para su conciencia, se está ante el derrumbe de la fe y de las reglas que la rigen, “no se niega pero se duda de todo, fundamentalmente del hombre mismo”.⁵⁸ Según lo que Bustillo rescata de Arnold Hauser se estaría ante “una duda general, una duda en la validez de los valores, en las verdades absolutas, en normas éticas incondicionadas, en máximas abstractas del obrar”⁵⁹. El hombre renacentista se percata que tales normas no son suprahumanas: “las cosas no son sino lo que nosotros hagamos de ellas y nosotros a la vez fluctuamos y no las vemos siempre igual (...) la naturaleza es indiferente y todo depende del punto de vista del espectador”⁶⁰. La relatividad del exterior como de la propia interioridad del sujeto cognoscente influyen en la conmoción que sufre la <<identidad del yo>>, y que se refleja en la “deformación y ambigüedad que sufre el arte de la época”.⁶¹ Efecto que incide en el cuestionamiento de la concepción del arte como mimesis, en tanto cada sujeto posee su propia percepción del mundo, concibiéndosele al arte como una fuente de conocimiento creador y no objetivo, la forma artística empezará a proponer sus bases en torno a lo subjetivo y cambiante. En este mismo orden, Sarduy considera que los fenómenos culturales históricos que componen “Lo Barroco”, implican un “estallido que provoca una verdadera falla en el pensamiento de corte epistémico (en tanto se trata del paso de una ideología a otra, y no de ésta a ciencia)”⁶². Si bien, aún nos faltan otros antecedentes que explican la crisis de occidente, creo que los anteriores bastan para dar cuenta de los efectos fundamentales de esta falla epistémica, que podría traducirse en la crisis de un “un hombre angustiado y atormentado, en profundo desencuentro con la realidad e incapaz de conciliar

⁵⁸ Bustillo, Carmen: *Op. Cit.* P. 44

⁵⁹ *Ibidem.* P. 44.

⁶⁰ *Ibidem.* p. 44

⁶¹ *Ibidem.* p. 44

⁶² Sarduy, Severo: *Op.Cit.* p. 47.

ésta con ideas e ideales, por lo que cae en un tremendo conflicto con el mundo exterior”⁶³. El estado del hombre, de acuerdo a esta situación, para Hauser puede definirse con el concepto de alienación en el sentido de “enajenación, extrañamiento y pérdida de la totalidad”⁶⁴. Lo que por otro lado, se complementa con la percepción de Hegel respecto de la “conciencia de sí como naturaleza dividida”, la que se experimenta separada de la realidad a la cual pertenece, desgarramiento y desunión”⁶⁵. Si por un lado para varios autores el concepto de “alienación” se acerca bastante para resumir el estado epocal; por otro nos encontramos con la explicación dada por la problemática del ser parecer que explica a la vida percibida como una dualidad, en donde “la propia identidad llega a convertirse en una superposición ilusoria de máscaras. La apariencia cobra cada vez más importancia, y tras ella se esconde todo un sistema de manipulación ideológica”.⁶⁶

Antes de terminar con la tesis historicista del Barroco europeo, es vital notar que la mayoría de la tesis sociohistóricas que tratan de explicar su fundamento desde un análisis de la historia de las mentalidades, dejan fuera o bien no profundizan lo suficiente la importancia que tuvo el descubrimiento geográfico del “Nuevo Mundo” para la revolución epistemológica que sufre occidente. Ya que América no sólo significa la reformulación de las nociones espacio temporales del hombre europeo, sino también la de una naturaleza y geografía que instalan y anteceden las contradicciones “que deroga(n) los fundamentos epistemológicos y teológicos de Europa en su fase precolombina”⁶⁷. Para Martínez, aceptar la relevancia excepcional de este hecho conlleva “un replanteamiento y una aseveración: El primero, que el germen del Barroco puede rastrearse desde 1492; la segunda, es la existencia de una relación directa entre el “descubrimiento” y el paso de una mentalidad

⁶³ Ibídem. p. 47.

⁶⁴ Ibídem. p. 47

⁶⁵ Ibídem. p.47

⁶⁶ Ibídem. p. 48.

⁶⁷ Según Luz Ángela Martínez, la constatación de América y su naturaleza como agente del cambio cultural, es visible en los <<textos que dan noticia del “nuevo mundo”, tales como El Diario de Colón, Las Cartas de Américo Vespucio, Las Cartas de Relación de Hernán Cortés y el Sumario de la Natural Historia de las Indias e Historia Natural de las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo. (P. 16) En ellos es posible observar el derrumbamiento de conceptos fundamentales para la episteme del renacimiento, tales como la forma y la identidad del ser consigo mismo, la analogía estructuradora entre micro y macrocosmos. América es también el escenario donde la tríada renacentista entre armonía y proporción es devorada por la multiplicidad “diforme” de su espacio, aquí los principios bajo los cuales el hombre renacentista aprehendía y explicada el universo quedan anulados, dando paso a una realidad sin modelo, fuera de la legibilidad del sistema platónico aristotélico, planteándose como una existencia que se encuentra ajena al orden teológico de occidente.

renacentista a una moderna barroca”⁶⁸. El hito colombino, dentro de la perspectiva socio histórica que aborda Martínez, es el hecho decisivo del inicio de la modernidad al marcar el progreso de la historia de las ideas con un antes y un después, en la medida que posibilita el paso de una “Europa precolombina, escolástica, católica- medieval, clásica-humanista, con un determinado sentido de la existencia y encerrada en sus límites territoriales, naturales y simbólicos, y otra poscolombina, moderna y en crisis”⁶⁹. Hito que también es aplicable a las transformaciones que sufre la cultura americana donde distingue “una etapa precolombina y una poscolombina mestiza-occidental, igualmente activa en el mismo proceso”⁷⁰, la que junto a la crisis de pensamiento en occidente marcarán las problemáticas en las que se desenvuelve nuestra expresión Barroca.

Desde otra orientación, esta psique problemática que deviene de las condiciones históricas y sociológicas de la época en cuestión, posee un correlato con la corriente ahistoricista que piensa al Barroco como “la expresión de una constante humana intemporal”⁷¹, - perspectiva que abordaré sólo para efectos introductorios ya que su propuesta no es útil analíticamente a mis objetivos-. Esta teoría postula la convivencia en el hombre de dos tendencias antitéticas fundamentales, las cuales se suceden en el tiempo a través de la expresión artística. Según Eugenio D Órs, esta concepción es posible de explicar con la noción de sistemas, sustituyendo así lo que nosotros entenderíamos por épocas artísticas o bien tendencias, comprendiéndolos como “compartimentos estancos por una red de relaciones que conecta espacios y tiempos, lo cual lo lleva a demostrar la existencia del Barroco como constante histórica que se define como un eón”⁷², en la medida que esta categoría presenta un desarrollo en el tiempo al ser una “manera de historia”, las que, según D’Ors, constituyen las vicisitudes de la eternidad. Gracias a este sistema entiende al Barroco como la “reiteración de la búsqueda del paraíso perdido o el retorno a lo primigenio. Estilo de la dispersión, arquetipo de manifestaciones polimorfos: <<eón>> o constante histórica opuesta al otro: al ideal imperial o clasicismo, el cual identifica con la <<civilización>>”.⁷³ Tales periodos son recurrentes e implican un “estilo

⁶⁸ Ibídem. p. 16

⁶⁹ Ibídem. 26.

⁷⁰ Ibídem. 26

⁷¹ Ibídem.26

⁷² Ibídem. p. 49

⁷³ Ibídem. p. 50

de cultura”, y que en su esencia poseen una multiplicidad de posibilidades para su manifestación. Además, al Barroco, según esta perspectiva, se le atribuye una misión salvadora respecto de la crisis que pasa occidente debido al predominio del racionalismo.

A pesar de que esta concepción se encuentra ampliamente trabajada, la crítica la ha recibido no muy satisfecha al presentar numerosas contradicciones internas. A pesar de su rechazo, para Bustillo es posible constatar que muchos críticos han caído en concepciones parecidas, las que redundan la noción de un sujeto angustiado frente a la vicisitudes históricas de las que es testigo, quien constantemente se pregunta por la unidad de su ser y que afronta con extrema sensibilidad la percepción de su exterior. Este sujeto viene a considerarse como el reflejo de una fase temporal que determina tal concepción de mundo, la que a su vez se contrapone con la formalidad del racionalismo al manifestar el deseo de “retorno a lo primigenio” en busca de los valores originarios del hombre.

La última perspectiva de aproximación está basada en categorías formales concebidas como “claves” para el entendimiento del Barroco. Siendo su mejor exponente el ya mencionado Wölfflin, gracias a la creación de un sistema aproximativo, que según Jean Rousset consiste en:

“pura morfología; este autor considera al arte no como expresión de estados psicológicos, de temperamentos individuales o nacionales, de movimientos sociales o espirituales sino como un <<modo formal de representación>>; pretende fundar una historia de la mirada y de las leyes permanentes que regulan su evolución; esta evolución sería inmanente y antitética; se desarrolla en ciclos sucesivos, cada uno de los cuales presenta una alternativa regular de dos polos estilísticos, un paso necesario de un modo de visión a otro, de una visión clásica de la realidad a una visión barroca”.⁷⁴

Para Wölfflin lo técnico no propicia la innovación ya que es el arte mismo quien trae consigo una determinada y particular concepción de la forma. Postulando además que las transformaciones ocurridas dependen plenamente del tipo de relación que el individuo establezca con su mundo. Tales innovaciones, o bien el tipo de relación del hombre con su entorno y que origina al Barroco – como ya lo mencioné antes – fueron puestas en juego con su contrario, el Renacimiento. Realizar esta contraposición le permite a Wölfflin observar el desarrollo de “la forma en cinco sentidos”: de lo lineal a lo pictórico, de lo

⁷⁴ Rousset, Jean: *Circe y el Pavo Real, La literatura francesa del Barroco*. Editorial Seix Barral, Barcelona. 1972 P. 259.

superficial a la profundidad, de forma cerrada a forma abierta, de la multiplicidad a la unidad, y de la claridad a la relativa oscuridad. Transformaciones que según Wölfflin, se producen de acuerdo a una “ley interna” (...) operativa a través de todos los cambios. El determinar esta ley sería el problema central de la historia del arte”⁷⁵, ley que define su particularidad a partir de: “intereses radicalmente diferentes de mundo.”⁷⁶ Además, estos cinco planos de transformación posibilitan el examen de los “modos de imaginación y representación” que es a su vez el ámbito donde opera tanto la idea de realidad como de belleza.

Para terminar con este apartado, es importante recalcar que para Wölfflin es importante no malentender su propuesta como una evolución, progreso o decadencia en tanto historia progresiva del arte, sino más bien como “la oposición de dos formas de visión, de dos soluciones fundamentalmente distintas, cada una realizada en su propio orden”⁷⁷, sin embargo, hemos de notar, que a pesar del esfuerzo valorativo en torno a la diferencia propuesta por su trabajo, la oposición de dos estilos trae la consecuencia inevitable de oponer dos épocas, ya que la filiación del Barroco con el siglo XVII hace de éste una “noción cronológica”.

b. Aspectos generales del Barroco Indiano.

Si ya antes consideramos algunos aspectos del barroco Americano, me parece necesario realizar una descripción general, para establecer los nexos y diferencias entre su manifestación europea y la simultánea americana y las posibles proyecciones que tales puedan tener en las versiones del siglo XX.

Como ya sabemos, el sujeto precolombino americano no sólo tuvo que vérselas con la implantación de un sistema cultural ajeno a su mapa mental, también desplazó desde su sistema de creencias los fundamentos fundamentaban su existencia y la explicación del universo, con el fin de lograr el ingreso impositivo del flujo histórico de occidente. Sin embargo, en el transcurso de esta afiliación, el sujeto americano - indígena, mestizo, negro, criollo- logra constatar que aquello otro que pretende explicarle el mundo está socavado gracias al surgimiento de la ciencia moderna; y que a la vez, lo desplazado regresa

⁷⁵ Bustillo, Carmen: Op. Cit. P.64

⁷⁶ *Ibidem*. P. 64

⁷⁷ Rousset, Jean: Op. Cit. p. 260.

fantasmalmente colándose en su conciencia. Situación que constituye el doble reconocimiento del vacío paradigmático y que le permite desarrollar al sujeto americano una “sensibilidad a la crisis (...) que indica la capacidad de un determinado mapa mental para incorporar la crisis del paradigma, de tal manera que no se entiende esa conciencia sin el quere epistemológico y simbólico que da lugar al mundo Barroco moderno”⁷⁸. Aquella sensibilidad puede constatarse en la Obra de Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora, gracias a que su producción intelectual se centra en aquellos puntos críticos que dan cuenta de invalidación del universo poscolombino –geocéntrico, para crear uno acorde a las recientes y revolucionarios postulados de la naciente ciencia. Además, este doble vaciamiento trascendente, posee efectos subversivos en el orden filosófico, el Barroco de Indias tiene la audacia y virtud de desatender corrosivamente “el fundamento metafísico del mundo inteligible”⁷⁹, posibilitando la existencia material de los arquetipos. Según Martínez, “El Barroco de Indias se presenta como un pensamiento que justifica la enemistad platónica con la creación poética, en cuanto aquí es el arte, el pensamiento superior capaz de solucionar la escisión filosófica insalvable que separa alma y cuerpo, idea y materia, verdad y apariencia”⁸⁰. Además, también desobedece la concepción occidental respecto de la imposibilidad que lo ideal, espiritualizado se encuentre en la materia, herencia de su cercanía con el mundo precolombino, donde lo divino sí podía encarnarse y así comunicarse con el hombre, llegando a proponer que “a lo divino no se accede por una “depuración” de la materia, sino por una “entificación” que sólo el pensamiento poético puede realizar”⁸¹.

Por otro lado, las diferencias no sólo radican en concepciones filosóficas sino también en la conciencia poética que expresa cada Barroco, ya que mientras el europeo está avocado en su crisis, el Barroco Indiano se encuentra asimilando “su geografía, (...) ocupado en construir el nuevo reino de Dios, sus propias relaciones y representaciones con la divinidad(...) cristianos nuevos, los sujetos coloniales de los siglos XVI y XVII están creando en este período los dispositivos intelectuales y espirituales que les permita la incorporación del nuevo panorama teológico que se les impuso y, de igual modo, las ruinas

⁷⁸ Martínez, Luz Ángela: Op.Cit. p. 235.

⁷⁹ *Ibíd.* P. 237

⁸⁰ *Ibíd.* P. 237

⁸¹ *Ibíd.* P. 237

de aquel que vieron fenecer”⁸². Para Martínez, estos mecanismos decantan en un concepto de representación donde:

“la intención estética confunde al significante y el significado para configurar una <<imagen divinizada>> en la cual se consuma la <<entificación>> (...) el poeta barroco indiano aporta al universo poético una *imagen espesa* en la que antiplatónicamente se entraba lo ideal y lo sensible. Vuelta hacia el espíritu con la misma intensidad que denuncia su apego a la materia, esta imagen se constituye en una revelación encarnada que opera en un más acá de lo divino en la carne y se ofrece como único lugar de realización tanto del deseo humano como de su aspiración a la trascendencia”⁸³

En este sentido, el principal aspecto que resume la diferencia entre el Barroco europeo y el americano, está en que mientras el primero habla de sus pérdidas, el segundo lo hace de su *nacimiento*, por lo tanto, al Barroco Indiano puede considerársele como “una poética de nacimiento, de invención de ser y de mundo montada sobre el fénix de la imagen”⁸⁴. Para nuestro Barroco el Ser no constituye un problema de definición sino más bien de creación, de *posibilidad poética* que va desde la historia hasta su trascendencia. El poeta indiano no transita en la pérdida y dolor del vacío metafísico, éste logra relacionarse con el vacío, asumiéndolo como posibilidad. Instala al Ser en una operatoria móvil, formulándolo y reformulándolo constantemente a través del ensayo y error, este comprende mucho antes que el europeo comprende que el Ser es ante todo *fábula*, o sea, “una configuración lingüística poética cuyo fundamento es un acto creativo”⁸⁵.

Para terminar este punto, y adueñándome de una de las conclusiones de Martínez, es importante tomar en cuenta que la diferenciación del Barroco europeo con su contrapartida americana nos dirige al cuestionamiento de su funcionalidad, porque en la medida que una “identidad” esté poéticamente enunciada ha de esperarse que los rasgos propuestos posean una proyección en el “futuro poético” de una cultura. Lo que es efectivo en nuestro caso, principalmente en “su concentrada reflexión sobre qué es lo latinoamericano y cuáles son las características del sujeto que imanta e irradia imaginativamente los elementos que lo

⁸² Ibídem. p. 238

⁸³ Ibídem. p. 238-237.

⁸⁴ Ibídem. p. 237

⁸⁵ Ibídem. p. 240.

constituyen”⁸⁶. La postura de Martínez, con la cual comulgo, considera la existencia de proyecciones en la expresión barroca americana, ya que entre las manifestaciones del XVII y el XX existen vinculaciones a nivel de fundamento que permiten hablar de una “<<racionalidad barroca americana>> que cohesiona estéticamente los desarrollos de nuestra identidad”⁸⁷.

C. Barroco Latinoamericano del siglo XX.⁸⁸

Sin duda la cuestión del Barroco en el pasado siglo tuvo gran repercusión y tratamiento respecto de su reposición e influencia estética, recordemos el sin número de propuestas teóricas posibles de encontrar, de las que el pensamiento americano no está ajeno cuando nos entrega la propuesta de un Barroco histórico poético a manos de Lezama Lima en la primera mitad del siglo XX, y a partir de la segunda mitad, la propuesta Neobarroca de Severo Sarduy. El primero, “vincula la estética barroca a la reflexión histórica y, a partir de ese vínculo pero desde una localización eminentemente latinoamericana, propuso la racionalidad poética como instrumento interpretativo de la cultura universal”⁸⁹, posibilitando la apertura de nuevos canales y fundamentos para repensar lo occidental. El segundo, en congruencia con la poética Lezamiana, y de fondo localizada en el Barroco americano, revisa “los factores históricos culturales que posibilitan la episteme barroca, agregando nuevos elementos a su comprensión: “la estrecha relación poesía y ciencia y los fenómenos lingüísticos producto del choque de hablas y lenguas en los inicios de la conquista del <<nuevo mundo>>”⁹⁰.

⁸⁶ Ibídem. p. 241.

⁸⁷ Para Martínez, la racionalidad barroca americana se construye y constata en la idea de “sujeto americano”, por medio de éste el barroco propondrá la reflexión en torno a la identidad. Este actúa como vehículo comprobatorio de nuestra diferencia expresiva en la medida que comprueba la diferencia de nuestra propuesta como una estética de nacimiento, o bien, en la creación de una nueva categoría de ser.

⁸⁸ Es importante recordar que nuestra formulación barroca aporta un elemento ajeno al Barroco europeo con relación a “la cuestión del ser”, al postular que la elaboración poética es lo que determinaría la identidad. Este nuevo ingrediente modula la identidad occidental al proponer que << lo occidental>> no es otorgado por una tradición cultural de pensamiento (con relación a sus argumentos filosóficos, teológicos o epistemológicos) ya que aquello que conforma su mismidad no es una materia inmutable. América, desde su diferencia recrea una lectura diferente al fundamento tradicional de occidente, basándolo en la “otredad” y en la constante re-formulación que esta categoría brinda, en este sentido, el barroco latinoamericano posee la virtud de articular “una bisagra entre Europa y Latinoamérica, en virtud de la cual brinda a occidente la posibilidad de <<otra>> comprensión propia.”(Martínez, Op.Cit, p.)

⁸⁹ Martínez, Luz Ángela: Op.Cit. p. 243.

⁹⁰ Ibídem. p. 243

La producción teórico- poética de Lezama y Sarduy constata lo que Martínez ha propuesto como las “constantes transhistóricas” que otorgan coherencia a las diversas manifestaciones del discurso Barroco y establecen los argumentos para declarar sin mayores riesgos la existencia de una racionalidad barroca en América. Tales establecerían una continuidad de rasgos en los fundamentos de nuestra expresión, detectables desde la producción barroca colonial hasta su manifestación en el siglo XX.

Las vinculaciones que se atraerán corresponderán a las presentes en Sarduy, ya que me parece de vital importancia establecer un correlato general respecto de los aspectos que vinculan y argumentan la relación de su propuesta teórica con las anteriores expresiones del Barroco en tanto sus postulados serán la base de mi análisis en los posteriores capítulos. En concordancia con este afán, una de las primeras constantes transhistóricas a considerar es la imbricación entre ciencia y poesía presente tanto Sor Juana como Sigüenza y Góngora, relación que diferenciaba la expresión americana de su contrapartida europea. Y que vuelve a presentarse en el siglo XX en el Neobarroco de Sarduy, diferenciando nuevamente su producción de las coetáneas europeas. Su interés por la ciencia radica en la observación del cosmos, materia que espejea tanto su producción poética como teórica. Sarduy destaca por “su profunda relación con la ciencia actual y el ajuste de su poética neobarroca a los predicamentos de aquella y a las paradojas que plantea”⁹¹, como la lectura que éste hace del Barroco del siglo XVII con relación a los quiebres epistemológicos que plantea la ciencia moderna en su vertiente astronómica. Aspecto que tampoco es abandonado en Lezama cuando plantea que en el pensamiento cosmológico actúa la “voluntad oblicua” en tanto potencia de vinculación imaginativa poética. Lo anterior permite la postulación de la relación poesía y ciencia, particularmente la cosmología como materia espejeante del pensamiento poético, como una característica transversal de nuestro Barroco. Tal orientación, además de modular nuestra expresión estética, también actúa con nuestra concepción epistemológica, y por último, no debe olvidarse que tal posibilidad la permite la vinculación con la corriente hermética, línea de pensamiento fuerte y determinante en nuestros Barrocos coloniales y que tanto Sarduy como Lezama perpetúan en sus reflexiones.

⁹¹ Martínez, Luz Ángela: Op. Cit. p. 283.

Por otro lado, el ya mencionado pensamiento anti platónico –aristotélico de los productores coloniales, también determina nuestros barrocos del XX, ya que la poética sarduyana desde principio a fin manifiesta “acérrimo antiplatonismo” y antiaristotelismo al rechazar su binarismo determinista. La abierta contradicción a las bases del logocentrismo occidental obtiene su concreción en un “sujeto en permanente metamorfosis y ajeno a todo determinismo, cuya única esencia es el travestismo, el movimiento hacia un permanente ser otro”⁹², ya prefigurado en Sor Juana en las travestizaciones de su autoimagen y la concepción de una “corporalidad abstracta”. Además, ambos comparten la relación entre imagen y deseo: por un lado Sor Juana considera que en la imagen opera la entificación del deseo, y por otro Sarduy culmina esta relación al presentar un sujeto fuera de todo orden determinista, en la medida que aquel “realiza la plenitud de su deseo en la imagen de sí mismo”.⁹³

Para concluir este apartado, es vital recalcar el ánimo subversivo que anima las diversas propuestas históricas del Barroco en América, ya que tanto el Barroco Indiano, Lezamiano como el Neobarroco de Sarduy operan bajo la subversión de los elementos que configuran la tradición de pensamiento occidental, anulando los fundamentos con los que el sujeto occidental se vincula con el conocimiento, para proponer la aprehensión del mundo desde una nueva racionalidad “poética” que modula la relación epistemológica del hombre con la cultura, la Historia, la naturaleza, la divinidad, hasta su propia concepción del Ser, que gracias a la palabra poética se vuelve una posibilidad de continua recreación, móvil en su fundamento y abierta a la posibilidad del error. Todo lo anterior, demás está decirlo, es modulado por el regreso fantasmal de nuestra episteme precolombina, vacío inoperante que socava las bases del discurso logocéntrico occidental, y a la vez, pone de manifiesto la pervivencia latente de nuestra diferencia en el pensamiento intelectual americano.

D. Aspectos Generales del Barroco y Neobarroco de Severo Sarduy.

Ya expuestos las diversas visiones, rasgos y relaciones generales del Barroco europeo, sus respectivas proyecciones con las manifestaciones históricas americanas, el carácter subversivo de tales, además de la exposición los alcances con relación a nuestra

⁹² *Ibíd.* p. 284

⁹³ *Ibíd.* p. 285.

identidad, es hora de adentrarnos en la particular concepción del Barroco y Neobarroco de Severo Sarduy. Como ya lo mencione anteriormente, su tesis posee un correlato con las tesis sociohistóricas que plantean la especificidad del Barroco con relación a los fenómenos culturales acaecidos en una época histórica determinada, que en el caso de Sarduy- reitero- se sustenta en la relación entre poesía y ciencia en tanto las figuraciones del sistema del universo producidas por la cosmología, son posibles de percibir en la producción poética de su tiempo, aspecto en el que es vital profundizar ya que determina la concepción de su teoría, sin embargo, antes debemos observar que Sarduy también propone una morfología precisa respecto de los esquemas formales con los cuales opera el actual lenguaje del Neobarroco, características que tienen su antecedente y trasfondo en el lenguaje de los primeros cronistas americanos. Tales mecanismos son considerados como procedimientos de artificialización del lenguaje, los cuales sistematizan y permiten en su identificación la aplicación del concepto Neobarroco a las expresiones artísticas latinoamericanas. Estos procesos serán definidos y mejor abordados en el terreno del análisis mismo, por ahora, dedicaremos unas páginas a dilucidar parte de los cimientos de su poética, siempre en miras de aquello útil a nuestro análisis de *El obsceno pájaro de la noche* con el fin de establecer un contexto general de análisis que permita su vinculación con los aspectos particulares de su poética.

Para Sarduy, la palabra *Barroco* porta una lógica discursiva particular, presente en los modos de convencer y en el *imaginario* de la actividad escritural científica o poética. Tales formas de lo imaginario se desprenden de “los universales - o axiomas intuitivos – de una época, y pertenecen sin duda a su episteme”⁹⁴, las que son posibles de encontrar en las manifestaciones artísticas o científicas del hombre. De acuerdo a lo anterior, al Barroco puede denominársele como una determinada configuración de pensamiento presente en el orden simbólico, a partir de cual se levantan los esquemas, modelos, bocetos que intentan figurar nuestro universo. Indagar en las maquetas que actualmente intenta representar, figurar nuestra imagen del universo nos permite descifrar las formas que tales asumen en las facetas de lo imaginario. Sin embargo, la existencia de una relación especular alguna entre las representaciones cosmológicas o astronómicas y las representaciones artísticas sólo puede establecerse a partir de un trabajo de desciframiento entre uno y otro.

⁹⁴ Sarduy, Severo: *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. P. 9.

Para Sarduy la cosmología es vital ya que constituye “la línea de horizonte en que todo se encuentra, en que todo se refleja”⁹⁵, ya que contiene el saber del universo y por ende subsume a los demás saberes manifestados en él, otorgando la posibilidad de penetrar en las expresiones de una determinada episteme al expresarse en ella una lógica de pensamiento, una concepción de realidad que define a una época, como lo fue la del Barroco: la importancia de la “la indagación cosmológica como simple región de un discurso datable (se debe en tanto que) esos esquemas serán válidos: reflejos de otros, generadores de episteme dada, sinopia del fresco visible”⁹⁶.

Exponer la operatividad discursiva del discurso astronómico, cosmológico en tanto discurso científico, en abierta analogía respecto de aquella que soporta la del arte barroco, tiene como fin exponer la *argucia* con la cual estas vertientes, facetas de lo imaginario, maniobran en tanto los resquicios de su actividad discursiva definen el ímpetu barroco. Ambas comparten el gusto por el arreglo, el truco, la pedagogía convincente, en parte a que el contenido de sus discursos está animado por el establecimiento subrepticio de una subversión que desintegra la coherencia del universo, “tan incoherente e inaceptable que no puede realizarse más que bajo los auspicios de una demostración legal, de una demanda jurídica basada en la eficacia de los signos”⁹⁷. La operatividad de estos principios se demuestra en los sistemas construidos por Galileo y Hubble, en tanto la aceptación de sus modelos pasa por la utilización de la *argucia*. La pedagogía galileana pasa lo nuevo bajo la apariencia de lo viejo: “enmascara su propia subversión y la presenta como una simple repetición de lo ya sabido”⁹⁸, el corte provocado por Galileo adquiere una naturalidad tal que es aceptada en tanto explicación válida de la imagen de nuestro universo, derogando el geocentrismo. Primera subversión, primera inestabilidad, primer Barroco. Así mismo, el actual modelo de Hubble opera también con este arreglo, al utilizar la “presentación hábil de los hechos y la persuasión”⁹⁹, a través de la *argucia* impone la última imagen del universo, provocando así “el corte que provoca una nueva inestabilidad, la nuestra, y marca así el inicio de la cosmología actual”¹⁰⁰, fisura que se argumentaría en la imagen

⁹⁵ *Ibíd.* p. 10.

⁹⁶ *Ibíd.* p. 147.

⁹⁷ *Ibíd.* p. 20.

⁹⁸ *Ibíd.* p.12.

⁹⁹ *Ibíd.* p.17.

¹⁰⁰ *Ibíd.* p. 17

imposible de un universo en permanente expansión, y que marca el regreso de las formas barrocas, el neobarroco.

Ahora bien, la anterior caracterización del discurso científico como utilería retórica en pos del “enderezamiento de la formulación” también está en la vertiente artística del primer Barroco a través de la estrategia usada por el Concilio de Trento para reformular la utilidad de la iconografía cristiana, en pos de la incitación, persuasión y convencimiento de sus fieles. Aquella ingresa en el orden de los sacramentos al otorgarle inmediata operatividad en su realización al hacer de ellos un *signo eficaz*. La reformulación del significante es la respuesta de la subversión hecha por la Reforma a la noción de pecado original respecto de la natural propensión del hombre al mal. Ante esto el Concilio retoma esta noción al considerar que la naturaleza del hombre puede ser normada y controlada a través de la moral. De ahí que los significantes que adoctrinan al creyente deban ejercer máxima eficacia en términos de efectos ideológicos, pedagógicos y moralizantes.

La exposición anterior comprueba que ambos discursos funcionan gracias a la misma estrategia pedagógica, la argucia de sus exposiciones es la única alternativa, legal, válida, en tanto las subversiones que estos transportan significan un cambio de paradigma, una revolución en los órdenes mentales, que necesita del “rigor y proliferación en aparente desorden y en la incontrolable proliferación del Barroco”, mas, lo que en realidad representa es “un enderezamiento, un regreso al equilibrio y a la estabilidad.”¹⁰¹

Ahora bien, ya sabemos que este Barroco para Sarduy se funda en la íntima relación que tienen los modelos astronómicos y cosmológicos – o más bien las revoluciones, subversiones de éstas disciplinas - en tanto saber que condensa y figura la episteme de una época, “formas de lo imaginario posibles de decodificar con relación a la manifestación de sus *retombées*¹⁰² - entendiendo la anterior, como una especie de reflejo especular acrónico, o bien, una relación de correspondencia, de analogía con un doble distante, sin la necesidad de causalidad o jerarquía en su relación-, manifestaciones que pueden darse no sólo a nivel

¹⁰¹ *Ibidem*. p.20.

¹⁰² Siguiendo la Nota explicativa de Sarduy a los Ensayos Generales, por *retombée* deberíamos entender a “toda causalidad anacrónica: la causa y consecuencia de un fenómeno dado puede no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso puede preceder a la “causa” (...) es también similar o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble (...) del otro” .p. 35.

figurativo, sino que también pueden alcanzar el todo de las manifestaciones, construcciones materiales del hombre.

Por otro lado, el regreso del Barroco con relación a la nueva inestabilidad dada por el actual modelo cosmológico constituye un fenómeno reconocido y reivindicado al reconocerse en un sinnúmero de manifestaciones. Más, su fundamentación carece de peso, en la medida que sólo se funda en el reconocimiento de las características de un estilo, de los “síntomas” superficiales del Barroco. Para Sarduy, “este neobarroco carece de una epistemología propia, y aún más, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos”¹⁰³. Mientras el primer Barroco, hoy nos parece dilucidable y nos son inteligibles los dramas que configuraron sus retombées - en sus formas circulares y elípticas-. Hoy, nuestro neobarroco sólo nos lanza a imágenes difusas, y a la duda de que si acaso éstas podrían ser, en su exceso o residuo, la retombée de nuestra actual cosmología.

Tomando en cuenta la anterior problemática, deben establecerse las diferencias y correspondencias entre ambos barrocos; el primero signado por una astronomía que sólo intenta establecer el movimiento y la posición de la tierra en el espacio, difiere de la actual cosmología que a partir la inicial pulsión de síntesis, pretende establecer el correlato histórico de nuestro universo, encontrar el origen en el desequilibrio, en la expansión, desarrollando un saber sobre el *espacio-tiempo*. Con relación a estas imágenes, el hombre del primer barroco sentía bascular el conjunto de certezas sobre su espacio, de un universo centrado en la Tierra, o bien, alrededor del sol en una perfecta armonía circular, la cual se escapa hacia una imagen alargada, el centro único desaparecía para dar paso a la retórica monstruosa de la elipsis. El hombre estaba frente un mundo vacilante, sensación que hoy se replica en el paso de “un universo estable, sostenido por fuerzas equilibradas cuyas leyes no son más que el reflejo de una racionalidad por definición inalterable”¹⁰⁴ a uno “en expansión violenta, “creado a partir de una explosión y sin límites ni forma posible”¹⁰⁵, hipótesis que nos arroja de lleno a una nueva inestabilidad, reforzamiento del vértigo. El hombre del siglo XX se pregunta acerca del cómo y cuándo esa unidad inicial se vuelve en la irresoluble expansión actual, que se resiste a explicaciones y modelos que calmen nuestro aturdimiento y ansia de origen, nuestra sed va más allá de un desciframiento

¹⁰³ Sarduy, Severo: Op. Cit. p. 35.

¹⁰⁴ *Ibidem*. p. 36.

¹⁰⁵ *Ibidem*. p. 37.

coherente de lo visible, ya que nuestra ambición radica en aquel “*nexo con el origen*, en una explicación que le de coherencia al punto cero hasta su desarrollo actual, entre el orden inicial y diversidad confusa del presente.

Tales argumentos permiten a Sarduy considerar al primer Barroco como “la pérdida simbólica del eje, o como la inestabilidad que experimenta el hombre de la época, se constituye como un reflejo o una retombée especular, dando como ejemplo al personaje calderoniano, cuyo drama individual funciona como emblema al descentramiento del Barroco inicial. Por otro lado, la reactualización del siglo XX, según la tesis de Sarduy sería:

“En función de su modelo cosmológico actual – la teoría del Big bang y sus desarrollos recientes – y cómo su perfecta retombée: ni escritura de la fundación- ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado- ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas”¹⁰⁶.

Esta inestabilidad ya no se trata del eje del sujeto, sino mas bien de *su ser continuo*, aspecto que constituiría la retombée de la actual cosmología, y que en términos artísticos se traduciría en la inexistencia de un emisor en tanto es imposible identificarlo, reconocerlo, actuando a la manera de un rayo fósil como única constatación del origen, solo verificable en la certeza de un “rumor inicial” □ espejado □ “en un arte repetitivo e irregular, numérico, roto, estallado”¹⁰⁷. De ahí que las obras que pudiesen oficiar de retombées puedan identificarse como portadoras del hiato entre el origen y el presente, el invisible que constata discontinuidad de su progreso. Por lo tanto, identificar obras barrocas por la presencia de ciertos síntomas superficiales como el despilfarro, falta de centro o el abigarramiento, etc, sería recaer en “analogías simplotas”. La retombée literaria del Neobarroco se ilustra en una “materia fonética y gráfica en expansión accidentada (...) una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informable”¹⁰⁸.

Por otro lado, los efectos producidos por la reactualización del barroco deben exceder la superficial recopilación residual de sus premisas originarias, en tanto el nuevo barroco articula sus propios estatutos con el ya mencionado ímpetu pedagógico del barroco de antaño, eficacia informativa que sería minada, irradiada en su ejecución paródica.

¹⁰⁶ *Ibidem*. p. 39- 40.

¹⁰⁷ *Ibidem*.p. 39.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p. 41.

Estamos ante un “barroco furioso, impugnador y nuevo”¹⁰⁹, que sólo es posible al alero de “márgenes críticas y violentas de una gran superficie – de lenguaje, ideología o civilización - : En el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto excéntrico y dialectal de América: Borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber”¹¹⁰. Este Barroco impugnador de Latinoamérica se manifiesta en el tratamiento dado por sus artistas a la información. Aquéllos rechazan la operatividad de la sintaxis clásica, recta y sin perturbaciones, por el privilegio del <<espectáculo barroco>>, que retrasa al máximo de sus posibilidades la entrega de todo sentido, de toda historia al utilizar la mise en scène, provocando “una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad. Procedimiento que se replica en el trabajo plástico de los artistas conceptuales, donde se evidencia la expulsión, el lugar periférico que tienen los antiguos recursos del barroco, apareciendo como un <<puro artificio crítico>> que apunta a su naturaleza de procedimiento, de técnica, al evidenciarse su esencia de truco. El trabajo paródico al denunciar los trucos significantes puede erigirse como una de las tantas marcas que legalizan la apropiación de un barroco latinoamericano, que ya no goza del adjetivo “trasplantando”, sino que puede jactarse de su propio origen sudamericano, en tanto en él se encuentra la reactualización del trabajo colectivo en pos de un orden ideal, un Barroco más bien *ideológico*, que si bien se fundamenta en otra subversión aún no abandona el afán doctrinario de su primera manifestación.

En último lugar, la práctica que convoca este Neobarroco es la amenaza, la crítica y la parodia de los valores de la economía burguesa respecto de su afán administrativo, acción ejercida provocativamente en el espacio de los signos en tanto el lenguaje se concibe como el “soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación”.¹¹¹ Llamando al derroche del lenguaje en pos del placer, más allá de su función meramente informativa, con relación a su uso natural y apropiado. Para Sarduy, “El Barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas”¹¹², deformando aquello que la tradición promulga como perfecto, adecuado, austero y conforme a la funcionalidad

¹⁰⁹ *Ibidem*. p. 101.

¹¹⁰ *Ibidem*. p. 101

¹¹¹ *Ibidem*. p. 209.

¹¹² *Ibidem*. p. 209

otorgada, a través de la “superabundancia y el desperdicio (...) el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*”¹¹³, es decir, en su fundamento residual, aquello extranjero fundamental, la alteridad que constituye al otro y al sí mismo, como la caída, la pérdida de la realidad, a la manera de un suplemento que nos arroja a la derrota, que nos hace evidente lo irrepresentable de nuestro objeto. Constatar esta imposibilidad conduce a la repetición obstinada del suplemento ya inútil, repetición como juego, como disfrute, goce que marca a la obra barroca en contraposición al afán productivo, la meta que clausura a la obra clásica. La obra barroca se percibe como un trabajo perdido, sin fin, sin causalidad ni jerarquía. “Juego, pérdida, desperdicio y placer” □ en definitiva □, “erotismo en tanto que actividad puramente lúdica”.¹¹⁴

Por otro lado, el Neobarroco, refleja a nivel de estructura la inarmonía, este rompe con el logos como absoluto, constituye el desequilibrio que significa la constatación del imposible del deseo, respecto de la búsqueda y alcance de su objeto parcial. Este barroco, a través de su estridente y caótico lenguaje, “metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la revolución.”¹¹⁵ .

¹¹³ Ibídem.p. 209

¹¹⁴ Ibídem. p. 210.

¹¹⁵ Ibídem. p. 212.

Capítulo II

“Meica, alcahueta, bruja, comadrona, llorona, confidente,
todos los oficios de las viejas, bordadora,
tejedora, contadora de cuentos,
preservadora de tradiciones y supersticiones,
guardadora de cosas inservibles debajo de la cama,
de desechos de sus patrones, dueña de las dolencias,
de la oscuridad, del miedo del dolor, de las confidencias inconfesables,
de las soledades y vergüenzas que otros no soportan.”

José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*.

1. Barroco y Neobarroco en *El obsceno pájaro de la noche*.

La interpretación de *El obsceno pájaro...*, bajo los parámetros estéticos del Barroco, es una posibilidad ya explorada por algunos críticos como también autorizada por su propio autor cuando considera a *El obsceno...* como “un ejercicio en punto de vista; es el método de una cosa ya completamente barroca. Es el punto de vista desarrollado, exacerbado, lúcido, implicado, jugando con todas las posibilidades”¹¹⁶.

Para Carmen Bustillo, una de sus tantas intérpretes, la pertinencia de un análisis barroco pasa por identificar en *El obsceno...* los recursos específicos del barroco, tales como “la proliferación, la ambigüedad y la dispersión: lo grotesco y la hipérbole; la antítesis, la fragmentación, el juego de espejos; el narcisismo”¹¹⁷, aspectos que no sólo conforman los rasgos de su protagonista, el Mudito o Humberto, sino que también juegan en la estructura misma de la obra, sobre todo el recurso de la metamorfosis en tanto máscara o transformación del sujeto y la presencia constante de un mecanismo espejeante. Tales rasgos decantan, por ejemplo, en el espacio narrativo del texto a través del impacto de la superabundancia; en personajes, historias, espacios que se multiplican, registros textuales, voces que nacen y se pierden para superponerse unas a otras o para reducirse a través de la caótica conciencia del Mudito, fuente de todo y nada a la vez. En *El obsceno...* la realidad pareciera operar por medio de máscaras y disfraces, dispersión continua que expresaría “la

¹¹⁶ Entrevista con Guillermo Castillo en 1970, citada por Carmen Bustillo en *Barroco y Latinoamérica, un itinerario inconcluso*. Instituto de Altos Estudios de América Latina. Monte Ávila Editores. Venezuela, 1988.p. 224. (Cita extraída de <<Artists and Authors: José Donoso y su última novela>>, en Hispania, LIV N.4. dic. 1971.p. 959. A su vez, citado por Isis Quinteros: *José Donoso, una insurrección contra la realidad*, Hispanova de Ediciones Madrid 1978, p, 192.

¹¹⁷ Bustillo, Carmen: Op. Cit. p. 207.

visión de mundo del texto (...) un espacio autorreferencial sin fondo real”¹¹⁸. Además, el relato funciona en base a la continua inestabilidad, nada puede tomarse bajo la fijación o la univocidad en la medida que sus personajes que parecen ser uno o varios, y así también, el relato mismo, se fragmenta en diversas versiones, “nunca es sino que va siendo, transformándose en fluctuación eterna (léase realidad incierta, angustiosamente mutable e incomprensible)”¹¹⁹. Por último, tanto el relato como sus personajes a ratos parecen sumirse en la caótica dinámica del juego de espejos en la medida que “situaciones y lugares funcionan como reflejos grotescos y deformantes unos de otros”, bajo la operación de un principio de “sustitución”. Si bien es posible ahondar muchísimo más respecto a los rasgos barrocos que comporta el texto de Donoso, los anteriores me bastan para explicar la pertinencia del barroquismo rastreado en *El obsceno pájaro...*, mas, esta primera caracterización, a mi parecer, peca en la aplicación de categorías provenientes del Barroco europeo que desatienden los fundamentos políticos-estéticos en el reconocimiento y denominación de un cierto barroquismo en las obras latinoamericanas, en la medida que ellas, además de presentar ciertos rasgos o tópicos propios del Barroco de todos los tiempos, poseen un rasgo de irrisión al modelo, en la medida que desatienden los fundamentos occidentales que fundan al primero. El barroquismo latinoamericano □no olvidemos□ nace como una subversión al arquetipo occidental, a través de un desarrollo que implica la problemática de la definición identitaria, es por esto que me parece que atender a *El Obsceno...* únicamente desde la perspectiva europea □completamente productiva y atingente□ desaprovecha las problemáticas estéticas, políticas, identitarias e históricas que de él se desprenden; de ahí una necesaria mirada a las teorías del barroco americano, y sobre todo para el caso de esta novela, las categorías y sentidos que ofrece la reflexión de Severo Sarduy, en tanto logra recopilar lo europeo y americano en torno a una crítica que otorga una continuidad teórica a tales manifestaciones y que permite su aplicación a un importante corpus de obras americanas.

Quien analiza la obra de Donoso con elementos de la propuesta teórica de Sarduy es Sebastian Schoennenbeck. A través de su artículo La bruja y la ruptura de orden en *El obsceno pájaro de la noche*¹²⁰, propone a la “bruja” como parte del abanico de personajes

¹¹⁸ *Ibíd.* 209

¹¹⁹ *Ibíd.* p. 211

¹²⁰ Ver en *Anales de la Literatura Chilena*. Año 10, Junio 2009, Número 11, 161-175.

femeninos de Donoso, quienes se encuentran comúnmente marginados del orden político y discursivo, ajenas al proceso de modernización, para éste la mujer está “al margen de los sistemas de significación legitimados por la cultura oficial, (...) se reconstruye con los desperdicios de un orden”¹²¹. De acuerdo a lo anterior □y que por cierto, no constituyen características exclusivas de personajes femeninos, ya que son posibles de aplicar a casi la totalidad de los personajes creados por Donoso□ considera a la bruja como modelo de aquellos sujetos femeninos, quien en *El Obsceno* desarrollará “un discurso contra hegemónico que desmoronará y desestabilizará los discursos históricos, verdaderos fundadores de las identidades”. En el desarrollo de su análisis, la figura de la bruja se comprueba y complementa con la inclusión de conceptos provenientes de la teoría Neobarroca de Sarduy, tales como el simulacro, la pulsión letal, el descentramiento elíptico del discurso, el signo vacío y la anamorfosis, todos correctamente aplicados y argumentados, sin embargo, el análisis de la novela a través de estos conceptos no explota las implicancias que trae la aplicación de una poética neobarroca al quedarse solamente en lo anecdótico, anulando la posibilidad de vincularse directamente con esta perspectiva, adentrándose en sus fundamentos. Por otro lado, ha quedado en evidencia que la propuesta de Schoennenbeck es riesgosamente análoga a la aquí propuesta, no obstante, existen diferencias respecto de los conceptos a utilizar y el camino analítico que se seguirá, en tanto mi hipótesis no se queda sólo en su comprobación, sino que apuesta que la proyección de los sentidos que arroje este análisis es vinculable a la “racionalidad barroca americana” de la que habla Martínez, en tanto la tensión subversiva de esta novela, centrada ante todo en la problemática de la identidad, responde a los fundamentos de aquella racionalidad transhistórica presente en nuestro discurso barroco.

El análisis expuesto a continuación, partirá desde las características particulares conjugadas en las viejas-sirvientas-brujas de *El obsceno pájaro de la noche*, las que serán relacionadas con principios, tanto de teorías provenientes de la episteme europea como americana. Algunas de estas ideas ya fueron adelantadas o tratadas en la contextualización teórica anterior, otras, serán explicadas y aplicadas en el desarrollo del análisis. Lo particular decantará en un segundo estadio de análisis que pretende, en la medida que la

¹²¹ Ibídem. p. 162.

novela me lo permita, abordar desde su resultado, una re interpretación de uno de los sentidos fundamentales de la novela, paso que cerrará la exposición aquí propuesta.

2. El Obsceno pájaro y una lectura neobarroca de sus viejas.

El desarrollo narrativo de *El obsceno pájaro de la noche* está determinado por las implicancias identitarias que trae consigo la relación entre patrón y sirviente, principal fórmula del universo narrativo donosiano. Como ya sabemos, el encargado de introducirnos y guiarnos en las problemáticas de esta compleja relación es la voz del Mudo, protagonista fuertemente determinado por su condición servil en la medida que asume este rol hasta sus últimas consecuencias, ofreciéndose por completo a la vida y voluntad de su patrón, Jerónimo de Azcoitia; constituyendo una conciencia enajenada a tal punto que su único fin será su anulación como individuo en pos de la sujeción máxima, ser sirviente de otros sirvientes. Sin embargo, a pesar de tamaño objetivo, tanto este como su patrón reconocen para sí las paradójales implicancias de esta relación, ya que la subordinación del sirviente no es más que una dependencia imprescindible para su patrón, en tanto aquella se erige como una condición necesaria y suficiente para validar la autoridad de su dominio y jerarquía. La conciencia de esta incongruencia invierte los parámetros en los que aparentemente se construía esta relación, ya que el sirviente hace uso de la conciencia encubierta de su necesidad a través de un riesgoso poder “otro”, subrepticio, que amenaza la natural constitución del poder manifiesto, en tanto constituyen los testigos de la trastienda íntima que organiza la autoridad del poderoso, pudiendo revelar los sombríos caminos en los que se basa la no tan gloriosa heroicidad de sus patrones. Pero más importante aún, en el poder de su conocimiento el sirviente invierte la direccionalidad de la subordinación, haciéndola recíproca y necesaria a la vez para ambos polos, mudanza que actúa en la jerarquía de esta relación en la medida que cada cabo de este trato termina por contaminar en algún sentido al otro.

Ahora bien, la anterior relación no es privativa de la pareja protagonista de *El Obsceno...*, también es observable, incluso con una riqueza que complementa a la primera, en las diversas viejas brujas presentes a lo largo del libro. Estas sirvientas, el grupo indistinto de la Casa de Ejercicios, la Brígida, Misiá Raquel, la Peta Ponce, aquella vieja anónima de la Conseja, e incluso la misma Inés de Azcoitia en un momento de la

novela, desarrollan en alguno o todos su grados las implicancias de esta relación, y es más, esta se ve enriquecida con dos de sus ya nombradas y principales características, la de ser viejas y brujas, roles que se condensan para lograr la revelación e inversión de esta relación, pero en un plano que excede la autoconciencia mostrada por el Mudio y Jerónimo. Aquéllas maniobrarán su amenaza en el orden del discurso, sus voces indistintas, los secretos que tales guardan, la dependencia que de ellas tienen sus patrones, ganada al amparo íntimo del espacio doméstico, constituye el alimento de un poder mágico que logra arriesgar la límpida versión histórica que sustenta el derecho de dominio de sus patrones, esa realidad tan elocuentemente construida por la historia oficial muestra su cara oculta en el habla de las viejas, quienes gracias a la recursividad oral del mito logran descentrar y deformar una y mil veces, en el sin descanso de sus anónimas voces, la operativización de una manera otra de poder, como contracara y respuesta a la subordinación de los “fuertes”, de ellos, los poseedores del logos. Al igual que lo que sucede con Humberto y Jerónimo, parte de estas viejas invertirán la direccionalidad de las jerarquías en el amparo de los espacios y actividades propiamente femeninas e históricamente asociadas a su región simbólica, el hogar y la magia, tensionando el modo de ser, las identidades históricamente perpetuadas en la crónica de los dominados y oprimidos, y tal como fue expuesto en el capítulo anterior, constituyen los avatares de nuestra identidad.

El argumento antes expuesto constituye una lectura obvia en muchos de los análisis de *El Obsceno*, sin embargo, esto no implica la imposibilidad de arriesgar nuevas estructuras de sentido para aquél, no por nada esta novela merece el epíteto “barroca” en tanto, tal y como lo expresa Wölfflin, necesita para completar sus sentidos la integración del sujeto expectante,¹²² en pos de la experiencia de una construcción inabarcable, en tanto los motivos de la obra “se desplazan e insertan unos en otros, la ordenación de las partes se abarca con dificultad”¹²³, el reconocimiento de su mutabilidad a los ojos de su lector-espectador es el punto de partida para cualquier sentido, y en este aspecto *El obsceno...* no se queda atrás, ya que su barroquismo no sólo pasa por el movimiento rizomático de su estructura, sino también porque permite a su lector un vértigo interpretativo que sólo él, tras

¹²² Ver en Wölfflin, Enrique: Cap. I, Arquitectura, en Op.Cit. p. 90.

¹²³ *Ibíd.* p. 94.

la necesaria adopción de un punto de vista para las posibles perspectivas dadas por la obra, puede resolver.

De acuerdo a lo anterior, la estructura bajo la cual se desarrolla el argumento, o bien la fuerza temática de esta obra, es posible abordarla desde los principios presentes en la poética Neobarroca de Sarduy, por lo tanto, propongo que las características e implicancias que traen consigo las viejas, sirvientas y brujas a partir de estos papeles, son posibles de significar a partir de tales, proponiéndose a *El Obsceno...* como una retombée del actual sistema cosmológico, idea que no exime la aplicación de motivos provenientes de sus antecesores barrocos, en tanto aquéllos confirman el “regreso de las formas barrocas” a través de una actualización que se dirige hacia la amenaza, la parodia y juego en contra del dominio discursivo, acción que mantiene una de las propiedades esenciales del barroco. Además, en la medida que esas formas se dirigen a la irrisión y subversión del orden establecido es posible equipararlas a la acción de estas mujeres, lo que en última instancia nos permitiría conectar al *El obsceno pájaro de la noche* con aquella “racionalidad barroca americana” propuesta por Martínez, que tiene en la ya renombrada “subversión” su principal motor.

Por otro lado, en búsqueda de un camino que me permitiese estructurar la propuesta aquí dada decidí trabajar el análisis del Barroco y Neobarroco a partir de cada personaje que pueda identificarse con el rol de vieja, sirvienta y bruja; por lo tanto, la teoría deambulará por los personajes así identificados y en los motivos que de aquéllas se desprendan. Ciertamente algunas características del Barroco serán transversales a muchas de estas viejas, sin embargo, la particularidad de cada personaje enriquecerá y diferenciará las perspectivas aquí propuestas. Además, esta separación metodológica no significa que las relaciones que puedan establecer entre ellas o entre otros motivos u personajes de la novela se eximan, ya que □repito□ la acción de estos personajes es imprescindible para establecer el sentido global de *El Obsceno pájaro*. Por último, es importante recalcar que este orden se inspira a partir del esquema estructural semiótico propuesto por Héctor Areyuna, en *Encierro y sustitución*¹²⁴, en la medida que su propuesta soluciona

¹²⁴ Para éste la utilización de tal método le otorga “una mayor movilidad para desentrañar la armazón interna que sostiene a la obra”, respetando la noción de cohesión ya que define la especificidad de un texto narrativo. Ver Areyuna, Héctor: *Encierro y sustitución en el Obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. Stockholms Universitetet, Institutionen för Spanska och Portugisiska, 1993. P. 9.

amablemente la dificultad que existe en el abordaje estructural de esta novela, además de ofrecer ciertos aspectos que serán útiles a mi análisis a la hora de proponer una relectura bajo las formas Neobarrocas.

a. Las Viejas de la Casa de Ejercicios de la Encarnación de la Chimba.

Nuestras viejas se asoman a la trama de *El Obsceno...* desde el principio del texto: en medio del grandioso funeral de la Brígida accedemos a la Casa de Ejercicios de la Encarnación de la Chimba habitada por un grupo de ancianas al cuidado de unas Monjas, la Madre Benita, Anselma y Julia, y un hombrecito apodado como el Mudio, siendo su delirante voz quien está a cargo de la narración.

Aquí las viejas aún se nos muestran indistintas en su caracterización, entre el cotilleo de sus voces no distinguimos quiénes ni cuántas son. La imagen que de ellas nos entrega Donoso abandona “el contorno lineal” que particulariza la unicidad de cada personaje, su distinción en tanto sujetos individualmente caracterizados por rasgos únicos y delimitados es abandonada en pos de un personaje que se concibe, “se ve”, en masa, percepción o manera de ver fundamental en la plástica del Barroco¹²⁵ y equivalente a la disposición estética de estas ancianas, ya que en gran parte de la historia actúan como un personaje grupal, sin mayores diferencias físicas entre ellas, constituyendo un conjunto indistinguible de elementos, en la medida que su actuar es definido a partir de una serie acotada de características físicas y psicológicas transversales a todas sus integrantes y de tal magnitud que incluso, como lo expresa desesperada la Madre Benita, esta legión de viejas va devorando a quienes se encuentran a su alrededor, anulando las diferencias bajo las cuales se construyen las identidades, resultándonos a ratos inabordables.

Además, el comienzo de *El Obsceno pájaro...* nos sitúa inmediatamente en el papel de las viejas que tendrá mayor preponderancia en el desarrollo de esta historia. Aquéllas, tiempo atrás se desempeñaron como sirvientas para las grandes familias de la oligarquía chilena, rol al que aún siguen afiliadas identitariamente a pesar de encontrarse asiladas fuera de este trabajo. Estas ancianas, luego de una vida de servicios, son desechadas por

¹²⁵ Ver en Enrique Wölfflin Capítulo 1. Lineal y Pictórico, Imagen Táctil e Imagen Visual en: Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte, pp. 28-31.

el desgaste de sus cuerpos, ya viejos e inútiles para cualquier actividad productiva, su estado inservible las margina de cualquier acto retributivo por parte de sus patrones, encontrándose materialmente desamparadas tras el cese de este pacto de necesidad. Tal abandono se traduce en la pobreza en la que habitan, reflejada en la siguiente cita:

“queremos estar lo más cerca posible unas de otras para sentir otra respiración en la casucha del lado y el olor a hojas de té añejas y otro cuerpo parecido al de una agitándose en otro insomnio al otro lado del tabique y las toses y los peos y las flatulencias y las pesadillas, qué importa ese frío que se cuele por las ranuras de las tablas mal ajustadas con tal de estar juntas a pesar de la envidia y de la codicia, a pesar del miedo que va apretujando nuestras bocas desdentadas y frunciendo nuestros ojos legañosos (...) agarradas unas de los harapos de otras”.¹²⁶

La decrepitud no sólo caracteriza el estado de estas ancianas sino que es análoga al espacio en que tales conviven, la miseria de la Casona de Ejercicios funciona como símbolo del derrumbamiento material del linaje, otrora grandioso de su familia fundadora, los Azcoítia. Espacio de antiguas glorias espirituales que argumentaban la autoridad política de la familia heredada por su legítimo y directo contacto divino, Casona que con los años se convierte en un depósito de rastros, en un espacio que atesora las ruinas de su señorío, acumulándose en él las huellas de la decadencia, estatus que comparte lo que en ella es guardado, encerrado.

Tras los primeros comentarios de estas viejas indistintas, empezamos a sospechar la extraña naturaleza de su servidumbre, en ellos se observa que el paliativo a su abandono son las interminables promesas que sugieren una extraña y aplazada reintegración al núcleo familiar como un normal integrante más. Pero, son más bien los detalles existentes en la relación de misía Raquel con su difunta sirvienta, la Brígida, los que confirman la presencia de una contrariedad, con esto me refiero, por ejemplo, a la voluntad de misía Raquel de hacer sentir a la Brígida parte de la familia *al llevarle trabajitos que aún la seguían ligando a su servicio*, el acto de legarle su nicho en el mausoleo familiar para que con sus despojos le reserve y caliente el lugar de su muerte, pero es un pequeño lapsus en el que misía Raquel nos entrega un rasgo decidor para esta relación: “ No puedes decir que no me he portado bien contigo, *te he obedecido en todo*”¹²⁷, comentario casi imperceptible en el

¹²⁶ Ibídem. p. 22.

¹²⁷ Donoso, José: Op. Cit. p. 14. (el subrayado es mío)

arrollador ritmo narrativo de la novela, que nos advierte una paradoja en esta relación, ya que en la contradictoria obediencia de la patrona a su sirviente gravita la pregunta acerca del cómo y desde qué lugar se estructura y desarrolla el rol y el verdadero sentido de la servidumbre, cuestionamiento que marcará el desarrollo narrativo de la novela.

Respecto a las características que asume la disposición estructural en la relación entre patrón y sirviente, en la novela notamos la existencia de rasgos que determinan a cada facción, de acuerdo a esto, seguiremos una de las ideas trabajadas por Areyuna, quien considera que tales cualidades configurarían “un lenguaje de estructuración espacial”¹²⁸, por lo tanto el binomio patrón/sirviente se organizaría en torno a lo alto/bajo, modelo que expresaría la jerarquía social de los personajes y que traería consigo determinados patrones culturales con sus respectivas concepciones morales, religiosas y estéticas: a lo “alto” le corresponderían las ideas de rico, poseedor, bueno, poderoso y luminoso, siendo esta la posición de los patrones; en cambio, a los sirvientes les correspondería lo “bajo”, determinándolos las ideas de pobre, desposeído, malo, débil, sombrío. Haciendo uso de esta disposición, podemos centrarnos en un rasgo en específico importante para nuestro análisis, ya que Areyuna da cuenta del rasgo sombrío, en la ausencia de luz y el juego de penumbras que rodea la imagen y ambientes de las sirvientas □ las que parecieran “reincorporarse a la oscuridad”¹²⁹ □, sobre todo en lo que respecta a uno de sus principales escenarios, el sótano, donde esperaran el nacimiento del niño milagroso, versus el carácter diáfano y elegante que rodea a sus patrones, sobre todo en lo que respecta al medallón Jerónimo/ Inés. Como vemos, estamos ante una brusca distribución de los recursos de luz y sombra, lo que nos permite establecer un juego de correspondencias con el ámbito estético del Barroco europeo respecto a lo que Wölfflin llamó como esa “belleza en la oscuridad que devora la forma”¹³⁰, es decir, la brusca desarmonía entre luz y sombra propia de la plástica barroca en pos del aumento de la sugestión, en la medida que la luz ya no destaca lo importante sino que lo rebasa y lo vela, enfatizando lo secundario en tanto oscuridad, aquí el juego con la claridad de las formas como configuradora de sentidos se escapa al espectador porque aquí “la apariencia se escapa a la aprehensión total”¹³¹. Tal efecto cobra

¹²⁸ Areyuna, Héctor: Op. Cit. p. 21.

¹²⁹ Donoso, José: Op.Cit.p. 30.

¹³⁰ Wölfflin, Enrique: Cap. V, Lo claro y lo indistinto. Op.Cit. p. 280.

¹³¹ Wölfflin, Enrique: Op. Cit. p.279.

importancia en la caracterización lóbrega de las viejas, en la medida que tales recursos introducen a su lector a un juego interpretativo que incita a desentrañar el sentido de esta brusca transposición, en la complejidad de rasgos que poco a poco van destacando el fondo sombrío de sus espacios. La oscuridad que vela el encierro de estas mujeres nos sugiere que, más que despojo secundario e insignificante, su sombrío encierro cobra verdadera importancia al residir en ellas una amenaza que devora la límpida seguridad de sus patrones.

Las anteriores percepciones no sólo son atribuibles a las viejas de la Casona, sino que también a la Peta Ponce □sirvienta de los Azcoitia□, sin embargo, este aspecto se retomará más adelante, puesto que la complejidad de su papel merece de un apartado en particular.

Ahora bien, he postulado que parte del peligro de estas viejas murmuradoras radica en su enloquecedor ejercicio lingüístico, en el derroche de signos incesante y espeluznante de sus voces. En ellas observamos que aquello nacido como certeza se deshace y contradice en sus bocas raídas: “las viejas dicen muchas cosas en este casa (...) siempre les queda tiempo para murmurar, dicen que Misiá Inés llega la semana que viene, dicen que llegó y no va a venirse todavía y quizá no se venga, no, dicen que no es cierto, que no ha llegado, que hizo una peregrinación a Fátima y otra a Lourdes”¹³²; juego, contraposición y enrevesamiento de rumores que constituye una de sus principales características y que se perpetúa en su suceder infinito ya que:

“hace años y años que las viejas cuchichean (...) pero las viejas duran poco porque tienen muchos años y se mueren pronto y llegan otras viejas que oyen los rumores, las murmuraciones que deformadas transmiten a las viejas mas nuevas que morirán un poco después que las anteriores, después de haber transmitido el acervo de sombras y la caterva de rumores recogidos aquí en la casa a sus sucesoras”.¹³³

Las elucubraciones de estas viejas levantan una y mil teorías de aquello que sucedió, sucede o sucederá en la Casa, □tomemos como ejemplo el sin fin de teorías respecto del origen del Mudito□, en sus bocas todo comienzo se deforma para dar paso a una y mil versiones de lo mismo, las historias se reproducen en eternas confusiones que

¹³² Donoso, José: Op. Cit. p 302.

¹³³ Ibídem. p. 303.

alimentan a otras, todo se alborota y crece en el desconcierto del “dicen”, verbo que marca la incertidumbre, el vacío de un origen impersonalizado que todo lo autoriza: “Dicen...dicen...dicen: palabra omnipotente que almacena todo el saber de las miserables (...) siguiendo los meandros de los años y quizá los siglos la repetición de la palabra dicen, quién sabe quién dice y a quién se lo dice y cuándo lo dice y cómo lo dice, pero de decirlo si lo dicen, y ellas repiten la seguridad de la palabra dicen”¹³⁴, nos encontramos ante una proliferación anárquica que acrecienta el vértigo de la narración en sus infinitas posibilidades de reiteración, □quizás solución al horror vacui que engendra la casa□, ejercicio que nos recuerda la reflexión de Sarduy acerca a la pulsión de aceleración y desintegración, quien al retomar la lectura hecha por Lacan a Freud, destaca “la falta, la ausencia incluso de un sujeto productor de discurso, que parece más bien como un producto, un resultado del juego de sus significantes”¹³⁵ en este sentido, se proclama que la ausencia de un centro en el sujeto es producto del otro discursivo que siempre le aventaja y determina, es decir, el orden simbólico en el que este se inmiscuye, y como tal, estructura sin origen, siempre pre– existiéndole y pre –determinándole, en definitiva, la presencia permanente del lenguaje que le antecede. Esto, en el caso de las viejas correspondería a este dicen y su contenido como materia fónica semántica que antecede su existencia, y que las determina en su delirio, rumores que ya estaban allí esperando para ser puestos en sus bocas, la materia simbólica pre– existente a el sínfin de las generaciones que habitaron la Casa. Por otro lado, este verbo instala también una referencia en ausencia, que nos recuerda la noción del vacío germinador, en cuanto el origen de sus rumores se encuentra confirmado y perdido en una sucesión infinita de voces que gracias a la consistencia del “dicen” activan la huella de un origen perdido, que se “encuentra borrado, tachado, (que) ha desaparecido como materialidad □como estado puntual□, y que, sin embargo, se manifiesta, adviene a la presencia como marca, en la irradiación opaca de una *luz fósil*. Traza del origen obturado e insituable, presente en todo sitio”¹³⁶.

Pero además, esta incontrolable masa de enunciados que multiplica las posibilidades de la realidad y que parece no tener fin, nos permite establecer al habla de las viejas □en tanto curiosos barrocos que somos□ como un rasgo que permite la propuesta de

¹³⁴ Ibídem. p. 113.

¹³⁵ Sarduy, Severo: 1987, Op.Cit. p. 27.

¹³⁶ Sarduy, Severo: Op.Cit.p. 40.

El Obsceno pájaro ... como retombée de la cosmología que enmarca la presencia del Neobarroco, me refiero a las imágenes del universo, a los sentidos desprendidos de las maquetas que intentan explicar, asir el universo en el siglo XX, es decir, el Big Bang y Steady State. Desde el primero, rescato la noción desestabilizadora de un universo en continua expansión, que posee su origen en una explosión inicial de la que sólo permanece un mero indicio, el rayo fósil, “extremadamente débil pero constante y que (...) no parece proceder de ninguna fuente localizable”¹³⁷, de acuerdo a lo anterior, la imagen del universo que nos devuelve esta teoría consta de “un universo significativo *materialmente* en expansión”¹³⁸, que tiene su reflejo especular en la “dimensión (...) gráfica y fonética”¹³⁹ de un texto, una obra descentrada en todas sus partes, “sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material (...) comienzo de la expansión de signos, vibración fonética constante”¹⁴⁰. Del segundo, la derogación del estatuto teológico del Big Bang, al subyacer en su base las nociones de “un estadio de génesis puntual” y el de un “apagón apocalíptico final”¹⁴¹, ya que al postular que la continua constitución de la materia prima del universo —Hidrógeno— tendría en la obra literaria su reflejo especular gracias a la continua creación de materia fónica a partir de la “nada”, y que a su vez constituiría una materia que exhibiría su única posibilidad de presente al exponer su origen a partir del vacío (idea que a su vez no deja de relacionarse con el principio activo de las teogonías orientales en la medida que la potencia de la existencia radicaría en una “vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible”).¹⁴² De acuerdo a lo anterior, la retombée del Steady State se percibiría en una producción permanente de materia que germinaría de todas partes “sin emisor centrado o privilegiado, sin principio ni fin”, es decir, elimina la marca teleológica para dar paso a una materia en continua creación y destrucción. Tales características no sólo son observables en uno de los tantos delirios seniles que abundan en las páginas de *El Obsceno...* sino también la Conseja Maulina relatada por las viejas, pero este aspecto será tratado más adelante.

¹³⁷ *Ibidem.* p. 203.

¹³⁸ *Ibidem.* p. 204

¹³⁹ *Ibidem.* p. 204

¹⁴⁰ *Ibidem.* p. 204

¹⁴¹ *Ibidem.* p.207

¹⁴² *Ibidem.* p. 61

Continuando con lo anterior y, además, demostrando la suma de sentidos que se entrelazan y complejizan al habla expansiva de las viejas □polisemia propia del barroco□, postulo que en ella es posible identificar uno de los mecanismos de artificialización considerados por Sarduy como recursos particulares del texto barroco latinoamericano, tales como la proliferación. Si bien la vinculación que intentaré establecer no sigue estrictamente los sentidos de este dispositivo, sí responde con satisfacción a parte importante de sus principios, en la medida que en el continuo discursivo de las viejas es apreciable como una cadena inagotable de significantes, que aunque no posea como fin “obliterar el significante de un significado dado”¹⁴³, sí nos permite establecer que su continuo ejercicio posee un componente que altera la dirección o establecimiento de la supuesta realidad unívoca del signo, desviando los sentidos. Un acto que instala la sospecha de una subversión encubierta en la locura de su senilidad, en tanto el derroche de sus enunciados atenta contra la administración utilitaria que hace de los signos la economía burguesa, en la chochería de su delirio senil las viejas se complacen en la acumulación vertiginosa de enunciados vaciados de veracidad, jugando con un despilfarro que desplaza la función comunicativa del signo, satisfaciéndose en lo que Sarduy ha llamado como la superabundancia y desperdicio barroco. La proliferación en nuestras viejas se percibe como “acumulación de diversos nódulos de significación”, que en su yuxtaposición se anulan convirtiéndose en objetos vaciados de toda veracidad en su correspondencia con la realidad, llevándonos a la inexistencia de sentidos puntuales, en este sentido “ la lectura radial es deceptiva en el sentido bhartiano de la palabra (...) la lectura no nos conduce más que a la contradicción de los significantes, que en lugar de completarse vienen a desmentirse, a anularse unos a los otros”.¹⁴⁴

Un efecto que no sólo golpea a sus intérpretes sino que también a aquellos que intentan leer la obsesión de las viejas con sus paquetitos, como lo demuestra la exigencia de la Madre Benita a que tales porquerías signifiquen, que dejen quizás una huella que preserve la humanidad de su dueña, sin embargo, todo lo que aquella “encuentra está amarrado, empaquetado, envuelto en algo, dentro de otra cosa, ropa harapienta envuelta en sí misma, objetos trizados que se rompen al desenvolverlos, el asa de porcelana de una

¹⁴³ Sarduy, Severo: “II. El barroco y el neobarroco en: *América Latina en su literatura*. Cood. César Fernández Moreno. México Siglo XXI Editores, 1972. P. 170

¹⁴⁴ *Ibíd.* p. 171.

tácita de café, galones dorados de una cinta de primera comunión, cosas guardadas por el afán de guardar, de empaquetar, de conservar, esta población estática reiterativa, que no le comunica su secreto a usted”¹⁴⁵, porque lo único que importa aquí es la redundancia del acto de envolver, cifrar la significación en el vaciamiento de los sentidos como nos lo confirma el Mudio: “el objeto envuelto no tiene importancia”¹⁴⁶, es una reiteración que se satisface en una acumulación que decepciona la función utilitaria de los objetos en tanto atesoramiento de porquerías:

“una jaula de alambres, adentro se agazapan animales, gordos, chatos, largos, blandos, cuadrados, sin forma, docenas, cientos de paquetes, cajas de cartón amarradas con tiras, ovillos de cordel o de lana, jabonera rota, zapato impar (...) un corcho, una perilla de bronce, los botones guardados adentro de una caja de té, una plantilla para zapato, la tapa de una lapicera. A veces limpiamos la ruca de una asilada recién muerta y entre sus cosas aparece un objeto que reconocemos”¹⁴⁷.

Acto hipertélico que se manifiesta en el despliegue aparentemente inútil de tal acumulación, en la inexistencia de fin valorativo alguno, proliferación y vaciamiento característico del Barroco, que reactualiza la superabundancia y el desperdicio delatado por su espacio, y como tales, se encuentran cifrados en la enigmática consistencia de estos paquetitos, que reflejan “la demasía y la pérdida parcial”¹⁴⁸ del objeto barroco a través del acaparamiento de significados aparentemente ausentes. Las porquerías de las viejas denotan lo que Sarduy ha descrito como esa “cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo”¹⁴⁹, el reflejo de lo residual, del fracaso, de una pérdida que no implica el abandono de la búsqueda sino que más bien la repetición obstinada e infructuosa de lo que nuestro autor denomina *el juego* barroco en tanto su fin es opuesto a la abierta manifestación de sentidos de la obra clásica, a la noción de trabajo que esta porta, propósito que el Barroco y su reactualización derogan en pos de deleite improductivo de los signos, regocijo análogo al que experimentan nuestras viejas y que enloquece a la Madre Benita:

“La noticia de que la Madre Benita ya comenzó a limpiar la ruca de la Brígida cunde por la Casa. Acuden viejas de otros patios a curiosear(...) Pasan cada vez más

¹⁴⁵ Donoso, José. Op.Cit. p 27.

¹⁴⁶ Ibídem. p. 27

¹⁴⁷ Ibídem. p. 25

¹⁴⁸ Sarduy, Severo. Op.Cit. 1972.p. 182.

¹⁴⁹ Ibídem. P. 182

lentamente frente a la puerta hasta que ya casi no se mueven, pegadas como moscas a una gota de almíbar van ennegreciendo la entrada, susurrantes, torpes, clamorosas, hasta que usted me ruega que las ahuyente (...) Zumba el enjambre de viejas escarbando, peleándose por un corcho, una perilla de bronce (...) las viejas se detienen, callan (...) Corren para lanzarse al montón de basura en busca de eso plateado que surcó el aire. Seguro que volveremos a encontrar esa bolita entre los despojos de otra muerta” / ¿Por qué se cubre la cara con las manos, Madre? Huye corriendo por los pasillos, por las galerías, por los patios....”¹⁵⁰

Sin embargo, este primer acercamiento a los paquetitos de las viejas no significa el cierre de su significado, en la medida que la consigna del Barroco nos autoriza a desplazarnos en las múltiples perspectivas ofrecidas por la obra, no existe un foco que domine la percepción, ya que, al igual que la escultura barroca, en *El Obsceno pájaro...* “cada aspecto es una totalidad y empuja, sin embargo, a cambiar constantemente de punto de mira”¹⁵¹, en este sentido, los enigmáticos paquetitos no se agotan en el impotente vacío comprobado por la abrumada Madre Benita. Éstos, bajo el escrutinio feroz del Mudito, complejizan aún más su significado, en tanto aquél, consciente que su servilismo, es una condición compartida con el resto de las viejas, puede comprender el plan de estas mujeres tras lo que serían estos inocentes juegos seniles. Estos paquetitos, llenos de porquerías, constituyen objetos de poder para estas viejas, ellos adquieren sentido al descubrirlos como “fetiches”¹⁵², esas las basuritas guardadas: “las uñas, mocos, las hilachas y los vómitos y los paños y los algodones ensangrentados con menstruaciones patronales que han ido acumulando”¹⁵³ constituyen “una placa negativa (...) de los patronos a quienes les robaron las porquerías”. Las viejas a través de una operación metonímica obtienen la posibilidad de conjurar “el reverso del poder”¹⁵⁴ gracias a las inmundicias allí guardadas, concebidas como herramientas que les permiten la venganza, ya que al acumular el aspecto sucio, feo, la mitad no luminosa de sus patronos □aquello que el Mudito llama los privilegios de la miseria en tanto significan el aspecto oculto del poder□, las viejas se hacen poderosas en la mugre, ya que por ellas “¿no pasaron todos los desordenes y suciedades que ellos quisieron eliminar de sus vidas?”¹⁵⁵. Estos fetiches en tanto sustitutos significantes a los

¹⁵⁰ Donoso, José: Op.Cit. pp. 27-28.

¹⁵¹ Wölfflin, Enrique: Op.Cit. p. 161.

¹⁵² La definición de Fetiche dada por la DRAE “ídolo u objeto de culto al que se atribuye poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos”.

¹⁵³ Donoso, José: Op. Cit. p. 56

¹⁵⁴ *Ibidem*. p. 56

¹⁵⁵ Donoso, José: Op.Cit.pp. 55-56.

cuales se les atribuye cierta potencia sobrenatural¹⁵⁶, constituyen las réplicas de quienes la reprimieron y por ende una posibilidad de poder que se establece fuera de los márgenes racionales del discurso histórico, estos talismanes son portadores de una amenaza debido a que en ellos radica la posibilidad de revelar una autoridad construida bajo la miseria, el abandono y el abuso de los otros: los miserables, los testigos, los insignificantes, los feos y los débiles.

Por otro lado, significar a los paquetitos como fetiches □autoridad que el mismo Mudito nos otorga al llamarles *Talismanes*¹⁵⁷ □nos permite relacionar este aspecto con uno de los roles anteriormente propuestos, las viejas como brujas, argumento que no sólo proviene de aquéllos al considerárselos prácticas mágicas, sino también por una serie de características, las que sumadas al “primer síntoma”, fundamentan la propuesta de estas viejas como una serie de personajes, o bien, un gran personaje grupal, que tiene como fin la subversión de identidades supuestamente indistintas impuestas por la oligarquía en tanto estructura social, respecto de los roles de patrón y sirviente.

Dentro de los rasgos, o más bien dicho, actividades que delatan a estas ancianas como brujas se encuentran las reuniones aquelárricas al amparo de un oscuro sótano conseguido por el Mudito, en donde “las siete brujas” esperan el nacimiento de un “niño milagroso” que las llevara a la gloria eterna. Bebé al que en contadas ocasiones se le identifica con la figura mítica del imbunche, ente al cual nuestra tradición describe “en forma de niño hinchado, con una pierna pegada a la nuca y la cabeza vuelta hacia atrás”¹⁵⁸. Es un niño robado por los brujos para que se desempeñe como guardián y al que le obstruyen todos los orificios del cuerpo, negándole el habla y dependiendo totalmente de la

¹⁵⁶ La noción de fetiche ha sido trabajado a partir de la vinculación que hace occidente con la superstición en tanto práctica asociada a cultos religiosos donde se presume la presencia de vínculos mágicos. Si bien esta palabra posee una multiplicidad de perspectivas disciplinarias que complejizan su significado y extensión, en el caso del *Obsceno...* decidí trabajar con la ya expuesta en tanto respeta el sentido de los elementos aquí propuestos. Sin embargo, se rescatan ciertos sentidos atraídos desde el psicoanálisis, en tanto operación metonímica de sustitución. Para una mayor comprensión ver Pietz, William: “El problema del fetiche” en: *Revista de Occidente* N° 141, 1993.pag. 93-114.

¹⁵⁷ De acuerdo al significado expuesto por la DRAE “Objeto, a veces con figura o inscripción, al que se atribuyen poderes mágicos”.

¹⁵⁸ Diccionario comentado Mapuche- Español (1960) citado por Areyuna, Héctor en Op. Cit. p. 83.

voluntad de los brujos¹⁵⁹. Tal imagen y función es replicada en las habladurías de las viejas brujas de *El Obsceno*...:

“Sin que nadie más que nosotras seis sepa, va a nacer la guagiüita. Hay que buscar una pieza en el fondo de la casa para guardarla escondida (...) cuando vaya creciendo lo más importante de todo es no enseñarle a hacer nada el mismo, ni a hablar siquiera (...) ojalá que no vea ni oiga (...) El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas”

Este aspecto establece con suma obviedad el papel de brujas de estas viejas □y que también se relaciona con otros aspectos de la novela, asunto que será marginado en tanto no es útil a nuestro objetivo¹⁶⁰□, pero a su vez estas también son denominadas como “meicas”, apelativo dado a la curandera que utiliza hierbas y un saber mágico para sanar, actividad realizada en *El Obsceno*... al presenciar la siguiente elaboración: “mixtos fragantes sobre el fuego, espera a que hiervan, echa otras hierbas que cambian el olor de la habitación, un poco más de agua, vierte agua de colores dentro de los frascos. Esto sirve para restañar la sangre (...) esto desinfecta. Y esto para ponerle fomentos por si le siguen jaquecas”¹⁶¹. Además, a la identificación como brujas se le suma su papel en los ritos de nacimiento y muerte, tareas tradicionalmente asociadas a la mujer: “preparar el cuarto donde un niño va a nacer, regodeándonos con esos ritos que encandilan nuestros instintos (...) la magnificencia de los ritos de la muerte, y lloramos y nos lamentamos, porque desde el comienzo del tiempo uno de los papeles de las viejas es el de llorona”¹⁶², además, no es menor que el número de integrantes de esta cofradía fuera obligatoriamente el siete¹⁶³, número con mágicas y misteriosas reminiscencias en tanto símbolo recurrente de nuestra cultura.

¹⁵⁹ Ver en DRAE http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=imbunche, además "Invunche." *Wikipedia, La enciclopedia libre*. 23 febrero 2012, 00:27 UTC. 23 feb 2012, 21:52 <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Invunche&oldid=54051862>>.

¹⁶⁰ Por lo demás, este motivo también establece conexiones con otros elementos de la novela, en la opinión de Héctor Areyuna, este no sólo se establece directamente a través de la espera del niño sino también posee proyecciones a nivel metafórico con el Mudito y con Casona de ejercicios en la medida que ambos aspectos se aprecian como espacios de reducción y alienación.

¹⁶¹ Donoso, José: Op. Cit. p. 62.

¹⁶² *Ibidem*. p. 62.

¹⁶³ Este número enumera múltiples aspectos simbólicos tanto en nuestra cultura occidental como oriental, por ejemplo, siete días de la semana, colores del arcoíris, siete grados de la perfección, siete días ciclo que el Dios creó a la tierra, perfección también presente en el Islam, en donde los dones de la inteligencia son siete. En la tradición hindú el sol posee siete rayos. Este número es “casi universalmente símbolo de la totalidad, pero de una totalidad en movimiento, de un dinamismo total (...) frecuentemente empleado en la Biblia” y así con un sinfín de culturas y en diversos aspectos. Ver en: Chevalier Jean: *Diccionario de los Símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1991.pp. 941-947.

Por otro lado, hay un aspecto en la cofradía de las siete viejas que resalta sobre otros, ya que una de ellas es el mismísimo Mudito, quien logra acceder a este círculo mediante un extraño ejercicio que neutraliza su sexualidad, aplacándola al anular la potencia viril de su sexo, estrategia que le permite ingresar al círculo de las siete viejas, y que se confirma en la siguiente situación:

“La Iris abre las piernas de la Damiana. No me ofende la fealdad de su sexo descubierto. Al contrario. El hecho de que nosotras, que somos tan púdicas y castas, no nos avergoncemos de mostrarle al Mudito la parte del cuerpo más celosamente guardada, significa que pertenecer al círculo de las sete viejas ha anulado mi sexo(...) Puedo guardar mis sexo como he guardado mi voz (...) no tengo sexo, soy la séptima vieja (...) el sexo era lo más difícil, pero soy la séptima vieja, mi miembro es un trozo de carne y pellejo inútil que ha ido encogiéndose”¹⁶⁴

Además, se identifica con ellas en reiteradas ocasiones a través de la marca genérica femenina y el plural, aspecto que denota pertenencia al grupo y una vinculación directa con las acciones que realizan: “las viejas, *nosotras siete* ahora que me han despojado de mi sexo y me han aceptado dentro de su número”¹⁶⁵, “*nosotras nos ocupamos* de las milenarias tareas femeninas”¹⁶⁶, “las siete viejas *tendemos* a la Iris en la cama”¹⁶⁷. En este sentido, la identificación psicológica del Mudito con aquéllas me permiten integrarlo como una vieja más en la Casa de Ejercicios, pero además, dentro de esta línea, la anulación de su sexo y la ambigua mutación genérica que experimenta su conciencia narradora nos tienta a postular en él la presencia de un mecanismo de travestización, que le posibilita desde su rol de sirviente participar en la secreta espera de este niño. La simulación del Mudito va más allá del llegar a parecer femenino, ya que convertirse en una vieja más, ser la séptima bruja, le permite acceder al secreto poder de los oprimidos, participando de la venganza de la que es parte su identidad como sirviente. De acuerdo a lo anterior, estaríamos frente al “deseo barroco” de la metamorfosis en tanto “disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro”¹⁶⁸ en pos de un objetivo que sobrepasa los límites aparentes de aquello que se pretende ser, imitar, posibilidad fundamentada al entender al Mudito como en sí mismo como principio germinador, es decir, como retombée del vacío inicial

¹⁶⁴ *Ibidem*. p. 107

¹⁶⁵ *Ibidem*. p. 57.

¹⁶⁶ *Ibidem*. p.62

¹⁶⁷ *Ibidem*.p.62

¹⁶⁸ Sarduy, Severo. Op.Cit. 1987.p. 58.

postulado por las cosmologías del siglo XX. En este sentido, asumimos al Mudito como voz, potencia germinadora de la narración, en tanto “cero inicial, el que en su mimesis y simulacro de forma proyectan un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial (...) de una pura no presencia que se traviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro”¹⁶⁹. Además, la pulsión de metamorfosis del Mudito □ recordemos que su voz no solo se travestirá de vieja, sino también lo hará al asumir la perspectiva del Gigante, Humberto Peñaloza, la perra amarilla, etc. □ nos dirige a uno de los motivos fundamentales del Barroco Europeo, al considerarse este recurso como uno de los criterios fundamentales para definir el carácter de la obra barroca, y que Rousset entiende como “la unidad moviente de un conjunto multiforme a punto de metamorfosearse”.¹⁷⁰ Aspecto personalizado en el ballet cortesano francés del siglo XVII por Circe y Proteo¹⁷¹, antiguos dioses griegos que poseían la facultad de transformar a terceros o transformarse a voluntad respectivamente. En este sentido y con relación a las múltiples transformaciones identitarias que el Mudito ejerce sobre sí, es posible platear en él una reactualización proteica, ya que al igual que este antiguo dios, éste parece ser mago de sí mismo al mostrarse como un hombre multiforme en tanto su identidad se despliega en la adopción de múltiples conciencias, de acuerdo a esto, el Mudito al igual que Proteo “no vive más que en la medida en que se transforma; siempre móvil está destinado a huir de sí mismo para existir y se aleja continuamente de sí mismo, su ocupación consiste en abandonarse (...) para significar que está formado por una sucesión de apariencias”¹⁷².

Pero, además, la ambigüedad genérica que produce esta extraña mutación se vincula con lo que Martínez ha propuesto como una de las líneas que evidencian la continuidad de una tradición barroca americana en tanto este sujeto mutable se muestra contrario al binarismo determinista de la tradición aristotélica, tanto en su concepción Neobarroca como Indiana. Como sabemos, Sarduy considera que la esencia del sujeto se

¹⁶⁹ Sarduy, Severo. Op.Cit. 1987.p. 61.

¹⁷⁰ Rousset, Jean: Circe y el Pavo Real, La literatura francesa del Barroco. Seix Barral, Barcelona, 1972.p. 266.

¹⁷¹ Proteo en la mitología griega es uno de los dioses secundarios del mar (...) << está dotado del poder de metamorfosearse en todas las formas que desee>>, ver en Jean Chevalier: Diccionario de los Símbolos. Editorial Herder, Barcelona, 1991. P. 852. Por otro lado a Circe se la describe como Diosa y “hechicera de la mitología griega (...) quien transformaba a sus enemigos o a los que la ofendían en animales mediante el uso de pociones mágicas”. Ver referencia en Martín, René: Diccionario de Mitología Clásica, Espasa Calpe, 2004.p. 145. Citado por: "Circe." *Wikipedia, La enciclopedia libre*. 23 feb 2012, 15:17 UTC. 27 feb 2012, 17:16 <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Circe&oldid=54063090>>.

¹⁷² Rousset, Jean: Op. Cit. p. 25.

encuentra en el “travestismo, el movimiento hacia un permanente «ser otro»”¹⁷³. Concepción igualmente presente en su indiana Sor Juana Inés de la Cruz, quien también exhibe procesos de travestización tanto en ella como en sus obras, además que ambos comparten la idea de una “«corporalidad abstracta» (...) “un haz de impresiones” susceptible de toda transfiguración y concreción según la voluntad del deseo”¹⁷⁴. Concepciones que parecen desarrollarse en el Mudito en tanto este nos arroja a una conciencia ambigua al comprobar el desarrollo de múltiples transformaciones identitarias, sospechando la inexistencia del ser en tanto sustancia unívoca e inmutable.

b) La Conseja Maulina

Otro aspecto de la novela que quisiera abarcar con relación a las viejas entrometidas en la Casa de ejercicios —y la respectiva presencia en ellas de mecanismos Barrocos y Neobarrocos— es la Conseja Maulina, en tanto motivo discursivo imprescindible a la hora de establecer los sentidos posibles de *El obsceno pájaro de la Noche*. En resumidas cuentas, la importancia del cuento entregado por las viejas, radica en su efecto subversivo en la medida que su furtiva presencia contamina la veracidad de la crónica histórica de los Azcoítia, irrisión que devela el oscuro origen de su autoridad, y que esta familia a través de años de manipulación discursiva se ha encargado de transformar y depurar en una límpida tradición que los vincula directamente con Dios.

Ahora bien, el poder subversivo de este relato proviene en primer lugar de su carácter mítico, este se expone como una re-creación actualizada en cada una de sus versiones, es decir, “se narra como algo que ha sido producido, ha comenzado a ser”¹⁷⁵, en este sentido, adquiere un estatus de “realidad que se experimenta (...) —una- realidad viva”¹⁷⁶ y por lo tanto, posee la capacidad de influir y determinar las creencias de quienes a ella asisten. Ahora bien, la reactualización del mito, ese pasado vuelto al presente y su influencia en la determinación de las identidades se observa en las múltiples proyecciones de figuras y sentidos que trae consigo este relato, con esto me refiero a los deslizamientos o bien intromisiones de aspectos propios de la leyenda a lo que Areyuna llama la “diégesis

¹⁷³ Martínez, Luz Ángela: Op.Cit. p. 285.

¹⁷⁴ *Ibíd.* p. 285

¹⁷⁵ Eliade Mircea, Mito y Realidad, Guadarrama Madrid, 1963.p. 18 citado por Lorena Amaro Castro en: Mito. Silencio y poder en “El Obsceno pájaro de la Noche” en: Anuario de Postgrado, No.2. 1997. p. 331.

¹⁷⁶ Lorena Amaro Castro: Op. Cit. p. 332.

del relato principal”, es decir, aquella parte del relato a cargo del Mudito que abarca tanto su propia historia como aquella que cifra la luminosa acción del poder de los Azcoítia, observable en la múltiples apariciones de la perra amarilla, la proyección de la niña bruja beata y su nana bruja en Inés de Azcoítia y su nana bruja Peta Ponce respectivamente y la figura del poderoso Cacique en Jerónimo de Azcoítia, aspecto que nos permite interpretar el presente de la narración como un “deslizamiento del pasado”¹⁷⁷, que trae consigo el despliegue de una amenaza discursiva, que por su carácter oral es imposible controlar debido a sus múltiples variantes, siendo cada una de ellas su propia verdad, una versión igual y diferente a las otras en tanto que la única verdad, según Lorena Amaro, es la que pertenece al Mito, y también así nos lo confirma el Mudito: “Dije que esa noche en la cocina, las viejas, no me acuerdo cuál de ellas, da lo mismo, estaban contando *más o menos* esta conseja, porque la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias que todas se confunden”¹⁷⁸.

Como ya se propuso, la amenaza discursiva que este pequeño relato porta, proviene de la “oposición entre lo que revela el mito y aquello que cuenta la Historia”¹⁷⁹, ya que por un lado, la Conseja Maulina expone los antecedentes sombríos que no reconoce la crónica oficial de los Azcoítia en torno a su Beata, permitiendo que sólo aquello digno de ser reconocido, por medio de una manipulación discursiva, ingrese en el registro histórico.

Ahora bien, la tradición de la Beata se funda en un registro histórico en el que pesa cierta ambigüedad, lo único certero es la documentación que comprueba como “realidad firme y legal” la fundación de la Capellanía por parte de un rico hacendado para que allí viviese encerrada, y a cargo de una congregación de Monjas Capuchinas, su joven hija. La que, sin embargo, nunca profesa en tal orden, muriendo allí a los veinte años y “en olor a santidad”¹⁸⁰. La crónica nunca explica la razón del por qué aquella no es parte de la congregación, es un secreto que se queda en los meandros de la familia, pero que en tanto vacío alimenta la posibilidad de arriesgar una variada gama de explicaciones para este misterio. Y una de las versiones oficiales que manipula parte de este hecho histórico le otorga un límpido y divino carácter:

¹⁷⁷ Ibídem. p. 332

¹⁷⁸ Donoso, José: Op. Cit. p. 37.

¹⁷⁹ Amaro, Lorena: Op. Cit. p. 335.

¹⁸⁰ Donoso, Jose: Op. Cit. p. 295.

“llegan hasta hoy tenues ecos de su piedad inigualable y sobre todo de lo que puede considerarse su milagro más espectacular: durante el más catastrófico de los terremotos de fines del siglo XVII (...) la Casa de la Encarnación de la Chimba permaneció intacta (...) Dicen...Dicen... que antes de que comenzaran los remezones de la tierra, Inés de Azcoítia cayó arrodillada en el medio del patio (...) entonces, cuando los truenos subterráneos y las sacudidas que agrietaron los campos amenazaron con tumbar los muros de la Casa, Inés abrió sus brazos en cruz proyectándolos como en un terrible esfuerzo que sacrificaba a su ser entero para sostener esos muros, y los sostuvo, y la Casa no cayó(...) esas manos que salvaron la Casa: con el esfuerzo parecían haberse convertido en ramas secas o en sarmientos”¹⁸¹

La leyenda del milagro traspasa las paredes de la Casona para instalarse en los comedillos capitalinos, circuito que complace y ennoblece la autoridad lumínica de la familia, además de algunos héroes podían contar entre sus glorias con una “santa, o por lo menos una beata tan comentada, que adornará con su fervor el árbol de la familia”¹⁸². Con el tiempo la leyenda de santidad y piedad que marca la historia de los Azcoítia, alimenta las intenciones de santificación de la Beata, tras un cuerpo que pareció nunca existir al encontrar su cajón limpio de todo rastro de muerte.

Sin embargo, lo causa que transforma este vacío cajón en un milagro más de la beata está en el primer hiato de esta tradición, en la nunca resuelta explicación del por qué esta joven niña nunca profesó en la orden, pero más importante aún, nos otorga las razones de su encierro y la fundación de la Casona, la niña había sido bruja, y por eso nunca fue monja ni tampoco tuvo lugar en la santa sepultura familiar, “esta ausencia de cajón y despojos constituye el meollo de la realidad que los Azcoítia y sus sirvientes durante un siglo y medio han venido transformando en la bonita leyenda del raso limpio de ataúd que nunca nadie vio”¹⁸³. Y es justamente esta oscura hipótesis la que nos comunica la Conseja, aquella explicación que ensombrece el origen de la tradición de la beata se reactualiza en boca de las viejas, en tanto, sus voces, la de los pobres oprimidos que no poseen un lugar en la historia, la realizan en la posibilidad de lo oral, tal y como lo expone el Muditto: “Sólo la oscuridad de la gente como nosotros, sin historia particular de la familia, perteneciente a la masa en que las identidades y los hechos se borran para gestar leyendas y tradiciones populares”¹⁸⁴. Además, gracias a su carácter mítico podemos acceder al develamiento de

¹⁸¹ Ibídem. p. 295.

¹⁸² Ibídem. p. 296.

¹⁸³ Ibídem. p.297.

¹⁸⁴ Ibídem. p. 83

las “oposiciones presentes en la estructura de una sociedad”¹⁸⁵, ya que como veremos a continuación, la organización social exhibida en este pequeño cuento es idéntica a la que organiza la estructura social de nuestra historia principal al disponer a los sujetos en los fijos roles de patrón-sirviente, pero a diferencia de la realidad a la que supuestamente alude el relato principal □ recordemos el bien llamado pacto de lectura □ esta versión se permite declarar los hechos que el logos ha callado en beneficio de los poderosos, cifrando los mecanismos que se encuentran tras una determinada y, en este caso, opresiva visión de mundo.

La conseja comienza con una clásica marca, “Érase una vez”, enunciado que instala la sospecha acerca de la remota y ambigua existencia de lo que a continuación se contará. Además, es importante recalcar que este cuento se ambienta en las cercanías del Maule, y que por otro lado, sus personajes no poseen nombres que los particularicen, pero sí características que representan fielmente la idiosincrasia latifundista que caracteriza los orígenes de nuestra formación política y social, observándose al señorón viudo dueño de grandes tierras, cacique de la comunidad, sus nueve hijos y su única hija, la niña de sus ojos, criada por una antigua sirvienta, más sus correspondientes inquilinos, servidores, habitantes de estas tierras □ tales arquetipos, reitero, se reactualizan en la figura de Jerónimo, Inés y la Peta Ponce, sin embargo, este aspecto se discutirá un poco más adelante, en tanto esta relación merece un apartado especial □, pero a pesar de que estos personajes no poseen una mayor distinción en términos nominativos sí se les otorga una serie de rasgos bastante claros, teniendo la misma distribución de rasgos simbólicos dados a las viejas de la Casa de Ejercicios y sus patronos: lo alto/bajo que porta consigo las concepciones de luminoso/sombrío, poseedor/ desposeído, bueno/malo, entre otras más. Aspecto en el cual se reitera el juego plástico del barroco en torno a la distribución brusca de luz y sombra con el fin de aumentar la sugestión de las formas. Observable en la diafanidad de quienes gozan del rol de patrón y el violento contraste con la sombría fealdad que caracteriza a los sirvientes. Un ejemplo de lo anterior nos lo ofrece la relación entre la hermosa hija del cacique y su insignificante vieja nana: “La niña era rubia y risueña como el trigo maduro, y tan hacendosa que su habilidad para los quehaceres de la casa llegó a darle fama en la región entera (...) Aprendió estas inmemoriales artes

¹⁸⁵ Amaro, Lorena: Óp. Cit. p. 335.

femeninas de una vieja de manos deformadas por las verrugas (...) verrugosa y flaca como su nana”¹⁸⁶.

Ahora, concentrándonos en el meollo de la historia, este radica en la corrupción que hace la vieja nana a la hermosa hija del cacique, ya que tras la enseñanza de las milenarias artes femeninas del hogar también estaba esa otra legión oscura históricamente atribuida a la mujer, la brujería. En este sentido, la sirvienta como bruja representa una amenaza para el orden que controla este cacique, en tanto los malos tiempos que vive su comarca reviven, a través de los íntimos privilegios que tenía la vieja con la niña, el mito de la bruja, figura que, en la tradición y cultura campesina, es la culpable de los males que azotan a la aldea:

“era necesario culpar a alguien (...) los sirvientes murmuraban (...) el rumor cundió lentamente pero cundió (...) se decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe dónde, que en las noches de luna volaba por el aire una cabeza terrible, arrastrando una larguísima cabellera de color trigo, y la cara de la cabeza era la linda hija del patrón...cantaba el pavoroso tue, tue, tue, de los chonchones, de la brujería del maleficio, por eso las desgracias incontables, la miseria que ahogaba a los campesinos (...) ellas eran las culpables de todo, porque la niña era bruja y bruja la nana, que la inició también en estas artes, tan inmemoriales y femeninas como las más inocentes de preparar golosinas y manejar la casa”¹⁸⁷.

El rumor nació de los propios inquilinos de este campo hasta expandirse en la región entera, llegando a los oídos del cacique, quien busca en su hija alguna explicación, empero, su diáfana inocencia se encarga de despejar cualquier sospecha, sin embargo, para borrar la sombra de este rumor era necesario deshacerse de la vieja nana, “¿Qué importancia tenía, por lo demás, sacrificar a una vieja anónima, si eso saldaba el asunto en forma limpia?”¹⁸⁸. A pesar de lo anterior, el rumor se confirma tras anunciarse el avistamiento del chonchón con una perra amarilla, ante esto el cacique va en busca de su hija, produciéndose en este parte de la historia un nuevo misterio en tanto esta última figura se encarga de descubrir y encubrir al mismo tiempo parte de la verdad:

“el cacique (...) forzó la puerta del cuarto de la niña. Al entrar dio un alarido y abrió los brazos de modo que el amplio poncho ocultó inmediatamente para los ojos de los demás lo que sólo sus ojos vieron. Encerró a su hija en la alcoba contigua. Sólo entonces permitió que los demás entraran: la vieja yacía inmóvil en su lecho:

¹⁸⁶ Donoso, José: Op .Cit. p. 31-32.

¹⁸⁷ Ibídem. p. 32

¹⁸⁸ Ibídem. p. 34.

embadurnada con ungüentos mágicos, los ojos entornados, respirando como si durmiera¹⁸⁹.

Aquello que cubre el poncho paternal cifra, al igual que la tradición de la Beata, un vacío que cela la verdadera razón por la cual, tras tamaño descubrimiento, el cacique decide encerrar por siempre a su pequeña niña en un convento. Además, este acto también le permite desviar la atención desde su hija hacia la vieja, salvaguardando una nobleza que jamás, dentro del orden que él intenta resguardar, debió ser contaminada. Corrupción pagada por la vieja anónima al inculpársele los males que azotaban a las tierras y que merecen ser expiados con su sacrificio, pagando así las desgracias de la comunidad cual chivo expiatorio, ya que al igual que las viejas de la Casa de ejercicios esta es “un personaje sin importancia, igual a todas las viejas, un poco bruja, un poco alcahueta, un poco comadrona, un poco llorona, un poco meica, sirvienta que carece de psicología individual y de rasgos propios”¹⁹⁰, ideal para encarnar las culpas de quienes estuvieron en contacto con los sombríos poderes prohibidos, reemplazando con su sacrificio el castigo que también debería haber recibido la hija del cacique.

Es de suma importancia notar que la presencia de la vieja como sirvienta y bruja también es fundamental en la conseja, ya que al igual que las viejas de la casona ésta significa un riesgo en tanto su carácter sombrío amenaza con la corrupción de la facción luminosa de los patrones al encarnar las fuerzas oscuras del mal. Según Areyuna “El mundo oscuro de la bruja, opuesto a la luminosidad del personaje poseedor, intenta anular las diferencias entre lo alto/bajo establecidas por el cacique”¹⁹¹ en la Conseja, al aleccionar a su hija en la brujería, neutralizando así las diferencias existentes entre ellas, aspecto que, sin embargo, es imposible de concebir en el rígido orden social y que el cacique castiga con su sacrificio.

Por otro lado, coincido con Areyuna en que la importancia de esta vieja como sirvienta y bruja también radica en el acto vindicativo que esta fundamenta y su posición abiertamente opuesta al mundo patronal, surgida a raíz del acto sacrificial, que da cuenta de una determinada concepción del poder que le permite al cacique como jefe manipular la dirección de las culpas, al ser solo la vieja y no su hija la única víctima. El abuso

¹⁸⁹ *Ibíd.* p. 34.

¹⁹⁰ Donoso, José: *Op. Cit.* p. 37.

¹⁹¹ Areyuna, Héctor: *Op.Cit.* p. 24.

inaugura la validez de la reivindicación de los desposeídos, ya que si bien, estos no gozan de los beneficios del luminoso mundo al cual por derecho divino pertenece a los poseedores, sí poseen los beneficios de ese poder otro, el de los miserables ajenos a la racionalidad, que aliado a los misteriosos y oscuros secretos de la existencia amenaza con corromper la luminosa hegemonía de los poseedores. Ahora, quien se encarga de esta reivindicación es una vieja y misteriosa sirvienta que pertenece a la familia de los Azcoitia, personaje que revisaremos en el siguiente apartado debido a la importancia y complejidad de su rol.

Ahora bien, luego de revisar lo más acabadamente posible los sentidos manifiestos de la Conseja y parte de sus proyecciones, debemos intentar ahondar lo que en ella hay de Barroco y Neobarroco, aspectos que se desprenderán desde las características anteriormente descritas. Como bien mencionamos, la Conseja Maulina pertenece a un registro oral, lo que le entrega un carácter manifiestamente opuesto al registro histórico que sostiene la tradición de la Beata ya que en tanto escritura, documento, ésta “monopoliza el concepto de verdad”¹⁹², por lo tanto, es ella la que logra pervivir en los registros oficiales de la historia colectiva gracias a la acción de los Azcoitia. Empero, aquella otra cara de la moneda que trae consigo la Conseja, subsiste en un ámbito diferente marcando así la diferencia de su origen, ya que en oposición de la primera “sigue viviendo en las voces de las abuelas campesinas que invierno tras invierno la repiten, alterándola cada vez un poquito”¹⁹³. Entonces, por un lado, tenemos la Beata Inés de Azcoitia, por el otro, una bruja sin mayor identificación, crónica y cuento, pero, sin embargo, sabemos que ambas son parte de una misma historia, dos versiones que nos llevan a postular a la Conseja y a la tradición de la Beata como un relato en sí mismo descentrado, en tanto presenta dos centros discursivos, uno oficial, luminoso y visible y otro sombrío, rechazado y obturado. Además, la Conseja como relato descentrado replica su efecto al relato principal, en tanto macro estructura, ya que éste, como texto incrustado de carácter mítico, descentra diégesis del relato principal □la narración llevada a cabo por el Mudito□, aspecto que no solo proviene de la presencia de discursos de diferente naturaleza, sino por la continua influencia que tal ejerce en los sentidos de la historia principal al comprobar un continuo

¹⁹² Areyuna, Héctor: Op. Cit. p. 48.

¹⁹³ Donoso, José: Op. Cit. p. 38.

deslizamiento de influencias en la narración. En este sentido, podemos proponer, nuevamente, que *El obsceno pájaro de la noche* trae consigo el regreso de las formas barrocas en la presencia de la elipsis kepleriana, desplegándose como recurso de abierta irrisión a la economía utilitaria del registro histórico en tanto única versión, realidad cifrada y cerrada, en la medida que el descentramiento nos conducen a múltiples significaciones que proliferación desde las diversas versiones que la Conseja ocasiona. La multiplicidad de lecturas producidas al amparo de las formas barrocas, nos permiten constatar una ambigüedad que opera en pos del desarme de la autoridad logocéntrica que marca a los poseedores en tanto patrones, ya que gracias a la impersonalidad del mito y la propuesta arquetípica de sus identidades ingresamos a la facción oscurecida del poder que años de manipulación discursiva ha obturado tras la gloriosa tradición de la Beata, minando la autoridad de su hegemonía.

De acuerdo a lo anterior, es posible proponer que la elipsis presente en *El Obsceno...* como mecanismo escritural, funciona acorde los procedimientos significativos propuestos por Sarduy, ya que opondría al foco visible luminoso “otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del yang germinador del Sol, el ausente”¹⁹⁴. Además, esta no funciona como una forma concluida, cerrada, sino más bien como estructura que juega a través de “múltiples componentes dinámicos, proyectables en otras formas (...) podría a su vez descomponerse, convertirse en otras figuras cónicas, reducirse a una interacción de dos núcleos o a la escisión de uno, central, que desaparece”¹⁹⁵, viendo en su acción la generación de “dos versiones de la figura”¹⁹⁶.

Me parece importante recalcar que la multiplicidad y ambigüedad de significados comprobados en esta obra, es un rasgo presente a lo largo de las diversas manifestaciones y teorizaciones acerca del Barroco, no olvidemos que la multiplicidad de puntos de vista a través de los cuales es posible aprehender la obra barroca, es uno de los rasgos que Wolfflin desprende del análisis tanto de la arquitectura como escultura barroca, conformando un aspecto central en esta manera de ver otra que defiende y define al

¹⁹⁴ Sarduy, Severo: 1987 Op.Cit.p. 178.

¹⁹⁵ Ibídem. P. 178

¹⁹⁶ Ibídem. p. 179.

Barroco en tanto estilo que marca un proceso de cambio en la percepción y representación del arte.

Por lo tanto, es obvio que la Conseja no agota sus sentidos al destacarse en ella la elipsis en tanto retombée del primer Barroco; ella también constituye una cámara de eco de la cosmología actual, ya que al ser esta enunciada por las viejas de la Casa de Ejercicios también posee la erosiva marca del *Dicen*: “se decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe dónde, que en las noches de luna volaba por el aire una cabeza terrible (...) Dicen que fueron los propios inquilinos los que comenzaron las murmuraciones”¹⁹⁷, impersonalidad que anula la posibilidad de algún origen y que el Mudito confirma en el siguiente enunciado: las viejas, no me acuerdo cuál de ellas, da lo mismo, estaba contando, más o menos esta conseja”. Lo anterior, también corre en parte de la tradición de la Beata, ya que a la hora de dar cuenta de sus supuestos milagros es la marca de rumor lo que destaca en ella y no la veracidad que puede otorgar el registro histórico: “Dicen... Dicen que antes que comenzarán los remezones de tierra Inés de Azcoítia (...) cayó arrodillada”¹⁹⁸. Como expusimos anteriormente respecto de la producción discursiva de las viejas, en la medida que el “Dicen” trae consigo la expulsión de todo origen datable nos permite concluir una serie de características propias de la retombée Neobarroca: la ausencia de un sujeto identificable como productor del discurso en tanto sus transmisores se nos presentan como producto de la materia simbólica que siempre antecede al sujeto, pre existiendo. Además, recordemos que la referencia vacía del dicen se asocia al vacuidad germinadora en tanto el rumor, rayo fósil, que expande la conciencia de una génesis perdida en la infinita sucesión de sus transmisiones. Y por último, en la medida que el universo gráfico de *El Obsceno pájaro...* nos otorga la vertiginosa sensación de una expansión incontrolable sin origen ni final, es posible arriesgar en ella la materialización simbólica del Bing Bang y Steady State en tanto maquetas del universo.

Por otro lado, la Conseja no sólo nos devuelve en su construcción simbólica las marcas de la actual cosmología, ella en sí misma constituye una señal de aquellas prácticas consideradas por Sarduy como propias de los textos barrocos latinoamericanos del que resulta un barroco “pinturero (...) del sincretismo, la variación y el brazaje” en tanto

¹⁹⁷ Donoso, José: Op. Cit. p. 33-34.

¹⁹⁸ *Ibidem* .p. 295.

nuestro discurso operativiza una lectura en filigrana que integra a nuestras obras a un “género mayor”, rechazando así las consideraciones de la tradición occidental que desdeñarían nuestras manifestaciones barrocas al considerarlas, en una pésima y autoritaria lectura, una mera mala copia del original a raíz del mal entendimiento del modelo. Este tipo de lectura permite signar las operaciones textuales de nuestro barroco desde la parodia en la medida que reconocemos una utilización, mezcla, degeneración y juego con el lenguaje que tiene como objetivo una coronación paródica, a la manera del carnaval medieval, y que porta una irrisión. Para Sarduy, la carnavalización que trae consigo el texto barroco americano ha de entenderse desde “la confusión y afrontamiento, e interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas (...) textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos (...) son otros textos”¹⁹⁹, espacio de polifonía y dialogismo en que el barroco se definiría por una red de conexiones intertextuales a través de “ la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro”²⁰⁰. Característica particular de nuestra literatura en tanto nuestra naturaleza lingüística posee como sustrato las complejidades desprendidas del contacto y convivencia de lenguajes entrecruzados: el americano referido “los códigos del saber precolombino”, y español, como el código de la cultura europea. Sin embargo, no todo texto que cifre en él alguna operación paródica puede catalogarse como barroco, ya que es requisito que aquella se sienta como punto nodal, fundamental con relación a la estructura del discurso, es decir, en tanto se presente como elemento que orienta “su desarrollo y proliferación”²⁰¹.

De acuerdo a la exposición anterior, considero a la Conseja, en la medida que se percibe como un discurso incrustado y en tanto que goza de una textura lingüística □mítica□ extranjera a la narración principal, como un ejercicio paródico que trae consigo la irrisión de las identidades hegemónicas. Ya que el contenido de su narración devela la facción sombría, aquello negado y obturado, que funda la soberanía de cierta clase o arquetipo humano, en este caso, la de los poseedores oligarcas en tanto clase política y económica, desarmando la imagen gloriosa que esta traza de sí a través de la manipulación de los discursos históricos.

¹⁹⁹ Sarduy, Severo: Op. Cit. 1972 p. 175

²⁰⁰ Ibídem. P. 175

²⁰¹ Ibídem. p. 176.

Ahora bien, este ejercicio se puede tildar de Barroco en la medida que su existencia se nos revela como modular a la totalidad del discurso que compone a *El Obsceno pájaro de la Noche*. Ya que la presencia elíptica de la Conseja organiza uno de los tantos sentidos posibles de la obra, y a la vez, su contenido, como ya hemos nombrado muchas veces, se desliza contaminando parte de la trama principal de la historia, además de fundamentar uno de los móviles de acción de el libro en tanto asienta la reivindicación de la Bruja ya sea en la cofradía de las Siete Viejas o bien, en la Peta Ponce, vieja sirvienta que trae nuevamente la amenaza de corrupción dentro del medallón luminoso de los Azcoítia.

Por otro lado, es importante recordar que la Conseja también realiza una operación de cifraje especular al reconocer en ella el reflejo arquetípico de la estructura social que organiza el mundo propuesto por el libro. Arriesgando una representación estética histórica del binomio patrón-sirviente que dialoga constantemente con el resto de la novela, determinándola y creando una red infinita de conexiones respecto de los sentidos en que tal estructura presenta en los diversos personajes que asumen este rol y que da pie a la bien llamada polifonía, aspecto central en toda operación considerada como parodia, en tanto la conciencia de esa estructura se despliega en el delirio de las diversas voces y conciencias adoptadas por el Mudito.

Además, y para terminar este apartado, a pesar que la Conseja se nos muestra como un texto extrínseco, extranjero, en tanto su impersonal estilo narrativo marca una diferencia con el resto de la narración, logramos percatarnos que aquella es parte intrínseca de la producción escritural de la novela, le pertenece y se funde en ella, como “parte de la operación de cifraje □de tatuaje□ en que consiste toda escritura”²⁰². De acuerdo a lo anterior □y siguiendo la clasificación realizada por Sarduy en el intento de estipular una semiología para el barroco□, propongo una clasificación de la Conseja en tanto mecanismo paródico como un *grama sintagmático* al percibir la estructura de este texto como una condensación de secuencias que por sí mismas constituyen un discurso autónomo, una totalidad clausurada y cuya gramática se nos presenta como “emblema de pertenencia a una clase constituida y “mayor” ”²⁰³, es decir, al mito. Además, en la medida que opera como un reflejo especular es posible derivarla como una *mise en abisme*, que

²⁰² Sarduy, Severo: Op.Cit. p. 180.

²⁰³ *Ibidem*.

como bien indica Sarduy, debe entenderse más allá de una meta representación en la medida que el sentido que esta porta excede tal motivo, ya que su operación tautológica fundamenta la acción erosiva del discurso a través de una gramática otra, que sostiene, en tanto artificio, a la ficción.

C) La Peta Ponce.

Reiterada veces hemos pospuesto la discusión de este personaje, pero al fin ha llegado su tan ansiado momento estelar. En primera instancia, la Peta Ponce goza de muchos matices importantes relacionados con la disposición estética que asume la plástica del Barroco clásico, destacando por sobre todo el radical juego de luces y sombras que su presencia levanta en contraste con la de sus patrones, juego que parece cumplir literalmente aquella descripción de Wolfflin dada anteriormente: “esa oscuridad que devora la forma”. Observable, por un lado, por su sombría y grotesca caracterización, opuesta a la perfección diáfana de la que gozan los Azcoítia:

“buscaron la morada de la Peta más allá de los Gallineros donde la casa se desmenuzaba en un desorden de construcciones utilitarias sin pretensión de belleza (...) se abalanzó sobre Jerónimo el áspero olor de la bodega (...) después de la opulencia de luz y calor del día que quedaba afuera era difícil orientarse y calcular extensiones en la bóveda (...) un olor distinto desplazó a los armoniosos olores naturales: olor a ropa vieja, a brasero, a cosas ennegrecidas por el humo, ajenas al espacio doble de la bodega (...) un ser sentado en un piso devolvió la tetera al fuego del brasero (...) el montón de andrajos se organizó para dar respuesta humana a la exclamación de Inés”²⁰⁴

Y por otro lado, también en la literalidad de su acción devoradora al lograr engullir para sí la conciencia de su patrona, ejerciendo total dominio de su voluntad a partir de las sombrías prácticas mágicas que en ella conjura □ recordemos cuando ésta hace parte de sí la fatal dolencia de Inés en su niñez □ hasta llegar a establecer una relación de total dependencia, siendo indispensable para aquélla la presencia de su vieja nana, quien ampara esta necesidad bajo el disfraz de la servidumbre. Por otro lado, la dependencia de esta sobrepasa toda imposición u orden, tan solo recordemos la manipulación que hace Inés de Jerónimo en el lecho nupcial con el fin de mantener a su lado a la vieja.

²⁰⁴ Donoso, José: Op.Cit. p. 151-152.

El personaje de la Peta Ponce nos obliga a tomar en cuenta un aspecto ya mencionado, que dice relación con la contaminación de la diégesis de la historia principal por parte de la Conseja, en tanto a través de Jerónimo, Inés y la Peta comprobamos la reactualización de un pasado arquetípico al proyectarse en estas personajes las problemáticas expuestas en la Conseja. Reconocemos este hecho por diversas informaciones entregadas en la narración, por ejemplo, el nombre que adquirirá Inés luego de casarse con Jerónimo será idéntico al de la beata, además, la Peta goza de los mismos rasgos de la vieja anónima de la Conseja dadas sus verrugosas manos y la marginalidad de su posición. Pero aquello que evidencia esta cuestión radica en la cómplice relación de dependencia entre Peta e Inés, situación que para Jerónimo, al igual que para el Cacique, es inaceptable, observemos:

“Entre la vieja y la niña se entabló un dialogo que Jerónimo no estaba dispuesto a tolerar. *Esta escena no calzaba dentro de ningún medallón de piedra eterna.* Y si calzaba en alguno era en la otra serie, *en la leyenda enemiga que contradecía a la suya,* la de los condenados y los sucios que se retuercen en la siniestra de Dios (...) Tenía que llevarse Inés inmediatamente. *Impedirle participar en esta otra serie de medallones ligados a la servidumbre, al olvido, a la muerte*”²⁰⁵

Jerónimo descubre una relación de corrupción que es inadmisibile dentro del orden que este intenta perpetuar, en donde “el mundo de abajo” no tiene lugar, ya que pertenece, según esta estructura, a “las cosas destinadas a perecer escondidas sin jamás salir a la luz”²⁰⁶, y que bajo ninguna forma posible deben tocar el medallón que este intenta inmortalizar en su relación con Inés. Además, es posible identificar en esta relación la misma pulsión que guía las intenciones de la anciana de la Conseja al anular en su trato con la niña las diferencias sociales que rigen una separación de las clases sin mayor contaminación, pero al ser esta una relación de necesidad estimulada por el poder mágico de la bruja, es posible traspasar las barreras de lo prohibido, subvirtiendo las estructuras simbólicas que rigen la vida de los sujetos, y ensombreciéndolos con los indicios de una posible regreso de la oscura amenaza de la Conseja, aquella facción discursiva que para Jerónimo, es propia de los miserables. Esta subversión en tanto peligro, y el poder que detenta la vieja sobre Inés es reconocido por Jerónimo al observar los diáfanos y perfectos pañuelos que inexplicablemente han logrado salir sus horrorosas manos:

²⁰⁵ *Ibíd.* p. 152.

²⁰⁶ *Ibíd.* p. 153.

“¿De dónde, en la miseria de qué mundo, de qué oculto centro de fuerza podía haber sacado la Peta las sabias nociones de gusto y destreza para ejecutar esas tres obras maestras? *Un tizonazo de admiración hizo trastabillar su orden al reconocer en la Peta Ponce a una enemiga poderosa* (...) manos con poder para todo, incluso para crear belleza que no tenían derecho a crear porque creándola lo relegaban a él a un plano inferior”²⁰⁷.

El orden que la Peta amenaza puede entenderse, tomando en cuenta las consideraciones de Areyuna, al considerar la pertenencia de ésta al ámbito simbólico de lo bajo y por ende lo desposeído y su relación con lo sombrío, por lo tanto, aquella actúa en el mundo “del poder reverso que se opone al poder manifiesto del mundo luminoso del poseedor”²⁰⁸, en este sentido, a la Peta puede signársele como el contrapeso de Jerónimo en tanto se opone al poder manifiesto que aquél encarna desde su condición de bruja, ya que tomando en cuenta el sentido marginal que se le ha dado a este papel históricamente, la Peta encarnaría al contraponerse a Jerónimo “lo autóctono remanente de un orden dominado, pero que aún se resiste y por lo tanto, es el portavoz de la negación al orden impuesto”²⁰⁹.

Además, no olvidemos que la siniestra acción de la Peta logra conectar en la mente de Inés las dos versiones de la leyenda: “La Peta me contó la historia. Que eran nueve hermanos, y que la nana de la niña-beata le regalo una crucecita hecha con ramas y amarrada con tientos, que siempre conservó, y dicen que fue esa cruz la que salvó la casa del terremoto”²¹⁰, estableciéndose otro nexo directo con relación a la Conseja y el oscuro móvil que mueve la acción de la Peta, al inyectar en la vaga conciencia de Inés el fundamento sombrío de su descendencia. Intervención que también demuestra el efecto de su acción mágica, sombría y subversiva, como bien lo sabe el Mudito al declarar que “en cuanto interviene la Peta en cualquier cosa todo se hace ingrávito y fluctuante, el tiempo se estira, y se pierde de vista el comienzo y el fin y quién sabe qué parte del tiempo está ocupada en el supuesto presente”. Además, el hecho que intervenga transmitiendo la Conseja reafirma una vez más el carácter “elástico y fluido” de esta, al estar una vez más puesta en boca de una vieja, obtenemos una versión más, siempre nueva, la misma y diferente, en tanto sustrato oral y corrosivo.

²⁰⁷ Ibídem. p. 153.

²⁰⁸ Areyuna, Héctor: Op.Cit. p. 77.

²⁰⁹ Cf. El Saffar, 1989: 240. Citado por Héctor Areyuna. Op.Cit. p. 77.

²¹⁰ Donoso, José: Op.Cit. p. 151.

Y para cerrar este aspecto, hemos de tomar en cuenta el móvil de acción de este personaje en la medida que trae consigo la reivindicación de la bruja milenaria en un acto de secreta venganza, que si bien puede observarse en parte importante de lo mencionado, es en el reemplazo del medallón luminoso de Jerónimo con Inés por el medallón sombrío integrado por sus sirvientes Humberto y Peta en donde puede contemplarse en su máximo esplendor el poder de la bruja, al imbricar a estos en un enrevesado y grotesco acto sexual con Inés para así concebir el heredero que Jerónimo no puede procrear, sin embargo, este hecho esta de lleno caracterizado por lo ingrátido, lo fluctuante, respecto de las identidades que tuvieron parte esa extraña noche en la procreación del heredero de los Azcoítia. Acaso fue él, Humberto, quien estuvo con Inés, o bien, fueron ellos, Peta y Humberto, quienes tuvieron contacto sexual, o fue todo parte de una pesadilla, incerteza que sume a Humberto en el más intolerable delirio, que justifica en la acción maléfica de la Peta, ya que al ser bruja puede manejar el tiempo, los acontecimientos y voluntades en pos de sus designios, que en este caso remitían a posibilitar la existencia de ese hijo a través de la corrupción de lo lumínico, al poner a cargo los sirvientes, esos seres del todo imposibilitados de trascendencia ontológica, en la concepción del heredero luminoso.

Si bien el móvil de la reivindicación se fundamenta por el sacrificio de la bruja en la Conseja, aquel vuelve a difuminarse en el Mudito, quien arriesga una nueva hipótesis del vacío que cifra tanto la Conseja como la Tradición de la Beata, ya que lo que escondió el poncho del Cacique no fue la horrorosa transformación de su hija sino la existencia de un bastardo, carne corrupta por el contacto de la niña con un insignificante peón, a quien se le niega, se le obtura a través de una creación- manipulación discursiva, erradicando la evidencia de este contacto imposible entre patronos y sirvientes. Ahora bien, el Mudito arriesga en esta hipótesis la descendencia de la Peta con los Azcoítia en tanto pertenece a esa línea del linaje familiar que ha sido obturada:

“La Peta Ponce nació en uno de los fundos de los Azcoítia al sur del Maule, de una estirpe oscura y anónima allegada a la familia preclara, trabajando sus tierras, cuidando sus casas (...) la Peta tiene sangre de otra Inés de Azcoítia y descende de ella, aunque generaciones y generaciones de antepasados humillados hayan sepultado toda huella de raza noble en la profundidad de su cara de hechicera mestiza...”²¹¹.

²¹¹ Donoso, José: p. 301- 302.

Una vez más comprobamos que el móvil de acción de todas estas viejas se encuentra dado por las complejidades que trae consigo la condición de sirvienta. El poder oscuro de estas mujeres vuelve a presentarse como una herramienta subversiva respecto de un orden social, político y económico que les niega cualquier tipo de trascendencia, pero que, sin embargo, implícitamente los concibe como necesarios a la hora de llevar a cabo su ejecución material. Por otro lado, si he considerado a la Peta Ponce vital dentro del espectro de personajes que conforman mi objetivo de análisis, es porque en ella se condesan a la perfección los roles de vieja, sirvienta y bruja, en pos de la subversión del orden establecido, aspecto central dentro de la hipótesis de mi trabajo en tanto considero que la acción de estas mujeres concuerda con uno de los sentidos fundamentales que Sarduy le ha otorgado a la práctica neobarroca, en su carácter de amenaza y crítica a los valores que sostienen la hegemonía de la cultura occidental, y que se encuentran presentes en la estructura social que organiza el mundo que propone *El Obsceno pájaro de la noche*.

La propuesta de análisis aún no se detiene, si bien he dado cuenta de los principales aspectos que sostienen mi lectura, me gustaría abarcar un par de factores más que considero injusto excluir dado la riqueza de sentidos que tales presentan y que complementan mi propuesta, ya que en ellos aún sigue vigente la posibilidad de leerlos, entenderlos a partir de la óptica Barroca y Neobarroca, pero en una forma más acotada en la medida que el espacio así lo requiere, por lo que a continuación dedicaremos algunos párrafos a una de las viejas que más resaltan dentro de la Casa de Ejercicios, la Brígida, y a Inés de Azcoítia en la medida que ella en cierta parte de la novela parece ser una vieja más entre aquellas tantas indistinguibles.

d) La Brígida y misía Raquel

La Brígida es una de las viejas con mayor caracterización y presencia de la masa indistinguible de ancianas que habita la Casona, sus acciones marcan varios momentos significativos al interior de la trama; por un lado, esta es quien urde el plan del niño milagroso-imbunche, por otro, gracias a su muerte podemos presenciar a esa otra Brígida, aquella facción siniestra que se revela el descubrimiento de esos animalitos deformes que son los paquetitos. Y por último, la paradójica relación de servilismo invertido que establece con su patrona, misía Raquel.

Para el caso de este apartado nos centraremos en los dos últimos en tanto estos acontecimientos marcan lo que el Mudito ha llamado el “Doble de la Brígida”, que en términos barrocos podríamos asumir como el develamiento de una de sus tantas máscaras, motivo altamente significativo en el teatro europeo del XVI, y que caracteriza la puesta en escena barroca a través del disfraz y la apariencia, tópicos que además, nos hablan del sentimiento vital del sujeto barroco en tanto “todo el mundo está enmascarado, ya nadie es reconocible, todos pasan por alguien que no son, nadie es lo que parece”²¹², juego barroco en el que dominan la movilidad y transformación gracias a que los personajes se mueven en el plano de las falsas apariencias. Ahora bien, como mencionamos anteriormente, el descubrimiento de los paquetitos pone en la superficie una de las tantas máscaras de la Brígida en la medida que la mugre guardada allí se opone a la diáfana mujer aparentada en el immaculado orden de sus objetos:

“¿Desconoce a esta Brígida que domó el polvo y la inutilidad? ¿La desconcierta esta Brígida? Ah, Madre usted no sabe, pero esta vieja tenía más vericuetos que esta Casa: El alfilerero, la tijerita, el *polisoir*, el hilo blanco, sí, todo muy ordenado a la vista de cualquiera sobre la carpeta blanca. Muy conmovedor. Pero ahora, de repente, usted tiene que encarar a esta otra Brígida no oficial, la que no se exhibía sobre la carpeta almidonada, reina de las asiladas con su funeral de reina, que desde la pulcritud de sus sábanas bordadas, con sus manos perfectas y sus ojos afables, *dictaminaba con solo insinuar, ordenaba con un quejido o un suspiro, cambiaba el rumbo de las vidas con el movimiento de un dedo*, no usted no la conocía ni la hubiera podido conocer”²¹³.

Y es justamente esa Brígida calculadora, aquella capaz de dictaminar y manejar las apariencias, la que se descubre en todo su esplendor cuando misiá Raquel le confiesa a la Madre Benita la extraña relación con su sirvienta al invertirse los patrones de obediencia y servicio, ya que es ésta última quien pasa a cumplir los designios de su empleada al hacerse cargo de la cuantiosa cantidad de dinero y propiedades que la Brígida logra acumular con sus ahorros invertidos en la bolsa:

“la Brígida sacó toda su plata de la oficina de mi marido y la puso a nombre mío, porque ella decía: - Pero, Misiá Raquel, si yo no sé leer ni escribir, ni siquiera se firmar (...) ¿Ve, Madre Benita? La Tiranía de los débiles (...) desde entonces me dedique yo administrar las cosas de la Brígida (...) yo tenía que correr con todo (...) Me dio sus poderes notariales Madre Benita. Es terrible que a una la carguen con los poderes de otras (...) yo se lo hacía todo”²¹⁴.

²¹² Rousset, Jean: Op.Cit. p. 81.

²¹³ Donoso, José: Op.Cit. p. 26.

²¹⁴ Donoso, José: p. 260

Misiá Raquel veía y compraba departamentos, acrecentaba una fortuna inútil que no se gastaba y sólo seguía acumulándose, al igual que el trabajo inútil del Barroco esta se complacía en el desperdicio de una acumulación erosiva, ya que el acrecentamiento de la fortuna sumía cada vez más a Misiá Raquel en esta dinámica enloquecedora: “Era un juego. Pero yo no jugaba, el juego jugaba conmigo, porque yo no podía salirme de él”²¹⁵, llegando a ocupar su vida por completo en los quehaceres que esta fortuna: “no puedo seguir prisionera de la plata de la Brígida (...) quiero deshacerme de ella, estoy cansada, quiero sacarme a la Brígida de encima para vivir lo que queda de mi propia vida... claro que quizá no va a quedar nada”²¹⁶. Extraña inversión que pone de manifiesto un mundo al revés, en tanto las apariencias que parecen regir este orden esconden un funcionamiento que mina las bases de su constitución, quizás en esta relación está desarrollada en su máxima expresión los fundamentos dados por Hegel en torno a la dialéctica del amo y el esclavo, ya que a pesar del señorío que detenta el amo, es el esclavo quien posee una mayor alcance de su papel en tanto el señor desconoce en el desarrollo de su autoconciencia la necesidad de éste para la constitución de su rol como amo, “el señor alcanza la satisfacción de su apetencia con la ayuda y el servicio del siervo (...) el siervo entrega la cosa, sobre la que ha estado trabajando el señor para el puro disfrute de este”²¹⁷, hecho que da cuenta de la falsedad de la conciencia del señor al tener lugar en él una efectiva servidumbre respecto de la dependencia que lo sujeta identitariamente con el siervo, por lo tanto su conciencia no es en sí completamente verdadera sino limitada. Si bien para nosotros es claro que este finalmente deviene en siervo, ¿lo es para él? Quizás en esta auto percepción radica la marginalidad con la que es tratada el sirviente en tanto que el reconocimiento de esta dependencia transformaría la conciencia del señor hacia la servidumbre, siendo esta posibilidad un riesgo que anularía su potestad. Ahora bien, vemos que la Brígida a logrado invertir los papeles de esta dialéctica, al someter a Misiá Raquel al yugo administrativo de su dinero, pasando a ser ella la que ocupa su vida y entera conciencia en pos de un servicio sin mayor retribución probando el trago amargo que deben sorber los oprimidos, y a la vez reconociendo el poder, en tanto tiranía de los débiles, que su sirvienta fue adquiriendo sobre sí, hasta, incluso

²¹⁵ *Ibídem.* p. 262

²¹⁶ *Ibídem.* p. 263.

²¹⁷ Gadamer, Hans Georg: *La dialéctica de la autoconciencia en Hegel*. Digitalización del publicado por cuadernos Teorema Valencia, 1980. Pp. 16- 49. Traducido por Manuel Garrido. P. 9.

después de muerta, otorgarle a ella una máscara, la apariencia de ser un monstruo de amor al atribuirle el fastuoso funeral a su patrona, sin embargo, era ella fue quien lo compró. La Brígida una vez más determinando la realidad a través de disfraces.

d) Misiá Inés

Para finalizar quisiera abordar un último aspecto relacionado con Inés de Azcoitia, l manifestar una pulsión de metamorfosis tras ingresar a la Casa de Ejercicios. Ya que, lentamente, al igual que todas las mujeres que en ella habitan, va adquiriendo la apariencia y manías de las viejas al ganarle sus pertenencias en el canódromo, cambiando su refinado aspecto por el andrajoso de las viejas:

“ No eres la de antes, te ha crecido un poco de vello en el mentón y en el labio superior reseco y comienzan a asomarse pelos negros, gruesos como cerdas en los orificios de tu nariz (...) duermes en el catre de la Zunilda Toro que reemplazó el tuyo, con una camisa de dormir de la Ema, tomas té en una taza de la María Benítez, te cubres con el chal de la Rita (...) te cubres con harapos, duermes en un colchón meado, te peinas con una peineta desdentada, rehúsas a calzar nada que no sean las zapatillas de la Rosa Perez”²¹⁸

Ahora bien, la conversión de Inés en vieja a través de la contaminación e inversión producida por el contacto con las viejas, puede identificarse como un mecanismo de camuflaje, que nos indica la presencia de la pulsión de simulación, en la medida que este ejercicio permite tomar el aspecto de otra cosa diferente, siendo la apariencia el soporte de su representación al basar su imitación en el aspecto, en aquello foráneo, cáscara que nos permite hacernos pasar por una cosa que no somos, violando la encarnación de la idea, desatendiendo la esencia. Mas, la transformación de la apariencia se fundamenta como acto defensivo al permitir ocultarnos, desaparecer ante la mirada enemiga, aquella que amenaza con devorarnos, matarnos, “No se dan cuenta de que yo estoy al otro lado del patio, pasan junto a mí sin reconocirme y vuelven a salir irritadas, porque vinieron a curiosear y no me vieron”²¹⁹.

De acuerdo a lo expuesto por Sarduy, la operación mimética del camuflaje nos indica que “la separación entre soporte y representación (...) se ha reducido a cero, la coincidencia es total: ningún intersticio, ningún vacío que “distancie” la adherencia fantasmática entre la

²¹⁸ Donoso, José: op.cit. p.p . 358- 359.

²¹⁹ Ibídem. p. 327.

armadura y la ilusión”²²⁰. Pero ¿de qué se oculta, de qué mirada Inés desea sustraerse? Por qué desea acceder a los poderes y prerrogativas que gozan las viejas, a esa “anarquía que todo lo permite (...) (a) una forma de libertad que yo no podía comprar”²²¹. Porque el cuerpo decrepito e inútil de las viejas, sin poder alguno de producción, ni material ni sexual, constituye la posibilidad de abandonar el orden del cual es esclava, y que la obliga a ceder al incontrolable apetito sexual de su esposo y a la obligación simbólica de otorgarle un heredero, convertirse en vieja le otorga la posibilidad de liberarse ya que al asumir su decrepitud puede anular su sexualidad, al pertenecer al “sexo sintético que es el sexo de las viejas”²²², metamorfoseándose a un estadio neutral parecido al adquirido por el Mudito gracias a que su cuerpo pasa a encarnar esa ambigüedad genérica al convertirse su sexo en una herramienta inútil y derogada.

3. Consideraciones finales

A lo largo del análisis anteriormente expuesto ha quedado de manifiesto las diversas implicancias que trae consigo adoptar como objetivo interpretativo uno de los principales temas donosianos, como lo es la identidad de los sujetos y su constitución ideológica discursiva a través de los roles de patrón y sirviente, en miras de los recursos y sentidos de la estética y poética Barroca y Neobarroca. Si bien gran parte del objetivo ha sido cumplido al identificar un sinnúmero de motivos presentes en la acción y características de nuestras viejas, sirvientas y brujas las que, como observamos, poseen una función modular en la acción subversiva de estas mujeres en tanto herramienta que descentra, revierte, contradice la hegemonía simbólica del poderoso. Mas, aún no hemos explicitado por qué esos aspectos determinan la pertenencia de esta obra al discurso barroco americano, más allá de la conveniencia aplicativa de los motivos propiamente barrocos identificados en este análisis. Ya que como mencioné en mi primer capítulo, creo que el barroquismo de esta novela puede sobrepasar lo meramente formal al entender que parte de los motivos y sentidos que nos entrega *El obsceno pájaro del noche* son subsumibles, conectables a ciertos rasgos transhistóricos que definen a nuestra poética barroca como una racionalidad, en tanto pensamiento o bien, siguiendo a Sarduy, una episteme propiamente americana que entiende

²²⁰ Sarduy, Severo: Op.Cit. p. 86.

²²¹ Ibídem. p. 86

²²² Donoso, José: Op Cit. pp. 334- 335.

la cultura, lo estético, lo histórico, lo divino, al arte e incluso al Ser, como un continuo ejercicio poético ficcional, de naturaleza perfectible gracias a las argucias poéticas inmiscuidas en el lenguaje, siendo *El Obsceno...* un ejemplo de aquella racionalidad.

Ahora bien, los elementos que me permiten sostener esta interpretación pasan por los siguientes aspectos: en primer lugar, el centro reflexivo de esta novela, como también lo es en muchas otras novelas de Donoso, trata de la identidad, sin embargo, *El Obsceno...* explota a cabalidad los avatares que derogan aquella supuesta identidad incuestionable, y esto es a todas luces observable en la voz protagonista de esta narración, recordemos las máscaras asumidas por el Mudito, las reflexiones de Humberto respecto de su papel en la constitución heroica de su patrón, entre tantos otros episodios que nos sumen de lleno a esta reflexión, y como no nombrar a nuestras viejas, que desde los roles ya largamente reiterados, nuevamente nos indican la derogación de un principio de identidad aparentemente unívoco gracias a aquella concepción ideológica naturalizada que trae consigo el discurso logocéntrico. En este sentido, José Donoso al igual que Sor Juana y Severo Sarduy desarrolla en *El Obsceno...* una idea de sujeto móvil, descentrado y ambiguo, definido por la pulsión de simulación, por la metamorfosis y las máscaras, otorgándonos la visión de un hombre alienado en la adopción aparente de múltiples roles. En este sentido, de acuerdo a Martínez, podemos entender al ser como fábula, como una configuración lingüística poética fundamentada en el acto creativo de la escritura. Pero además, esta idea de sujeto no se encuentra sola, ya que este al insertar a sus personajes dentro de un desarrollo ideológico en el que es posible identificar los antecedentes políticos sociales de su formación, este, inevitablemente, nos conduce a la reflexión en torno a los avatares históricos que constituyen nuestra identidad como sujetos latinoamericanos, por lo que posicionar a sus personajes dentro de las relaciones de patrón y sirviente nos remite al análisis de nuestra historia social y de cómo esta se ha espejado estéticamente en tanto retombée en nuestro discursos literarios.

Y por último, para cerrar este apartado, la inserción del mito también es un elemento fundamental en *El Obsceno...* en tanto elemento que lo vincula con la racionalidad americana, al ser este un lenguaje, textura lingüística en el que perviven elementos alógenos al discurso accidental, y que nos permite establecer un puente con los desconcertantes fenómenos lingüísticos del otrora “nuevo mundo”, en tanto aquellos, tal y

como lo es en caso de nuestra novela, dan cuenta de elementos desestabilizadores para lo que se conocía y pretendía como verdad.

Si bien, existen muchos otros aspectos que explotar para dar cuenta del alcance e importancia de esta vinculación, por efectos de espacio no será posible, sin embargo, dejo abierta la posibilidad de seguir explorando o bien descartando tal posibilidad en la medida que *El obscuro pájaro de la noche* como obra barroca que es, permite y exige la realización de múltiples lecturas a través de variados puntos de vista, ya que a pesar de las ya muchas lecturas existentes, este siempre renovará e impulsará nuevos caminos interpretativos.

Conclusiones

Al terminar esta propuesta interpretativa, es inevitable pensar dada su extensión que peca de la superabundancia y desperdicio barroco, sin embargo, trabajar con *El Obsceno* pájaro de la noche bajo la óptica de la teoría Barroca, inevitablemente, a mi parecer, exige la revisión histórica, teórica y estética de esta perspectiva tanto de su manifestación originaria en Europa como también de su traspaso y recreación en tierras americanas, sobre todo, si asumimos que tal perspectiva se ha mantenido a lo largo del tiempo modulando nuestra cultura e identidad en términos de una racionalidad poética propiamente americana.

Por otro lado, el análisis de la obra en cuestión se preocupó que su desarrollo rescatara implícitamente los aspectos tratados en los antecedentes críticos que enmarcan la narrativa de José Donoso, los complementos para su reinterpretación y parte importante del marco teórico que aborda la poética de Sarduy, empero, lo que aquí importa recalcar es el resultado mismo del análisis obtenido, donde es posible percibir que los descentramientos, subversiones y transformaciones que estas viejas desarrollan amparadas en sus roles de viejas, sirvientas y brujas son posibles de analizar y vincular a los motivos y figuras propias de la tradición Barroca y de su actual manifestación Neobarroca, hecho que refuerza el ímpetu que trae consigo el ejercicio lingüístico de estas mujeres, ya que como Sarduy ha establecido, la actual práctica Neobarroca convocada en el espacio marginal de Latinoamérica implica el basculamiento de las identidades en tanto inarmonía que rompe con el logos heredado, permitiendo el ejercicio de una revolución en el plano de los signos que subvierte el orden establecido, el orden supuestamente normal de las cosas al recusar el modelo, ya que en él opera siempre una coronación paródica, el ejercicio de una irrisión, que para el caso de nuestra novela apunta directamente al derrumbamiento de las identidades y discursos hegemónicos en términos de una realización poética ficcional que explota los alcances estéticos de uno de los vectores constitutivos de nuestra historia social.

Por último, demás está que esta propuesta no se concibe como un análisis acabado en tanto muchos aspectos descubiertos y riquísimos de abarcar tuvieron que marginarse ya que el número de estas páginas amenazaba con su desbordamiento. Entre tales dejó abierta la posibilidad de explorar la vinculación del Barroco con la categoría estética de lo

grotesco, rasgo a todas luces obvio en esta novela, como también la posibilidad de otorgarle una mayor profundidad filosófica a la dialéctica de patrón y sirviente presente en las obras de Donoso, que a pesar de presentar un desarrollo ficcional, puede iluminar, como bien lo sabe hacer la literatura, los profundos y complejos alcances posibles de alcanzar en las relaciones humanas.

Bibliografía

Primaria:

-Donoso José: El obsceno pájaro de la Noche. Aguilar Chilena de Ediciones, Santiago, 2006.

-Martínez, Luz Ángela: Barroco y Neobarroco. Del descentramiento del Mundo a la carnavalización del enigma. Editorial Universitaria, Santiago, 2011.

----- : Ensayos Generales sobre el Barroco. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

-Sarduy Severo: “El barroco y el neobarroco” en: América Latina y su literatura. Cood. César Fernández Moreno. Siglo XXI Editores, 1972.

-Secundaria:

-Amaro Castro Lorena: “Mito, silencio y poder en El obsceno pájaro de la noche” en Anuario de Postgrado. N°2, 1997.

- Araya Alejandra: “Sirvientes contra amos: Las heridas en lo íntimo propio” En Historia de la vida privada en Chile. Tomo I El Chile Tradicional de la conquista a 1840. Aguilar Chilena de Ediciones. Santiago, 2005.p. 161.

- Areyuna Héctor: Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la Noche de José Donoso. Stockholms Universitetet. 1993.

- Becker Udo: Enciclopedia de los símbolos. Traducción de J.A Barvo. Ediciones Robin Book. Barcelona, 1996.

- Bustillo Carmen: Barroco y Latinoamérica, un itinerario inconcluso. Instituto de altos estudios de América Latina, Monte Ávila Editores. Venezuela, 1988.

-Diccionario de Chilenismos ejemplificados. Ediciones Universidad de Playa Ancha. Valparaíso, 1986.

-Diccionario de americanismos. Asociación de academias de la lengua española. Santillana. Perú, 2010.

- Gadamer, Hans Georg: La dialéctica de la autoconciencia en Hegel. Digitalización publicada por Cuadernos Teorema Valencia, 1980.

- Jean Chevalier: Diccionario de símbolos. Herber Editorial, Barcelona, 1986.

- Maravall José Antonio: La cultura del Barroco, análisis de una estructura interna. Ariel, Barcelona, 1986.
- Martín René: Diccionario de Mitología Clásica. Espasa Calpe, 2004.
- Michelet Jules: La Bruja. Traducción de Estela Canto.
- Morales, Leonidas: Conferencia “Introducción a la obra de José Donoso” en Coloquio Internacional de escritores y académicos, Donoso 70 años. Ministerio de Educación. Dpto. de Programas culturales. Chile, 1996.
- Morales Leonidas: “La mirada del testigo” en Novela chilena contemporánea José Donoso y Diamela Eltit. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2004.
- Náter Miguel Ángel: José Donoso entre la Esfinge y la Quimera. Editorial Cuarto Propio. Chile, 2007.
- Pietz William: “El problema del fetiche” en Revista de Occidente N°141, 1993.
- Perez Rioja José Antonio: Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada. Madrid, 1998.
- Rousset Jean: Circe y el Pavo real. La literatura Francesa del Barroco. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Sallman, Jean Michel: “La bruja” en Historia de las mujeres. Vol. 3 Del renacimiento a la Edad Moderna. Dirección George Duby, Michelle Perrot. Editorial Taurus. España, 1993.
- Shoennenbeck Sebastián: “La bruja y la ruptura de un orden” en Anales de la Literatura Chilena. Año 10, Junio 2009, Número 11.
- Visual Encyclopedia of Art. SCALA Group S. Italy, 2009.
- Wölfflin Enrique: Conceptos fundamentales en la Historia del Arte. Espasa Calpe, Madrid, 1924.